

Karel Goeyvaerts und Guillaume de Machaut Zum mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik der fünfziger Jahre *

von Martin Zenck, Bamberg

Für Karel Goeyvaerts zum 65. Geburtstag

In der Musikwissenschaft sind die fünfziger Jahre aus verschiedenen Gründen in Ansätzen zum Gegenstand der Auseinandersetzung geworden. Vielleicht zum einen deswegen, weil dieser Zeitraum mit seinen ästhetisch voneinander divergierenden Normen als weit zurückliegend nun erstmals eine distanzierte und objektivierbare Darstellung ermöglicht, zum anderen, weil Detailforschungen immer wieder zeigen, wie groß die Materiallücken noch sind, deren Erschließung erst eine auf das ganze Dezennium zielende Geschichtskonstruktion zulassen würde.

Versucht man, die bisher veröffentlichten Arbeiten zur Musik der fünfziger Jahre nach thematischen Gesichtspunkten zu ordnen, so ergeben sich folgende Schwerpunkte: neben allgemeinen, historiographisch orientierten Gesamtdarstellungen¹ dieses Zeitraums und neben den Biographien über einzelne Komponisten, die wie Pierre Boulez², Karlheinz Stockhausen³, Karel Goeyvaerts⁴, Henri Pousseur⁵ und Luigi Nono⁶ in dieser Zeit eine dominierende Rolle spielten, ist es erstens der Aspekt der

* Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, den der Verf. im Sommersemester 1988 an der Universität Saarbrücken gehalten hat. Er ist entscheidend bestimmt von einem längeren Gespräch, das der Verf. mit Karel Goeyvaerts am 30. Mai 1987 in Köln hatte über dessen Kompositionsunterricht bei Messiaen, der in seinen Kursen, entgegen der immer wieder verbreiteten Ansicht, Kompositionen von Anton Webern nicht behandelte, womit sich die historische Ableitung der seriellen Musik aus dem Webernschen Spätwerk als einseitig, wenn nicht als falsch erweist. Weiter stand im Zentrum des Gesprächs die Bedeutung Machauts in den frühen fünfziger Jahren und die gegenüber Darmstadt dominierende Stellung Kölns für die Durchsetzung und Akzeptanz der seriellen Avantgarde in dieser Zeit. — In diesem Sinn versucht der vorliegende Beitrag, auch aus methodologischen Gründen, dies Gespräch im Sinne der "oral history" für die Musikgeschichtsschreibung der fünfziger Jahre fruchtbar zu machen, weil durch sie, wenn sie kritisch befragt wird, ein Diskurs zwischen den Werken, Dokumenten, dem Komponisten und dem Geschichtsschreiber möglich wird, eine Möglichkeit der Objektivierung von Historie also, die bei Vernachlässigung der "oral history" eingeschränkt würde. (Das oben genannte Gespräch wird in Auszügen 1990 vom Westdeutschen Rundfunk in Köln gesendet und in absehbarer Zeit als Transkription des Tonbandgesprächs gedruckt werden.)

1 Vgl. Ulrich Siegele, *Entwurf einer Musikgeschichte der sechziger Jahre*, in: *Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* 12), S. 11ff.; vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7), S. 299ff.

2 Vgl. Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985; vgl. Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris 1985.

3 Vgl. Robert Maconie, *The works of Karlheinz Stockhausen*, London, Boston 1976; vgl. M. Kurtz, *Stockhausen. Eine Biographie*, Kassel 1988.

4 Vgl. *Autobiografie Karel Goeyvaerts. Cahier van Het*, hrsg. vom Centrum voor Muziek, Leuven 1983; vgl. auch Herman Sabbe, *Het Muzikale Serialisme als Techniek en als Denkmethode [...] Gesteund op een analyse van Werk van de Belgische componisten Karel Goeyvaerts, Henri Pousseur en Lucien Goethals*, Gent 1977, S. 43ff.

5 Vgl. Sabbe, S. 133ff.

6 Vgl. *Un'autobiografia dell'autore da Enzo Restagno*, in: *Autori Vari. Nono*, hrsg. von E. Restagno, Torino 1987, S. 3ff.

verspäteten Schönberg- und Webern-Rezeption⁷, der in der Forschung auf ein Interesse gestoßen ist, zweitens der eines kritischen Ansatzes einer Revision der Musikgeschichte der fünfziger Jahre⁸ und drittens der Aspekt einer auf die damaligen Zentren Darmstadt und Köln gerichteten musikalischen Institutionengeschichte⁹. Aus diesen drei thematischen Komplexen soll hier ein bisher weitgehend übersehener, scheinbar nur neben- und beigeordneter Aspekt innerhalb der allgemeinen Webern-Rezeption ausgewählt werden, der zunächst mit der Formel ‚Rezeption des mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik‘ umschrieben sei. Es wird sich zeigen, daß die Konstruktionsprinzipien der isorhythmischen Motette für die Konstitution und Ausbildung der frühen seriellen Musik ebenso grundlegend wurden wie die kompositorische Aneignung des Webernschen ‚Reihenverfahrens‘.

Im folgenden wird zunächst teilweise unveröffentlichtes Material zu diesem Thema vorgestellt: drei Manuskripte des Komponisten Karel Goeyvaerts, in denen er den fraglichen Zusammenhang zwischen Serialismus und Isorhythmie benennt. In einem zweiten Schritt werden dann anhand von Goeyvaerts‘ Darstellung zweier Werke von Guillaume de Machaut und meiner Interpretation von Goeyvaerts‘ *Sonate für zwei Klaviere* die geschichtlich weit voneinander entfernten Techniken der Isorhythmie und des Serialismus aufeinander bezogen und schließlich in einem dritten Abschnitt Überlegungen vorgetragen, die die Darstellung zusammenfassen und verallgemeinern.

I

In einem Manuskript des Messiaen-Schülers Karel Goeyvaerts, dem für die Konzeption der seriellen Musik zumindest die gleiche Bedeutung zugesprochen werden muß wie Karlheinz Stockhausen, werden die „Color- und Talea“-Prinzipien¹⁰ in einen

⁷ Vgl. Martin Zenck, *Die theoretische und kompositorische Auseinandersetzung Henri Pousseurs mit Anton Webern*, in: *Anton Webern II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (= *Musik-Konzepte*, Sonderbd.), S. 218ff.; vgl. Giselher Schubert, *Zur Rezeption der Musik Anton Weberns*, in: *Die Wiener Schule heute. Neun Beiträge*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1983 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* 24), S. 63ff.; vgl. GianMario Borio, *Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta*, in: *Autori Vari. Nono*, S. 77ff.

⁸ Vgl. *Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision. Sechs Beiträge*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1985 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* 26); vgl. weiter zur Überlegung einer Umschreibung der Musikgeschichte der fünfziger Jahre die Ausführung von Giselher Schubert mit Blick auf die Beiträge von Theo Hirsbrunner (*Pierre Boulez‘ Weg zum Serialismus*), Reinhard Kapp (*Die Schatten des Urbilds des Doubles. Vorsichtige Annäherung an eine „Figur“: René Leibowitz*), Klaus Ebbecke (*Zu Bernd Alois Zimmermanns früher Reihentechnik*) und Ulrich Mosch (*Kommentar zu Boulez‘ Briefen an Cage*), in: *Musiktheorie* 2 (1987), S. 2.

⁹ Vom umfassenden Stand aus bleibt dies noch ein Desiderat der Forschung. Bisher liegen erst einzelne Beiträge über Nono, Maderna und Adorno in Darmstadt vor. Erst wenn der offizielle und private Briefwechsel Wolfgang Steineckes und derjenige des damaligen Leiters der Abteilung „Neue Musik“ des Nordwestdeutschen und Westdeutschen Rundfunks in Köln mit einzelnen Komponisten in vollem Umfang der Forschung zugänglich gemacht ist, wird dies Projekt, das von der „Kölner Gesellschaft für Neue Musik“ vorbereitet wird, realisiert werden können. Parallel dazu müßten die Sendemanuskripte (etwa von Bruno Maderna, Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Werner Meyer-Eppler, Luigi Nono, Pierre Boulez, Wolfgang Steinecke) zu den damaligen „Musikalischen Nachtprogrammen“ des NWDR und späteren WDR veröffentlicht und kritisch ausgewertet werden, um die auch problematischen Beziehungen zwischen der „Darmstädter Schule“ („Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik“) und den auf Köln zentrierten Aktivitäten der Kölner Hochschule für Musik und des Westdeutschen Rundfunks sichtbar und hörbar zu machen.

¹⁰ Karel Goeyvaerts, *Anton Webern — Ausgangspunkt einer Evolution* [geplantes Manuskript für eine Sendung des NWDR zum 70. Geburtstag Anton Weberns am 3. Dezember 1953. Statt dieses Manuskripts, das mit „K. G. 18. VII 53“ signiert ist und das im folgenden als *Anton Webern* zitiert wird, wurde der unter Fußnote 11 angeführte Text von Goeyvaerts gesendet].

Zusammenhang gestellt, der von Webern ausgeht, theoretisch über die Isorhythmie führt und den Abschluß in der heutigen Situation der seriellen Musik findet. Dieser Text wurde 1953 im Zusammenhang mit anderen Beiträgen von Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen unter dem Titel *Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern*¹¹ zu dessen 70. Geburtstag geschrieben, zu einem Zeitpunkt also, zu dem die wichtigsten Werke der seriellen Musik gerade abgeschlossen waren oder sich in ihrer Entstehung befanden. Auf diesen für die Theorie der seriellen Musik programmatischen Text folgt dann 1957 bereits in der post-seriellen Phase ein umfangreiches Manuskript mit dem Titel *Die Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Beziehung zur Gegenwart, gesehen von Karel Goeyvaerts*¹². In dieser ebenfalls noch unpublizierten Arbeit, die auch in der einschlägigen Literatur¹³ nicht angegeben wird, führt Goeyvaerts Analysen an der Motette über den gregorianischen Choral *Et gaudebit cor vestrum* und an der *Messe Nostre Dame* von Machaut sowie an den Messen über "L'homme armé" von Dufay und Josquin durch. An ihnen wird, hier thesenhaft zusammengefaßt, mathematische Geschlossenheit aufgezeigt und auf die Situation der Neuen Musik nach 1950 übertragen. Des weiteren ist die Beziehung zu demjenigen bedeutsam, der diesen Text am 27. März 1957 innerhalb des Musikalischen Nachtprogramms im NWDR verlesen hat. Es war kein geringerer als Karlheinz Stockhausen, mit dem Goeyvaerts seit 1951 einen intensiven mündlichen und schriftlichen Dialog¹⁴ über die rationale Fundierung des Komponierens und über den ‚Geistesgrund‘ einer dergestalt verfaßten Musik geführt hat. Stockhausen hat mit der Lesung dem Freund Goeyvaerts nicht nur einen Gefallen getan, sondern einen Zusammenhang dargestellt, der mit seinen eigenen Intentionen zumindest weitgehend übereinstimmte. Als außerordentlich bedeutsam kann der Sachverhalt hervorgehoben werden, daß nach der vom Klavier aus erfolgten Analyse der Color-Talea-Relation zwischen Tenor und Contratenor abschließend das *Kyrie* aus Machauts Messe¹⁵ sowie drei Teile aus Weberns zweiter Kantate¹⁶ wiedergegeben wurden. Damit erklang innerhalb eines sonst ausschließlich der Neuen Musik vorbehaltenen Forums Musik des Mittelalters in Verbindung mit einem Text, welcher sich analytisch zwar ausschließlich auf Machaut, Dufay und Josquin bezieht, in seiner expliziten Ästhetik jedoch die mittelalterliche Musikanschauung mit derjenigen des seriellen Denkens in Verbindung zu bringen sucht, ohne diese Ästhetik wiederum analytisch an einem seriell organisierten Werk auszuweisen.

¹¹ Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen unter dem Titel *Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern* am 12. November 1953 von 23.00–24.00 Uhr. Die als Manuskript erhaltene Einführung sprach Herbert Eimert. Gesendet wurden die genannten Texte (WDR, Archiv-Nr. IV-9620-53) im Zusammenhang mit folgenden Kompositionen: *Polyphonie X* von Boulez, die *Sonate für zwei Klaviere* von Goeyvaerts und von Stockhausen *Kontrapunkte Nr. 1*. (Das genannte Manuskript von Goeyvaerts wird im folgenden als *Junge Komponisten* zitiert.)

¹² Karel Goeyvaerts, *Die Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Beziehung zur Gegenwart, gesehen von Karel Goeyvaerts* (Sende-Manuskript des WDR Köln vom 27. März 1957, Archiv-Nr. IV-19426; zitiert als *Die Kompositionstechnik*).

¹³ Vgl. H. Sabbe, S. 428; vgl. auch Sabbe, *Karlheinz Stockhausen. ... wie die Zeit verging...*, München 1981 (= *Musik-Konzepte* 19, hrsg. v. H.-K. Metzger und R. Riehn), S. 74.

¹⁴ Vgl. Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 82ff.

¹⁵ Mit dem "Ensemble vocal et instrumental", Leitung: Roger Blanchet.

¹⁶ Mit dem Kölner Rundfunk Sinfonie-Orchester unter dem Dirigat Hermann Scherchens.

Eine enge Beziehung zwischen den Manuskripten *Anton Webern. Ausgangspunkt einer Evolution* von 1953 und *Die Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert* [...] ergibt sich jedoch erst aus der intensiven vergleichenden Interpretation beider Texte. Als Bezugspunkte sind zunächst zu nennen:

1. Die in der Einleitung zur Machaut-Analyse von 1957 allgemein formulierte Musikanschauung berührt sich mit der Musikauffassung, wie sie durch den Text über Webern von 1953 einsichtig wird. Daraus wird eine doppelte Übertragung erkennbar: Konstruktionsprinzipien der seriellen Musik werden auf die Analyse der isorhythmischen Motette angewandt, wie umgekehrt aus der ‚Theorie der isorhythmischen Motette‘ Ableitungen für das Selbstverständnis der seriellen Musik gewonnen werden, die weniger im Sinne einer nach außen an die Öffentlichkeit gerichteten historischen Legitimation zu verstehen sind, sondern vielmehr als konzeptionelle Selbstvergewisserung.

2. Die im Webern-Text allgemein genannten „Color- und Talea-Prinzipien“, die dort als die „zum Bewußtsein gekommenen Einzelbereiche“ von Tonhöhe und Tondauer des „Klangs“¹⁷ aufgefaßt werden, stehen nun in der Machaut-Analyse im Zentrum. Dadurch wird die Isorhythmie auf dem Hintergrund der seriellen Idee als partielle Parametrisierung des Tonhöhen- und Zeitverlaufs verstanden, welche dann über die Webern-Rezeption von der seriellen Musik auf die übrigen Ordnungsgrößen der Dynamik und der Klangfarbe ausgeweitet wurde.

3. Zwischen den beiden Texten findet eine Entsprechung insofern statt, als der im ersten Text im Zentrum stehende Komponist Anton Webern zwar im zweiten Text nicht erwähnt wird, aber durch die Wiedergabe der zweiten Kantate am Schluß der Sendung dann doch den Höhepunkt einer Entwicklung markiert, die vom Konstruktivismus der isorhythmischen Technik über die Kanontechniken der Niederländer bis hin zu den dodekaphon organisierten Kanons von Weberns zweiter Kantate verläuft. Daß Machaut und Webern aus der Perspektive der frühen fünfziger Jahre ganz dicht beieinanderliegen, ergibt sich aus zwei für die damalige Situation des Komponierens grundlegenden Fakten: 1950 war die Uraufführung von Weberns zweiter Kantate¹⁸ in Brüssel, die Goeyvaerts erlebte und die ihn als erste Aufführung¹⁹ eines Webernschen Werkes überhaupt stark beeindruckte; 1950 war auch das Jahr, in dem Otto Gombosi berühmte Analyse von Machauts Messe in *Musical Quarterly*²⁰ erschien, nachdem sie 1949 von Guglielmus de Van im *Corpus Mensurabilis Musicae*²¹ ediert worden war.

¹⁷ Goeyvaerts, *Anton Webern*, S. 2.

¹⁸ Am 23. Juni 1950 mit Ilona Steingruber und Otto Wiener unter der Leitung von Herbert Häfner.

¹⁹ Goeyvaerts: „Webern war mir schon seit einigen Jahren vorher bekannt, aber nur aus den Noten. Ich habe vorher nie eine Aufführung eines Webernschen Werkes gehört. Die erste Webern-Aufführung war 1950, die Uraufführung der zweiten Kantate“. (Transkription des Gesprächs zwischen K. Goeyvaerts und M. Zenck, Ms., S. 4; im folgenden zitiert als *Goeyvaerts-Zenck*).

²⁰ Otto Gombosi, *Machaut's Messe Notre-Dame*, in: *MQ* 36 (1950), S. 204ff.

²¹ G. de Machaut, *La Messe de Notre Dame*, in: *CMM* 2, hrsg. von Guillaume de Van, Rom 1949.

II

Wie gezeigt, ist ein Zusammenhang zwischen dem mittelalterlichen Konstruktivismus und der seriellen Musik anhand zweier Manuskripte von Goeyvaerts sowie im Hinblick auf die zeitliche und inhaltliche Parallelität der Machaut-Renaissance²², die Aktualität Weberns²³ und die Genese der seriellen Musik²⁴ um 1950 nachzuweisen. Im folgenden sind nun einige der von Goeyvaerts an Machauts 6. Motette entwickelten Aspekte zu diskutieren und dann im Zusammenhang seiner *Sonate für zwei Klaviere* von 1950/51 zu fragen, was wir an ihr als einem „seriellen“ Werk erkennen können, wenn wir Goeyvaerts Analyse der Isorhythmie in Machauts Messe zugleich als Selbstinterpretation seiner Klaviersonate begreifen.

Entscheidend ist zunächst bei der Analyse von Machauts Motette Nr. 6 *Et gaudebit cor vestrum* der Punkt, von dem Goeyvaerts ausgeht. Er sieht in der spezifischen Isolierung des Tonhöhen- und Tondauernverlaufs sowie in ihrer jeweiligen auskomponierten Zuordnung ein Zeichen dafür, daß innerhalb der vier für den Klang konstitutiven Ordnungsgrößen der Parameter der linearen Abfolge der Töne und der Parameter ihrer exakt zeitlichen Fixierung nun bei Machaut im 14. Jahrhundert ins Bewußtsein des Komponisten getreten seien. In der Selbständigkeit der melodischen Modelle, wie sie als Colores im ersten und zweiten Teil der Motette hervortreten, als auch in ihrer Verschränkung durch die rhythmischen Modelle der Taleae, deren zweite er als Variante der ersten durch ein Vertauschungsprinzip begreift, erkennt er ein Ordnungsprinzip für die ganze Komposition durch eine flexible Interdependenz von Tonhöhen- und Tondauernstruktur:

„So erreicht das Stück, Machauts Motette Nr. 6, eine Geschlossenheit, die der mit heutiger Satztechnik erreichten sehr verwandt ist. Das Variationsprinzip gegenseitigen Auswech-selns einzelner Elemente — wie die vier Dauern in unserem Beispiel — schließt sich der »color«, also die Tonhöhenbehandlung an [. . .]. Die Vereinigung von »color«- und »talea«-Behandlung dient dazu, ein einmaliges, nicht weiter entwickelbares Ganzes her-zustellen. Das ist wohl auch die allgemeinste Charakteristik der Nach-Webernschen Kom-positionstechnik von heute“²⁵.

²² Im Gespräch (Goeyvaerts-Zenck, S. 7) hat der Komponist darauf hingewiesen, daß er Machauts Messe bereits in den Analyse-Kursen von Messiaen in Paris 1947 kennen gelernt und später 1949/50 anhand der Ausgabe von Jacques Chailley, *Guillaume de Machaut. Messe Notre-Dame dite du Sacre de Charles V (1364) à 4 voix égales transcrites par Jacques Chailley*, Paris 1948 (*La musique française au moyen-âge. Répertoire de la Psallette Notre-Dame*), erneut studiert habe; vgl. auch zur Entdeckung Machauts durch die Neue Musik: Wolfgang Fortner, *The Creation (1954/55)* und die kritische Diskussion seiner Aneignung der Isorhythmie bei Helmut Kühn, *Die Harmonik der Ars nova*, München 1973 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 5), S. 110ff.

²³ Der Zusammenhang zwischen der Entdeckung der zahlhaft-quadrivial bestimmten Musik des späten Mittelalters und der Musik des späten Webern ist möglicherweise vor Goeyvaerts und Messiaen durch die Musik des späten Webern vorgezeichnet worden; vgl. dazu den Verweis auf den Kontext von Weberns zweiter Kantate und Josquin durch die vorzügliche und grundlegende Arbeit von Barbara Zuber, *Erforschung eines „Bildes“*. *Der VI. Satz aus Anton Weberns Kantate op. 31*, in: *Anton Webern I*, München 1983, (= *Musik-Konzepte*, Sonderbd.), S. 119ff.

²⁴ Vgl. die Konzeption der „Zeitreihe“ bei Johannes Ockeghem in ihrer Voraussetzung für Ernst Kreneks *Lamentatio Jeremiae Prophetae* und die entsprechende Erörterung bei Wolf Frobenius, *Krenek und Ockeghem*, in: *Ernst Krenek*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien-Graz 1982 (= *Studien zur Wertungsforschung* 15), S. 153ff. Der genannte Bezug ergibt sich auch post festum aus Kreneks Ockeghem-Buch: *Johannes Ockeghem*, London 1953 (= *Great religious Composers*, hrsg. von John J. Becker).

²⁵ Goeyvaerts, *Die Kompositionstechnik*, S. 7.

In diesem Zitat ist der unmittelbare Zusammenhang zwischen der seriellen und isorhythmischen Kompositionsweise benannt, ohne daß er hier auch nach der Seite der frühen Kompositionen von Stockhausen, Goeyvaerts, Boulez und Nono ausgewiesen wäre. Wichtig erscheint aber vorerst folgender Sachverhalt, den Goeyvaerts dann später bei der Analyse von Machauts Messe weiter ausführt: Die Parallele zwischen beiden Kompositionstechniken liegt in einem Modell begründet, das die Beziehungen zwischen Tonhöhe und Zeitdauer nach einem Prinzip ordnet, demzufolge innerhalb fixierter Zuordnungen Abweichungen und Permutationen möglich sind, deren Funktion nicht darin besteht, das geschlossene System zu stören, sondern es in seinen Teilen und Abgrenzungen zu stabilisieren. Diese Überlegung führt dann zu einem zweiten entscheidenden Punkt, den Goeyvaerts immer wieder betont, den der „mathematischen Geschlossenheit“. Aus der regelmäßigen Wiederkehr der Abschnitte der Taleae und ihrer Projektion auf die Colores ergeben sich strenge zeitliche Abmessungen sowohl von einer Talea bis zur folgenden als auch proportionale Zuordnungen insgesamt dadurch, daß auf jeweils einen melodischen Abschnitt in jedem der beiden Teile der Motette drei bzw. vier rhythmische Modelle verteilt werden. Mit „mathematischer Geschlossenheit“ umschreibt Goeyvaerts also die strenge, durch symmetrische Verhältnisse *b e m e s s e n e* Form, in welcher jeder Ton seine Notwendigkeit hat: im vorkompositorischen Sinn durch seine Herkunft aus dem Choral; im melodischen durch seinen Zusammenhang mit den anderen Tönen des Colors und im metrisch-rhythmischen durch die Perioden der Talea-Abschnitte.

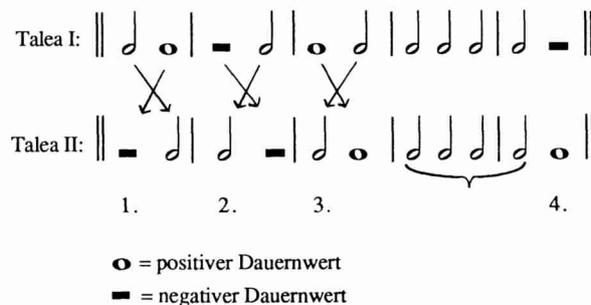


Abb. 1: Machauts Motette Nr. 6 (Vertauschungsprinzip)

Auf Grund des benannten Zusammenhangs zwischen dem hier erörterten Manuskript von Goeyvaerts aus dem Jahre 1957 und dem früheren von 1953 über *Anton Webern: Ausgangspunkt einer Evolution* scheint es hier geboten, auf eine der Kompositionen von Goeyvaerts aus den frühen fünfziger Jahren einzugehen und die Beziehung zwischen isorhythmischer und serieller Kompositionstechnik ausdrücklich zu machen, eine Beziehung, die Goeyvaerts von Machaut aus expliziert, im Hinblick auf Werke der frühen seriellen Musik aber nur theoretisch entfaltet.

Ein immer wieder als Titel zitiertes, aber bisher nur von Richard Toop²⁶ und Herman Sabbe²⁷ wenigstens in Ansätzen analysiertes Werk ist die *Sonate für zwei Klaviere*, die im Winter 1950/1951 entstanden ist, deren Erstdruck aber erst 17 Jahre später 1968 erschien. 1974 erfolgte die zweite Auflage, aber immer noch an entlegener Stelle. Erst mit der 1985 bei dem Centre Belge de Documentation musicale in Brüssel veröffentlichten Ausgabe kann davon die Rede sein, daß dieses Schlüsselwerk der frühen seriellen Musik, das auf die zentralen Werke Stockhausens aus dieser Zeit — wie auf das *Kreuzspiel* von 1951 — einen entscheidenden Einfluß ausübte, nun einen Publikationsort gefunden hat, der seinem Rang und seiner Bedeutung auch entspricht. Die Uraufführung dieses Werkes erfolgte im Juli 1951 am Pariser Conservatoire durch Yvette Grimaud und Claude Helffer, die deutsche Erstaufführung in einer eher den Text buchstabierenden, als ihn realisierenden Interpretation durch das Duo Astrid und Hans Otto Schmidt-Neuhaus im Winter 1951 des damaligen NWDR in Köln. Der zweite Satz wurde bereits während der Kranichsteiner Ferienkurse 1951 in der Klasse von Theodor W. Adorno, der den damals bereits schwer erkrankten Schönberg vertrat, von Karlheinz Stockhausen und Karel Goeyvaerts vorgestellt. Im Kurs von Adorno kam es dabei zu einem Eklat, weil Stockhausen auf Adornos Frage, wo denn hier die Syntax, wo denn Vorder- und Nachsatz seien, antwortete, daß es wohl absurd sei, in einem abstrakten Gemälde ein Hühnchen finden zu wollen. (Dies erklärt auch bereits äußerlich den Bruch zwischen der jungen Avantgarde und Adornos musiktheoretischer Position der *Philosophie der Neuen Musik*²⁸, die 1949 nahezu parallel zu den Standard-Werken über Zwölftontechnik *Qu'est ce que la musique de douze sons?*²⁹ und *Introduction à la musique de douze sons*³⁰ von René Leibowitz erschienen war. Diese Schriften von Adorno und Leibowitz erschienen den jungen Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Pousseur und Goeyvaerts überholt, weil die dort formulierte Position einer orthodoxen, d. h. nur auf den Tonhöhenverlauf bezogenen Auffassung der Zwölftontechnik einer von den jungen Komponisten beabsichtigten Erweiterung der Anwendung des Reihenverfahrens auf die anderen Parameter im Wege stand. Auf Grund dieses Sachverhalts erscheint es dann nur zwingend, wenn in dem Briefwechsel³¹ zwischen Stockhausen und Goeyvaerts zwar die kulturkritischen Schriften Adornos, wie die 1951 erschienenen *Minima Moralia*, nicht aber mehr die *Philosophie der Neuen Musik* von aktuellem Interesse war. An ihre Stelle traten die Informationstheorie und Kybernetik auf der einen, Heideggers *Holzwege* und *Sein und Zeit* auf Grund des für die serielle Musik entscheidenden Parameters der Zeitreihe auf der anderen Seite.

In der Tat zeigt sich denn auch im Vergleich zwischen Goeyvaerts' *Sonate für zwei Klaviere* und den für die serielle Webern-Rezeption paradigmatischen *Variationen für*

²⁶ Vgl. Richard Toop, *Messiaen, Goeyvaerts, Fano, Stockhausen, Boulez*, in: PNM 1974, S. 152ff.

²⁷ Vgl. Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 7ff.

²⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen 1949.

²⁹ René Leibowitz, *Qu'est ce que la musique de douze sons?*, Liège 1947.

³⁰ Ders., *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949.

³¹ Vgl. Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 80ff.

Klavier op. 27³² von Anton Webern ein entscheidender Unterschied, der für die Auffassungsdifferenz zwischen dem orthodox-dodekaphonen und seriellen Verständnis der Musik Weberns konstitutiv wurde. Während Webern bei aller Verkürzung noch mit sprachlichen Perioden und motivisch aufgefaßten Segmenten der zwölftönigen Grundgestalt der Reihe komponiert, wäre es bei Goeyvaerts sinnlos, die Isolierung der Töne zu Tonpunkten im Sinne der „punktuellen Musik“ als eine die Webernsche Verkürzung weitertreibende Reduktion zu verstehen. Trotz des Traditionsbezugs durch die theoretische Reflexion sowohl der Isorhythmie Machauts, wie wir noch sehen werden, als auch des Webernschen Reihenverfahrens, findet bei Goeyvaerts die Setzung eines Neuen statt, das mit der Negation von Tradition nicht mehr angemessen begriffen werden kann.

Im Zentrum von Goeyvaerts' Sonate steht nicht die Einbindung einzelner Töne in einen metrisch-syntaktischen und motivischen Zusammenhang, sondern die unterschiedlich dichte Streuung von streng parametrisch determinierten Einzeltönen in einen Verlauf, der sich zwischen den Extremen einer fließenden und distinkt pulsierenden Zeit bewegt. Mit dem Gegensatz zwischen einer gedehnten, irrationalen, vom *Rubato* bestimmten und einer streng gemessenen Zeitartikulation hat Goeyvaerts denn auch sein op. 3 von 1952 bezeichnet. Es hat den Werktitel *Opus 3 met gestreken en geslagen Tonen*. Der Unterschied zwischen der gedehnten und der geschlagenen Zeit gilt zunächst für die einzelnen der vier Sätze der Sonate. Teil I und IV sind erfüllt von unterschiedlich lang „gestreckten Tönen“, Teil II und III von den „geschlagenen Tönen“. Die unterschiedliche Zeitartikulation wird jedoch nicht in dieser schematischen Weise beibehalten, sondern noch innerhalb der jeweiligen Sätze in die Gegensätze getrieben. Satz I entwickelt sich von der strömenden Zeit, unterbrochen von drei Schnittstellen gestauter Zeit in den Gegensatz: Aus der fließenden Zeit des Beginns ist am Schluß eine beinahe stehende Bewegung zwischen zwei Klängen geworden. Satz II und III bilden durch den „Attacca“-Übergang zwischen den Sätzen eine Einheit. Satz II grenzt die einzelnen Töne durch Pausen, gegensätzliche Werte der Dauern und der Dynamik, durch die Distanz der Register und die unterschiedlichen Anschlagsarten scharf voneinander ab. Satz III scheint zunächst durch die proportionale Tempobeschleunigung das Fürsichsein der einzelnen Töne zu verschärfen. Durch das raschere Tempo verfließen aber die Töne mehr ineinander, wodurch ab Takt 14 Beziehungen zum ersten Satz entstehen. Der Schluß von III verschärft aber dann wieder das Prinzip

³² Im Zentrum von Goeyvaerts Webern-Rezeption standen vor allem die *Variationen für Klavier* op. 27: „Zum ersten Male zeigte sich diese Notwendigkeit 1936, als Webern die Klaviervariationen op. 27 schrieb. In der Geschlossenheit ihres Baus schließen die Klaviervariationen zwar bei Weberns vorheriger Produktion an. Die bezeichnungsvolle Neuheit ist hier aber, daß eine Klangstruktur gebildet wurde, in der alle nicht begründbaren Elemente ausgeschlossen waren, die also nur noch als Projection in Raum und Zeit, nicht mehr als Konstruktion anzusehen ist. [...] Der Aspekt »Projection in Raum und Zeit« beschränkt sich aber bei Webern nur auf kurze Fragmente, so wie die ersten 18 Takte [als »Thema« des 1. Stückes anzusehen] der Klaviervariationen. Das Ganze zeigt aber immer noch eine Konstruktion, ein Nebeneinanderstellen, also ein »Geschehen« in die Zeit. Der Keim bestand aber, so daß eine normale Evolution zu dem heutigen Zustand leiten konnte, wo das Musikwerk ein rein statisches Bild geworden ist“ (*Anton Webern*, S. 2); im Gespräch (*Goeyvaerts-Zenck*) hat der Komponist auf die „Unberührbarkeit“ von Weberns op. 27 hingewiesen, die er still las, aber nicht mit den Händen spielte. Vgl. weiter zu Goeyvaerts Webern-Bild: Karel Goeyvaerts, *Damals und heute. Vortrag und Gespräch bei den Darmstädter Ferienkursen 1988*, in: *MusikTexte* 26 (Oktober 1988), S. 16.

Notensbeispiel 1: S. 9/10 und 8/12

Notensbeispiel 1: S. 9/10 und 8/12

Notensbeispiel 2: S. 6/13

Notensbeispiel 2: S. 6/13

Betrifft diese Spiegelung die Mitte der Sonate und verbindet sie im streng symmetrischen Sinn die Sätze II und III, so wird sie auch in der Verknüpfung der beiden Außensätze wirksam. An exakt gleicher Position befindet sich neun Takte vor dem Ende des ersten Satzes und neun Takte nach dem Beginn des vierten Satzes eine jeweils um den Ton *c* zentrierte Klangachse, an der wie in der Mitte der Sonate eine Spiegelung über Kreuz erfolgt (vgl. Notenbeispiel 2).

Die beiden Takte (I, 46 und IV, 9) sind streng dreh-spiegelsymmetrisch. Das zweite Klavier spielt im vierten Satz den Krebs des ersten Klaviers aus dem ersten Satz unter der Voraussetzung der zusätzlichen Vertauschung der beiden Hände. Das gleiche gilt in umgekehrter Form für das erste Klavier. Daraus ergibt sich für den weiteren Formverlauf eine strenge Entsprechung der ersten 10 Takte des vierten Satzes mit den letzten 10 Takten des ersten Satzes bis jeweils hin zur Kreuzstelle, an der der Spiegel aufgestellt wird. Über die Kreuzstelle hinaus bleibt dann die Krebsgängigkeit erhalten, ganz parallel zur ersten Spiegelung in der Mitte der Sonate, nun aber mit dem entscheidenden Unterschied, daß auf Grund der voneinander divergierenden Anzahl der Takte von erstem und viertem Satz (55 Takte und 30 Takte) sich die strenge Krebsgängigkeit nach und nach verliert, bis sie sich auflöst. Die Spiegelung ist also an der jeweiligen Kreuzstelle am deutlichsten. Mit der Entfernung von der Spiegelachse nimmt dann auch die Schärfe der Spiegelung ab.

Mit Ausnahme der Anfangstakte von Satz I und der Schlußtakte von Satz IV ist die Form also streng spiegel-symmetrisch und die Bewegung zirkulär. Der dritte Satz ist der Krebs des zweiten, der vierte die Retrograde des ersten. Das Ende des dritten Satzes kehrt in den Anfang des zweiten zurück. Der Beginn des vierten Satzes läuft in den Schluß des ersten zurück. Aber selbst die asymmetrischen Teile des Eröffnungs- und Finalsatzes lassen sich aufeinander beziehen. Dem Prozeß der zur Kreuzstelle hin immer deutlicher werdenden Spiegelung im ersten Satz korrespondiert eine umgekehrte Entwicklung der Abnahme der Deutlichkeit in der Spiegelung nach der Kreuzstelle im vierten Satz, bis sich die Konturen am Ende gänzlich verwischen.

Die Untersuchung der Spiegelungen zeigt, daß nicht nur die Tonhöhen abgebildet werden, sondern zum großen Teil auch deren Lage, also der Punkt im Raum an bestimmter Stelle. Dies gilt ebenso für die dynamischen Werte und die Anschlagsarten. Dieser Sachverhalt verweist darauf, daß die Ordnungsgrößen der Höhe, Dauer, des Registers, der Dynamik und Klangfarbe bewußt als selbständige und aufeinander bezogene Eigenschaften des Einzeltons aufgefaßt und als solche auch konzipiert worden sind. Herman Sabbe hat darauf hingewiesen, daß Goeyvaerts in der Sonate alle Werte eines Tons um eine Mittelachse gruppiert hat und daß er diese Werte mit numerischen Indices versehen hat, deren Gesamtsumme bei jedem Ton immer die „synthetische Zahl 7“³³ ist. Da für die Numerierung als Ausgangspunkt der Tritonus *a-dis*, das letzte Intervall der Grundreihe in Takt 3, 1. Klavier, und der Tritonus *c-fis* gewählt wurde, der sowohl die Schnittstelle darstellt (wenn von *a* nach *dis* in der Gegenbewegung

³³ Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 9.

gelesen wird) als auch das zentrale Intervall in der zweiten Grundreihe im zweiten Klavier Takt 3 ist, hat Goeyvaerts damit im Sinne des seriellen Denkens aus dem Material eine Ordnungsidee abgeleitet, die für alle Töne der Sonate, ihre Kreuz- und Schnittstellen und auch für die Zeitproportionen des zweiten und dritten Satzes konstitutiv wird.

An dieser Stelle sei wieder zu Goeyvaerts' Manuskript über die Kompositionstechnik des 14. und 15. Jahrhunderts zurückgekehrt. Nachdem er anhand von Machauts sechster Motette *Et gaudebit cor vestrum* allgemein Verbindungslinien zur seriellen Technik gezogen hatte, erscheint die dann im Manuskript folgende Darstellung von Machauts *Messe de Nostre Dame* beinahe als eine Selbstinterpretation der *Sonate für zwei Klaviere*, die oben in Ansätzen dargelegte Analyse vorausgesetzt.

Zunächst folgen beide Kompositionen keinem vorfindlichen Formschema, sondern die musikalische Form ist eine zu erfindende, vor der Komposition nach einem bestimmten Plan zu Entwerfende. Gemeinsamer Ausgangspunkt für die Vorordnung ist die Zahl sieben. Goeyvaerts weist darauf hin, daß die Talea des Tenor im *Kyrie I* sieben Longae umfaßt und daß das *Kyrie I* ein Vielfaches der Zahl sieben darstellt, nämlich eine Gesamtdauer von vier mal sieben Longae, also 28 Longae umfaßt. Das dem *Kyrie I* korrespondierende finale *Kyrie III* zählt ebenfalls 28 Longae. Darüber hinaus spielt die Zahl sieben eine weitere entscheidende Rolle. Goeyvaerts unterscheidet bei den Taleae ein variables Fragment mit der „symmetrischen Reihung“³⁴ von jeweils 5, 6, 6 und 5 Tönen und ein konstantes mit jeweils 7 Tönen und gelangt zu dem Ergebnis: „sieben ist in der Struktur dieses Kyrie fürwahr eine wichtige Zahl“³⁵. — Es ist genau die von Herman Sabbe für die *Sonate für zwei Klaviere* von Goeyvaerts reklamierte „synthetische Zahl“³⁶ sieben, welche partiell und teilweise global konstitutiv für die Ordnung der Sonate ist: sieben ist die Gesamtzahl, die sich aus der Addition der einzelnen Parameter eines Tons ergibt; sieben ist auch die Zahl, deren Vielfaches die Metronomangaben des zweiten und dritten Satzes ($\text{♩} = 84$ und $\text{♩} = 56$) bestimmt, der beiden Sätze also, die vom Material und von der Form in einem streng symmetrischen Verhältnis (Krebs und zweimal 25 Takte) stehen, wobei der dritte Satz eine proportionale Beschleunigung des zweiten darstellt. Wenn Sabbe von der „synthetischen Zahl“ allgemein im Hinblick auf die frühen seriellen Werke von Goeyvaerts und Stockhausen vermerkt, daß mit ihr ein „homöostatisches System bezeichnet ist, das eine Verbindung zwischen Parametern (Faktoren, Elementen) auf der Basis proportionaler Wertverhältnisse“ herstellt und daß die „synthetische Zahl“ einen Ausgleich von Tendenzen (Dominanzen) und eine gleichgewichts-gewährende Wirkung ermögliche³⁷, dann entspricht diesem durch die „synthetische Zahl“ bedingten Musikideal einer schwebenden, die Spannungen ausgleichenden Musik genau die Motette *Et gaudebit cor vestrum*

³⁴ Goeyvaerts, *Die Kompositionstechnik*, S. 7.

³⁵ Ebda., S. 6.

³⁶ Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 9.

³⁷ Ebda., S. 21.

und die *Messe de Nostre Dame* von Machaut, an der Goeyvaerts sich in den frühen fünfziger Jahren orientiert hatte und über die er am Ende seines Manuskripts über die *Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert* 1957 geschrieben hatte:

„Gott sei Dank hat das Musikschaffen heute wieder bewußt seine konstruktive Position eingenommen. Wo diese Position sich zuerst noch auf kleinere Formen beschränken mußte, wird jetzt die Fähigkeit der Einzelelemente erprobt, reichere Ton-Konstellationen zu ermöglichen. Dabei diene uns der Gleichgewichtssinn für die klangliche Wirklichkeit, der sich bei den Musikern des 14. und 15. Jahrhunderts herausgestellt hat, als Leitfaden“³⁸.

III

Die Beziehung zwischen Goeyvaerts und Machaut, wie sie im Zusammenhang zwischen zwei theoretischen Texten und seinem ersten opus, der *Sonate für zwei Klaviere*, nachgewiesen wurde, läßt sich anhand des Aufsatzes *Techniques médiévales en musique contemporaine: Histoire de la musique et sens culturel*³⁹ von Herman Sabbe noch unterstreichen, der vor allem im Hinblick auf Goeyvaerts' op. 2 die Anwendung isorhythmischer Techniken identifizieren konnte. Charakteristisch für die Auseinandersetzung der seriellen oder erweitert dodekaphonen Musik mit der „Ars nova“ ist der Bereich der „Vorordnung“, der dann in der Komposition zu Strukturanalogien zwischen der seriellen und isorhythmischen Technik führt. (Der möglicherweise gegebene Zusammenhang dieses Vorgangs mit der Befassung Messiaens⁴⁰ mit Machaut und derjenigen Kreneks⁴¹ mit Ockeghem müßte noch geprüft werden.) Im Gegensatz dazu hat es etwa bei Wolfgang Fortner⁴², Bruno Maderna⁴³ und Harry Birtwistle⁴⁴ den Versuch gegeben, nicht auf der Basis von Strukturanalogien, sondern durch Bearbeitungen und Transformationen ganz direkt auf einzelne Kompositionen konkret Bezug zu nehmen (etwa auf die Motetten Machauts, den *Hoquetus David* oder einzelne Werke Josquins). Aufschlußreich ist weiter ein mit Goeyvaerts' Text von 1957 über die Kompositionstechnik des 14. und 15. Jahrhunderts indirekt in Zusammenhang stehendes fiktives Gespräch von Bernd Alois Zimmermann, das 1964 unter dem Titel *600 Jahre Ars Nova* erstmals gesendet und erst kürzlich im neuesten Heft der *MusikTexte*⁴⁵ von dem Zimmermann-Forscher Klaus Ebbeke veröffentlicht wurde. Im Zusammenhang

38 Goeyvaerts, *Die Kompositionstechnik*, S. 9.

39 Vgl. *Revue Belge de Musicologie* 34/35 (1980/81), S. 220ff.

40 Vgl. Fußnote 22.

41 Vgl. Fußnote 24.

42 Vgl. Wolfgang Fortner, *The Creation* (James Weldon Johnson) für mittlere Singstimme und Orchester, Mainz 1957, entstanden 1954/55.

43 Vgl. den Hinweis auf Bearbeitungen von Werken Josquins durch Bruno Maderna: Massimo Mila, *Maderna. Musicista moderno*, Torino 1976.

44 Harry Birtwistle, *Hoquetus David*, Wien 1969.

45 Vgl. den Abdruck unter dem Titel *Über die freundschaftlichen Beziehungen zwischen der „bösen neuen“ und der „guten alten“ Musik*, in: *MusikTexte* 24 (April 1988), S. 19ff.; vgl. auch den Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Zimmermanns und Goeyvaerts Rezeption der Isorhythmie: Klaus Ebbeke, *Eigene Gedankenwelt. Der Musikkritiker Bernd Alois Zimmermann*, in: *MusikTexte* 24 (April 1988), S. 18.

schließlich mit den Aktualisierungsversuchen der Musik der Gotik in der Neu-Gotik⁴⁶ der zwanziger Jahre und in der Neo-Gotik⁴⁷ der vierziger Jahre wird deutlich, daß der Bezug zum weit zurückliegenden Mittelalter vor allem dort hergestellt wurde, wo es darum ging, das belastende Erbe der Romantik, Spätromantik und ihren Übersteigerungen zu umgehen, um gleichsam nochmals, unbelastet von dem Druck der Geschichte, von vorne zu beginnen. Dieser Versuch eines Neuanfangs zeigt sich besonders deutlich in der Konstitutionsphase der seriellen Musik nach 1950, die auch entworfen wurde als Ausdruck einer „Neuen Welt“⁴⁸, deren reiner Konstruktivismus alle schmerzlichen Spuren der Nachkriegszeit vergessen machen sollte. Die Frage, ob die „Neue Musik“ nach 1950 in der radikalen Position der A-Historizität nicht in eine problematische Nähe zur angeblichen „Stunde Null“ 1945 rückt, möchte ich hier ausdrücklich stellen, eine Frage, die auch im Zusammenhang des „Historikerstreits“ von bedrückender Aktualität ist. Denn die mögliche Antwort könnte darin bestehen, daß die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit heute immer noch notwendig ist, weil sie weder nach 1945 noch nach 1950, auch nicht von der seriellen Musik aus, erfolgt ist.



Zusammenfassende Überlegungen:

1. Isorhythmie und Serialismus stellen ein kompositionstechnisches Modell dar, das die Beziehungen zwischen Tonhöhen und Tondauern (Klangfarbe, Dynamik und Register) innerhalb fixierter Grenzen flexibel reguliert.
2. Das isorhythmische und serielle Modell führt zu einem einmaligen Werk, welches in den Teilen proportionierte Zeitverhältnisse, im ganzen eine präzise Bemessung der ideellen Gesamtdauer aufweist.
3. Die Analogie zwischen Serialismus und Isorhythmie liegt nicht nur in einem bestimmten „Modell“ (s. o.) begründet, sondern sie ist auch zutreffend im Hinblick auf den zeitlich-logischen Ort des kompositorischen Prozesses, an dem dieses Modell in Form der sukzessiven Stimmerfindung und in Form eines Determinationsplans festlegt, wie später die Komposition verläuft. Damit ist eine „Rangfolge kompositorischer

⁴⁶ Vgl. Heinrich Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken), dort vor allem das Kapitel *Alte Musik und Gegenwart* und die Seiten 22ff.

⁴⁷ Vgl. bereits auf die zwanziger Jahre bezogen: Hans Mersmann, *Moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1927, (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken), dort das Kap. *Alte und neue Polyphonie*, bes. die Seiten 205ff.)

⁴⁸ Vgl. diesen Begriff bei Hegel und Hölderlin und seine Erörterung bei Martin Zenck, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, München 1977, S. 163f. Dieser Begriff fiel im Gespräch (*Goeyvaerts-Zenck*). Für den Komponisten war die serielle Musik der frühen fünfziger Jahre von der Vorstellung bestimmt, daß die Geschichte überhaupt gegen 1945 und 1950 zu einem Ende gekommen sei, daß „man danach jetzt zu einem Essentiellen gelangte, das nicht geschichtsbedingt war“. Der absolute Neubeginn war dann für Goeyvaerts seine *Sonate für zwei Klaviere* vom Winter 1950/51, die er als seinen „Nullpunkt“ bezeichnete, weswegen alle Werke davor nicht in die Zählung der opera aufgenommen wurden. Aus den Texten und aus den Gesprächen ergibt sich ein für die Entstehung und Legitimation der seriellen Musik prototypischer Widerspruch von einer der Geschichte enthobenen Substantialität dieser Musik und ihrer historischen Ableitung aus Machaut und Webern.

Entscheidungen"⁴⁹ fixiert, welche dem Bereich der „Vorordnung“⁵⁰ eine größere Bedeutung zumessen als der Komposition.

4. In diesem noch vor der Komposition liegenden Bereich werden in der isorhythmischen Motette⁵¹ und in der seriellen Musik folgende Schritte durchgemessen (ausgelassen sind bei der Motette die Schritte der Textierung):

- | | |
|---|--|
| a) Wahl des cantus firmus | — Erfindung oder Übernahme der Reihe |
| b) Ordinierung des cantus firmus | — Parametrisierung der Reihe |
| c) Ordinierung und Kolorierung der anderen Stimmen | — Konstruktion entweder weiterer Reihen oder Festlegung eines offenen oder determinierten Permutationsplans, nach dem die Töne aller Reihen fäden ablaufen |
| d) Disposition der Zeilenschluß-töne und Gerüstsatz | — Disposition der Reihenverläufe im Hinblick auf Zäsuren, Spiegel-Achsen usw. |

Komposition:

- | | |
|--|--|
| e) endgültige Ausarbeitung der Oberstimmen | — Ausschreiben der Reihen fäden; Austausch und Verteilung von Tönen (Vermeidung von Oktaven, Anstreben von Tritonus-Häufungen) nochmalige Überprüfung der Verteilung der Töne auf die Register im Hinblick auf die Dynamik |
|--|--|

5. Isorhythmie und Serialismus sind von einem eindeutig quadrivialen Musikverständnis bestimmt. Entscheidend sind mathematische Proportionen, geometrische Figuren (Kreis, Spiegel, Kreuz) und nicht syntaktische und semantische Kategorien, was nicht ausschließt, daß die spekulativen Symbole wie der Kreis ihrerseits wieder auf einer anderen Ebene semantisiert werden könnten.

6. Unter dieser Voraussetzung ist es nur konsequent, daß der Serialismus die Musik Weberns von der Prämisse der quadrivialen Musikanschauung⁵² aus rezipiert hat (und nicht von der trivialen). Diese Umdeutung war beim mittelalterlichen Konstruktivismus nicht notwendig: die Musik Machauts stand dem Serialismus näher als die Musik Weberns.

7. Die quadrivial-mittelalterliche und quadrivial-serielle Musikanschauung ist von der Objektivität des Kunstwerks einerseits, der Abkehr von der Subjektivität anderer-

⁴⁹ Wolf Frobenius, *Petrus de Cruces Motette „Aucun ont trouvé chant par usage/Lonc tans me sui tenu de chanter/ANNUNIANTES“*. Französische Motettenkomposition um 1300, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Fs. für Hans-Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Stuttgart 1984 (= *BzAfMw* 23), S. 29ff. Frobenius hat bereits hier den Bezug zu Gottfried Michael Koenigs Kompositionsverfahren hergestellt. Vgl. dazu ausführlich: Ders., *Gottfried Michael Koenig als Theoretiker der seriellen Musik*, in: *Gottfried Michael Koenig*, München 1989 (= *Musik-Konzepte* 66), S. 77ff.

⁵⁰ Karlheinz Stockhausen, *Punktueller Musik*, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln 1963, S. 18f. Bei Goeyvaerts geht die Vorstellung so weit, daß der eine Komponist die serielle Verformung konzipiert, ein anderer die Komposition ausformuliert.

⁵¹ Vgl. den Hinweis auf Aegidius von Murino bei Wolf Frobenius, *Petrus de Cruce*, S. 30f.

⁵² Vgl. in Beziehung zu Anton Webern: Martin Zenck, *Weberns Wiener Espressivo. Seine Voraussetzungen im späten Mittelalter und bei Beethoven*, in: *Anton Webern I*, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderbd.), S. 180 und S. 206.

seits geprägt. Die ‚reine‘ Ordnung des Werks bildet den Kosmos ab. Dies führt zur übergeschichtlichen oder metahistorischen Position des mittelalterlichen und seriellen Konstruktivismus.

8. Trotz der aufgewiesenen Analogien zwischen dem jeweiligen Konstruktivismus besteht eine graduelle, wenn nicht prinzipielle Differenz in dem Begriff der „Materie“⁵³. Während das Mittelalter die Materie unter der Spannung von Potenz und Aktualisierung verstand, wobei die Verwirklichung der Substantialität nichts anhaben konnte, die verändernde Geschichte keine Gewalt über die gleichbleibende Substanz hatte, weist der Serialismus in diesem Punkt einen ungelösten Widerspruch auf. Goeyvaerts' Manuskript von 1957 zeigt sich zunächst der mittelalterlichen Vorstellung von Materie verpflichtet, der zufolge die ‚Seinsweise‘ der musikalischen Materie aus der Geschichte herausgehoben ist. Dieser A-Historizität widerspricht aber nach drei Seiten hin eine ausdrückliche Historizität: a) die geschichtliche Determination der Materie (Color-Talea-Konzeption des Tons, Tonhöhe und Tondauer als zum Bewußtsein gekommene Eigenschaft des Tons) durch den Rückbezug auf Machaut und Webern; b) die vor dem Serialismus liegenden Voraussetzungen von Mittelalter-Renaissancen in der Neu-Gotik der 1920er Jahre und in der Neo-Gotik der 1940er Jahre; c) die Weise, in der die seriellen Werke die Substantialität der Klangmaterie verzehren, schließt eine weitere historische Bedingtheit ein, die das geschichtliche Ende des Serialismus buchstäblich mit jedem Werk vorwegnimmt.

9. Die in Punkt 8 formulierte Überlegung hätte für die Darstellung der Musikgeschichte von 1950 bis 1980 unter der Perspektive des Materialbegriffs einschneidende Konsequenzen. Wenn Carl Dahlhaus⁵⁴ behauptet, daß die noch für die serielle Musik zutreffende Vorstellung Adornos von der „geschichtlichen Tendenz des musikalischen Materials“ ihre Gültigkeit erst mit der „Neuen Musik“ der siebziger und achtziger Jahre verloren habe, daß diese über das geschichtliche Material frei verfüge, ohne dessen historischen Forderungen nachzukommen, dann ist diese These insofern in Zweifel zu ziehen, als bereits die serielle Musik zumindest teilweise (s. o.) den Begriff des Materials durch den der Materie ersetzt hat, der eben nicht mehr als geschichtlich bedingt, sondern als Substanz, als aus der Geschichte herausragend und damit als unveränderbar verstanden wurde. Dieser Überlegung würde auch inhaltlich die oben anhand des Briefwechsels zwischen Stockhausen und Goeyvaerts erhobene These entsprechen, daß Adornos *Philosophie der Neuen Musik* für die serielle Musik der frühen fünfziger Jahre bereits ihre Aktualität verloren hatte.

⁵³ Vgl. Eleonore Fladt, *Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter*, in: *Mf* 40 (1987), S. 216f.; vgl. Matthias Bielitz, *Bemerkungen zum Problem des Materialbegriffs in der Musik und seiner antiken Tradition*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 27ff.

⁵⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken?*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 19, Mainz 1984, S. 45ff.