

Maß von Übertreibung, das die wahre Bedeutung eines Sachverhalts überhaupt erst zutage treten läßt, kann man behaupten, daß das Quartett eine einzige immense Durchführung sei, in der Schönberg aus dem Prinzip der entwickelnden Variation extreme Konsequenzen zog. Selbst scheinbar sekundäre Stimmen, wie der Kontrapunkt zum Hauptthema und der zum Seitenthema, werden als Themen behandelt und einem Gestaltwandel unterworfen, den man als ‚Geschichte eines Themas‘, als Entwicklung, deren Stationen in wechselnden formalen Rollen bestehen, beschreiben kann. Das Problem, das Schönberg lösen mußte, bestand also primär darin, eine Durchführung, die sich über 1320 Takte erstreckte, so zu gliedern, daß sich Teile mit deutlich unterschiedenen Funktionen voneinander abhoben. Dazu brauchte er eine Vielzahl von Formen und Formteilen in wechselnden Ordnungen und Dimensionen. Und die Ambiguität, die daraus resultierte, war kein Mangel, sondern ein technisch grundlegendes und außerdem ästhetisch avanciertes Moment, ohne das die Realisierung der Idee einer nahezu grenzenlosen und dennoch artikulierten Durchführung nicht möglich gewesen wäre. Dadurch etwa, daß ein musikalischer Gedanke zunächst eines der Themen in einem langsamen Satz ist, der zugleich eine Überleitung darstellt, dann als Hauptthema eines Scherzosatzes fungiert und sich schließlich als melodische Substanz eines Ritornells mit Fugatostruktur erweist, das der Verklammerung der Gesamtform dient, wird einerseits das Prinzip universaler Durchführung durch sämtliche Teilformen hindurch beharrlich festgehalten und andererseits die Transformation des Gedankens durch die wechselnden formalen Funktionen begründet, die er im Verlauf seiner Geschichte erfüllt. Die Methode der entwickelnden Variation, die das Lisztsche Transformationsverfahren einschließt, und das Prinzip der Mehrdimensionalität, durch das Schönberg einen Ansatz, den er bei Liszt fand, zu Ende führte, erweisen sich als zwei Seiten derselben Formidee.

## Polyphonie mit zwölf Tönen Johann Nepomuk Davids 2. Violinkonzert

von Gerd Sievers, Wiesbaden

Als Johann Nepomuk David – nach einem ersten, tastenden Versuch mit einem zwölfstimmigen Thema in seinem *Violin-Konzert Nr. 1* (Werk 45) im Jahre 1952 – mit seinem *Violin-Konzert Nr. 2* (Werk 50) von 1957 den endgültigen Schritt zur Zwölfklangschnik getan zu haben schien, dürfte dies zunächst allgemein Verwunderung ausgelöst haben. Denn es konnte zu jener Zeit nur wenigen, den mit dem Schaffen des Komponisten eng Vertrauten, gegenwärtig gewesen sein, daß David schon viel früher – in den Jahren 1921/22, als er in Wien Musik studierte und dort auch mit dem Kreis derer um Schönberg in Kontakt gekommen war – neben traditionsverpflichteten Kompositionen auch zwölfstimmige geschrieben hatte.

Wenn David später – nach zunächst zurückgewonnener, gewissermaßen neu eroberter Tonalität – in einem langen Entwicklungsprozeß von zuerst strenger Tonalität allmählich über eine zunehmend freier gehandhabte schließlich zu einer Art Panchromatik und von dieser dann eben auch zur Zwölfklangschnik gelangte, so war dies im Grunde gar so abwegig, wie es im ersten Augenblick geschienen haben mag, doch wohl nicht gewesen, dies um so weniger, als die melodische

Linie eh und je im geistigen Zentrum seines kompositorischen Schaffens gestanden hatte. Hier, in der Zwölftonkomposition, hatte sie nun Ausgangspunkt schlechthin zu sein.

Die so in sein Schaffen einbezogene Kompositionstechnik „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ stand, von allem anderen abgesehen, zudem völlig im Einklang mit seinem jahrzehntelang geübten Verfahren, das musikalische Material – dem biogenetischen Prozeß des Werdens aus einem Urkeim entsprechend – aus einem einzigen Gedanken heraus zu entfalten, war sie doch geradezu ein Garant für die Verwirklichung seines Ideals, in dem zwei seiner hervorstechenden Charakterzüge sich objektivierten: ‚Disziplin‘, die er von sich selbst verlangte – und die er von anderen erwartete –, und ‚Askese‘ in des Wortes eigentlicher Bedeutung des Übens: ἀσκήειν.

So gesehen war David gewissermaßen ein später Repräsentant des mittelalterlichen Quadriviums, des Kanons der höheren Fächer, der Disziplinen Arithmetik, Geometrie, Astronomie und, als gleichberechtigter Schwesterdisziplin, Musik. Hier, in diesem Fächerkanon, hat die Musik demnach ihre Stellung in einer von Zahlen bestimmten, Abstraktes und Konkretes verbindenden geistigen Welt, die sich auch auf das Gebiet der Künste anwenden ließ, etwa als Maß der die Malerei und die Architektur beeinflussenden oder auch bestimmenden Proportionen (z. B. der nach der *sectio aurea*, dem ‚Goldenen Schnitt‘).

Liegt in Davids Verbundenheit mit der Zahl eine der Wurzeln seiner Denk- und Schaffensweise, so wird diese zeitweilig durch Einwirkungen auch von außen verstärkt und bestärkt worden sein. Bei seiner Übersiedlung von Salzburg nach Stuttgart im Jahre 1948 stieß er nämlich auf einen Kreis von Musikern, die in ihrer Auffassung von Musik zahlenspekulativen Anschauungen in Theorie und Ästhetik anhingen. Hinzu kommt, daß David das Musikgeschehen seiner Tage interessiert zu verfolgen pflegte. So wird ihm die 1955 erfolgte Uraufführung von Igor Strawinskys zwölftönig geschriebenem *Canticum sacrum* nicht entgangen sein. Vielleicht hat dieses Werk ihm den Anstoß gegeben, sich auf diese Kompositionsrichtung einzulassen.

Der tiefste Grund für die Hinwendung zum Zwölftonsystem dürfte indes woanders liegen: in Davids religiöser Veranlagung, in einer eschatologisch gerichteten Gläubigkeit mit einem Hang zum Mystischen, das – in nur scheinbarem Widerspruch – der Zahl verbunden ist, einer spekulativen Zahlenwelt, wie sie bereits in der Antike in der Vorstellung der Pythagoreer von der Bewegung der Himmelskugel bestanden hatte, und in der aus diesem Urbild der Zahl resultierenden Sphärenharmonie (von deren wirklichem Erklängen noch Platon – nicht aber mehr Aristoteles – überzeugt gewesen war). Von dieser pythagoreischen Vorstellung ausgehend, definierte Aristoteles die Harmonie (ἁρμονία) als das Zählen der Seele und des „Nous“ der Seele (ἀριθμεῖν ἢ ψυχῆ καὶ ψυχῆς νοῦς, *Physik* 223a 25–28)<sup>1</sup>. Hierauf beruht die bekannte Definition der Musik durch Gottfried Wilhelm Leibniz: „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi“ (Brief an Goldbach vom 17. April 1712), und auf dieser wiederum die noch stärker ins Philosophische gewendete von Arthur Schopenhauer: „Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi“ (*Die Welt als Wille und Vorstellung* I § 52).

Spielt die Zahl als ein Faszinosum im Denken Davids eine bedeutende Rolle (man denke etwa an die *Magischen Quadrate* von 1959 und das *Spiegelkabinett* von 1960), so muß für David der Gedanke einer kompositorischen Auseinandersetzung mit einem System, für das die Zahl das Prinzip schlechthin ist, naheliegend gewesen sein. Nur stand dem etwas entgegen: seine Verwurzelung in der Tonalität.

<sup>1</sup> Zitiert nach Thrasybulos G. Georgiades, *Nennen und Erklängen*, Göttingen 1985, S. 245.

Ist die Tonalität – mit ihrem Überteiligkeitsprinzip und der die Grenzen setzenden ‚Zwei‘, der  $\delta\upsilon\acute{\alpha}\varsigma$  (Platon), im Sinne der griechischen Bedeutung von  $\phi\acute{\upsilon}\sigma\iota\varsigma$  – ein Naturgegebenes, so ist die Dodekaphonie – mit ihrer Äquidistanz der Töne, dem Tonabstand von  $1:\sqrt[12]{2}$  oder, bei Logarithmen auf der Basis 2, 100 Cent – ein Artifizielles. So minimal die Abweichungen voneinander in praxi auch immer sein mögen: theoretisch schließen in letzter Konsequenz beide Systeme einander aus. Denn die zwölfstufig gleichschwebende Temperatur ist für die Tonalität ein praxisbedingter Behelf, für die Dodekaphonie dagegen das unabdingbare Grunderfordernis. Bleibt bei der tonal konzipierten Komposition auch bei Ausführung in temperierter Stimmung die ‚natürliche‘ Stimmung als – eine die harmonische Auffassung überhaupt erst ermöglichende – Fiktion bestehen, so bleibt, umgekehrt, bei der zwölfstönig angelegten Komposition auch bei Ausführung in ‚natürlicher‘ Stimmung die ‚temperierte‘ Stimmung als – die theoretische Voraussetzung erfüllende – Fiktion bestehen.

Wie verhalten sich diese beiden konzeptionell einander ausschließenden Systeme in Davids 2. Violinkonzert zueinander? Impliziert die Komposition mit zwölf Tönen bei David eine ‚Bekehrung‘ von der Tonalität panchromatischer Extension zu einer die tonale Gravitation leugnenden, atonalen Kompositionsbasis? Eine Analyse unter diesem Aspekt soll anhand einiger weniger, paradigmatischer Notenbeispiele über diese Frage Aufschluß zu geben versuchen.

\*

Notenbeispiel 1

Für Lukas David

**VIOLIN-KONZERT Nr. 2**

Joh. Nep. David, Werk 50  
(1957)

**3/4 Allegro moderato I**

The image shows a page of a musical score for the first movement of Johann Nepomuk David's Violin Concerto No. 2. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro moderato'. It features six staves: Solo-Violine, Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The Solo-Violine part begins with a 'piaz' (pizzicato) instruction and includes dynamic markings like 'f' and 'p'. The Violine I and II parts have 'arco' (arco) and 'piaz ungeteilt' (pizzicato unteiled) markings. The Viola part includes fingering numbers 1-12. The Violoncello and Kontrabaß parts have 'legatissimo crescendo' and 'piaz' markings. The score ends with a 'pp' (pianissimo) marking.

Das Werk hebt mit dem durch seine Tondauer hervorgehobenen Ton *d*(1) an; diesem gesellen sich hinzu ein kurzes *e* (2) und ein gehaltenes *h* (3); über *c* (4) werden flüchtig *b* (5) und *ges* (6) berührt; darauf folgen zu ausgehaltenem *f*(7) nacheinander sechs Töne, die durch den punktierten Rhythmus zu drei Intervallen gefügt werden: *g – es / gis – a / cis – d*. Diese Intervalle weisen eine auffallende harmonische Affinität zum Anfangston auf: Setzt man nämlich dieses *d* hypothetisch als Tonikaton, so würde das erste Intervall als unvollständiger ‚neapolitanischer Sextakkord‘ (Mollsubdominantgegenparallele) *g–(b)–es* aufzufassen sein, das zweite Intervall als Andeutung von Doppeldominante und Dominante und das dritte als Andeutung von Dominante und Tonika. Damit aber läge eine geradezu ‚klassische‘ Kadenz vor: Subdominante – Dominante – Tonika. Bezieht man den exponierten Ton *h* in diese Hypothese ein, so würde er als große Sexte zu gelten haben und auf *d*-dorisch als Tonart hinweisen. Zu dieser würden sowohl das flüchtige *e* und die grundierenden Töne *c* und *f* wie auch die abgespaltenen Baßlinienöne *f – g – a* passen, wie schließlich die durch nur flüchtiges Erklingen bewirkte ‚Unterdrückung‘ der Töne *b* und *ges* diese harmonische Deutung bekräftigen würde. Mit anderen Worten: Der gesamte Linienzug des Anfangs (die ersten beiden Takte bis zum ersten Achtel des 3. Taktes) scheint in *d*-dorisch zu stehen und ein ‚Thema‘ in diesem Modus zu verkörpern.

Wie aber steht es um die ‚Reihe‘? Der im Sinne der Hypothese zu Beginn des dritten Taktes erreichte ‚Tonikaton‘ ist bereits eine Wiederholung des Ausgangstones; er bildet – nach den vorausgegangenen 12 verschiedenen Tönen – den 13. Ton. Damit scheidet er als Bestandteil einer Zwölftonreihe aus. Die Tonfolge, als ‚Reihe‘ aufgefaßt, würde demnach genau zwei Takte umfassen, also mit dem letzten Taktsechzehntel, dem *cis*, enden.

Das aber bedeutet: falls diese ersten Töne eine zwölfstimmige Reihe darstellen sollten, wäre diese mit dem tonalen Thema nicht identisch. Im Falle der Gültigkeit der Dodekaphonie hätte das ‚Motivthema‘ als solches nicht zu gelten, im Falle der Tonalität das ‚Reihenthema‘ als solches nicht. Zwischen beiden besteht eine – vom Urheber offensichtlich ganz gezielt verfolgte – Diskrepanz.

Verfolgt man als Alternative die Hypothese, es handele sich um eine Zwölftonreihe, so wird diese in den ersten zwei Takten (Violen und Violoncelli) vorgestellt:

#### Notenbeispiel 2

R I / 1

Ton 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Die Darbietung der Reihe – Flüchtigkeit des Ablaufs und Strukturkomplikationen durch liegbleibende und repetierte Töne – erweckt den Eindruck gewollter Camouflage. Erst im weiteren Verlauf (T. 15–16, T. 17–23) schält sich die Reihe als solche klarer heraus:

Notenbeispiel 3

The image shows a page of a musical score for the second violin concerto by G. Sievers, titled 'Johann Nepomuk Davids'. The page is numbered 217. It contains two systems of music, measures 12-17 and 18-23. The instruments are Solo Violin, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, sf), articulation (pizz., arco), and performance instructions like 'sempre piano dolce' and 'D-Seite arco'. There are also some specific markings like '1-12' and '4' above notes, and '3', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12' above the cello part.

Aber auch hier ist – infolge Abspaltung eines Reihentones, zuerst des mehrfach wiederholten 5. (b) (T. 15), dann des in eine fast rein chromatische Tetrachordausfüllung hineingeheimnißten 4. (c) (T. 18) – für Kaschierung gesorgt. Demgegenüber freilich bewirken andere Veränderungen

– wie die rhythmische Nivellierung zu fast ebennemäßigem Ablauf bei gleichzeitiger Vergrößerung der Notenwerte (T. 17–23) – eine Verdeutlichung der Reihe.

Nach der Wiederkehr des Anfangs (T. 25–26) trägt die Solo-Violine (T. 33–36) eine getragene Kantilene vor:

#### Notenbeispiel 4

Notensbeispiel 4 zeigt die musikalische Darstellung von Takt 33 bis 36. Die Solo-Violine (Solo Viol.) spielt eine Melodie, die als Kantilene bezeichnet wird. Die Violinen I und II (VI. I, VI. II) spielen eine rhythmische Begleitung. Die Viola (Vla.) ist in diesem Abschnitt nicht besetzt. Das Violoncello (Vcl.) und der Kontrabaß (Kb.) spielen eine Basslinie. Die Solo-Violine beginnt mit dem Takt 33 und endet mit dem Takt 36. Die Violinen I und II spielen in diesem Abschnitt eine rhythmische Begleitung, die aus einer Reihe von Achteln besteht. Die Solo-Violine spielt eine Melodie, die aus einer Reihe von Noten besteht, die als 1', 2', 3', 4', 5', 6', 7', 8', 9', 10', 11', 12' beschriftet sind. Die Solo-Violine spielt diese Melodie in einer getragenen, kantilenen Weise. Die Violinen I und II spielen eine rhythmische Begleitung, die aus einer Reihe von Achteln besteht. Die Solo-Violine beginnt mit dem Takt 33 und endet mit dem Takt 36. Die Violinen I und II spielen in diesem Abschnitt eine rhythmische Begleitung, die aus einer Reihe von Achteln besteht. Die Solo-Violine spielt eine Melodie, die aus einer Reihe von Noten besteht, die als 1', 2', 3', 4', 5', 6', 7', 8', 9', 10', 11', 12' beschriftet sind. Die Solo-Violine spielt diese Melodie in einer getragenen, kantilenen Weise. Die Violinen I und II spielen eine rhythmische Begleitung, die aus einer Reihe von Achteln besteht.

Diese entpuppt sich bei genauer Betrachtung als ebenfalls zwölftönig, als neue Zwölftonreihe, als die 2. Reihe:

#### Notensbeispiel 5

Notensbeispiel 5 zeigt die 12-Töne-Reihe (R I/2) in der ersten Violine (Violin I). Die Reihe ist als 1', 2', 3', 4', 5', 6', 7', 8', 9', 10', 11', 12' beschriftet. Die Reihe ist in der ersten Violine (Violin I) dargestellt. Die Reihe ist als 1', 2', 3', 4', 5', 6', 7', 8', 9', 10', 11', 12' beschriftet. Die Reihe ist in der ersten Violine (Violin I) dargestellt.

Dazu erklingt (Violinen II) die 1. Reihe – demnach quasi als Kontrapunkt zur 2. Reihe. Bei der Wiederholung der 2. Reihe in Kleinterz-Aufwärtstransposition (T. 36–40) wird eine Irregularität der Aufstellung vermieden, nämlich die reihenwidrige zweifache Verwendung des Tones *b* (T. 33 und T. 35/36), indem die ursprünglichen drei Triolenachtel (*as – b – ges*) durch ein Viertel und ein Achtel (*ces – heses*) ersetzt sind<sup>2</sup>:

#### Notensbeispiel 6

Notensbeispiel 6 zeigt die Solo-Violine (Solo Viol.) in Takt 33 bis 36. Die Solo-Violine spielt eine Melodie, die als Kantilene bezeichnet wird. Die Solo-Violine beginnt mit dem Takt 33 und endet mit dem Takt 36. Die Solo-Violine spielt eine Melodie, die aus einer Reihe von Noten besteht, die als 1', 2', 3', 4', 5', 6', 7', 8', 9', 10', 11', 12' beschriftet sind. Die Solo-Violine spielt diese Melodie in einer getragenen, kantilenen Weise.

<sup>2</sup> Rudolf Klein (*Joh. Nep. David*, Wien 1964) ignoriert bei seiner Reihenkonstataierung das erste Vorkommen des *b*, läßt diesen Ton also als

Zu Beginn der ‚Durchführung‘<sup>43</sup> spielt die Solo-Violine exponierend zunächst völlig regulär die 1. Reihe (T. 60–62):

Notenbeispiel 7

The musical score for 'Notenbeispiel 7' consists of five staves. The top staff is for the Solo Violin, starting at measure 60. It begins with a melodic line marked 'a tempo' and 'espressivo con sordino'. The notes are grouped into two phrases: the first with fingerings 1-12 and the second with fingerings 1-8. The Solo Violin part continues with 'am Steg' and 'senza vibrato' markings. The Violin I and II staves are marked 'pp' and 'con sordino', with 'senza vibrato' instructions. The Violoncello (Vcl) and Kontrabaß (Cb) staves are marked 'pp' and 'mf'. The score concludes at measure 66 with the instruction 'espressivo'.

10. Reihenton fungieren – vermutlich, indem er sich an der (transponierten) Repetition orientiert. – Aus gelegentlichen Anfragen beim Komponisten zur Klärung ähnlich fragwürdiger Stellen in anderen Werken weiß der Verfasser, daß für David innere Kriterien wie etwa die Folgerichtigkeit nicht ausnahmslos maßgebend waren, daß vielmehr manchmal – ohne nähere Begründung – Abweichungen als beabsichtigt gefordert wurden. Dennoch neigt der Verfasser im vorliegenden Falle zu der Annahme eines Versehens, weil es sich um die Aufstellung einer Zwölftonreihe handelt – eines Versehens, das der Komponist bei der Transposition bemerkte, dessen Korrektur in der Aufstellung er aber versäumte. – Merkwürdig allerdings ist, daß das zweite Triolenachtel in der Originalhandschrift wie nachträglich eingefügt, wie geradezu hineingequetscht aussieht. Aber der Triolenbogen mit Triolenziffer „3“ ist eindeutig.

<sup>43</sup> So – auch bei den späteren Angaben zur formalen Gliederung – Hans Georg Bertram in *Material – Struktur – Form: Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David*, Wiesbaden 1965.

sodann, unmittelbar anschließend, Teilreihen, diese nun aber in ‚Spiegelung‘<sup>4</sup>: die Reihentöne 1–8 (T. 63–64) und die Reihentöne 1–9 (T. 66–67), wobei der Ablauf vielfach durch Oktavversetzung, eingeschobene und simultan-intervallische ‚Fremdtöne‘ verunklart ist.

Begleitet wird der Solopart von vierstimmigen Zusammenklängen, deren Intervalle die Umsetzung von jeweils vier Tönen der 2. Reihe in die Gleichzeitigkeit sind: die Horizontale ist in die Vertikale<sup>5</sup> projiziert:

T.60	a	as	e	b	} entspricht	g	ges	d	as	2'	4'	1'	3'
T.61	g	cis	h	d		f	h	a	c	5'	7'	6'	8'
T.62	es	fis	c	f		f	as	d	g	5'	3'	1'	2'
T.64	as	ges	d	g						3'	4'	1'	2'
T.65	c	f	b	es						8'	5'	10'	9'
T.66	b	es	des	fes						10'	9'	11'	12'

Nachdem dann die Solo-Violine die 1. Reihe regulär, aber wiederum mit Oktavversetzungen erneut aufgenommen hat (T. 92–94),

#### Notenbeispiel 8

lassen es wenig später (T. 104–107) die Reihentöne 1–4 bzw. 1–5, indem sie alle Stimmen durchschreiten, zu einer Art ‚Engführung‘ kommen:

<sup>4</sup> Der für diesen Vorgang übliche Terminus ‚Umkehrung‘ ist hier zur Vermeidung einer Verwechslung mit der ‚Umkehrung‘ als der eine andere ‚Stellung‘ und ‚Lage‘ bewirkenden Versetzung des unteren Intervall- bzw. Akkordtones in die höhere Oktave durch den Terminus ‚Spiegelung‘ ersetzt, der eine Richtungsumkehrung um eine gedachte (fiktive) Tonachse unter Wahrung der Intervallgröße bezeichnet. (So entfaltet sich von *d* aus die Tonreihe nach oben und nach unten – Ganz-, Halb-, Ganz-, Ganzstufe – spiegelbildlich, und so verhalten sich Violin- und Baßschlüsselsystem für *c* auf der mittleren Notenlinie in einem elflinigen System [Orgeltabulatur!] spiegelbildlich.) Hans Heinz Stuckenschmidt (*Johann Nepomuk David*, Wiesbaden 1965) spricht, sehr anschaulich, von „Umstülpung“ (S. 18).

<sup>5</sup> H. G. Bertram, a. a. O., S. 51, spricht hier von Harmonisierung oder auch – in Anlehnung an George Perle (*Serial Composition and Atonality*, London 1962, S. 42) – von Vertikalisierung.

## Notenbeispiel 9

Musical score for Notensbeispiel 9, measures 104-113. The score includes parts for Solo Violin, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß. The Solo Violin part features a series of eighth-note patterns with fingerings 1-2-3, 1-2-3, and 4-5. The other instruments provide accompaniment with various dynamics like *ff*, *f*, and *marcato*, and articulations like *pizz.* and *arco*.

Diese kontrapunktische Verdichtung führt darauf – les extrêmes se touchent – zu einem (stellenweise lombardisch rhythmisierten) homophonen Ausbruch in Oktaven im Solopart (T. 109–113).

Anfangs (T. 160ff.) nur spärlich unterstützt, später (T. 189ff.) von synkopisch einfallenden, scharf rhythmisierten Tonballungen begleitet, greift die Solo-Violine in einer ‚Kadenz‘ die 1. Reihe wieder auf, wobei manche Töne sich wiederum in Simultanintervallen verbergen und der letzte Ton anstelle des zu erwartenden *fis* hier unvermutet ein *f* ist<sup>6</sup> (T. 160–162):

## Notenbeispiel 10

Musical score for Notensbeispiel 10, measures 160-162. The Solo Violin part shows a sequence of notes with fingerings 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9, 10, 11, and (12).

<sup>6</sup> Damit taucht wieder die Frage auf, ob hier ein Versehen vorliege oder aber künstlerische Freiheit walte (vgl. Anm. 2).

Nachdem die Solo-Violine die 1. Reihe – vollständig, aber wiederum einige Töne vertikal verbrämend und die Reihentöne 1–9 eine kleine Terz abwärts transponierend – erneut aufgegriffen hat (T. 174–175),

Notenbeispiel 11

Musical notation for Solo-Viol. showing a sequence of notes with fingerings 1-12 and a bracket indicating a 1-12 sequence.

kommt es zu einer Verkettung der Reihentöne 1–3, indem jeweils der Endton (3) mit einem Anfangston (1) verklammert wird (T. 201–202):

Notenbeispiel 12

Musical notation for Solo-Viol. showing a sequence of notes with fingerings 1-3 and 2-3, illustrating a chain of tones.

Eine – mit nur acht Takten (T. 203–210) ungewöhnlich kurze – ‚Reprise‘ ignoriert die 2. Reihe total, läßt indes die 1. Reihe noch einmal expositionsgetreu auftauchen (T. 203–204). Darauf beschließt eine ‚Coda‘ (T. 210–216) den Satz.

\*

Anders als der erste hebt der zweite Satz mit vertikalen Tonkonstellationen an. So erklingen in Takt 1–2 in einer solchen (von unten nach oben gelesen) die Töne *as dg*, dagegen in Takt 2–3 als Linie die Töne *ges f a b des e*. Da zu Beginn des 4. Taktes erneut ein *g* auftaucht, müßte mit ihm – eine Zwölftonreihe vorausgesetzt – das Ende markiert sein. Es würden mithin für eine vollständige Reihe noch drei Töne fehlen. Diese sind konstitutiv für die erste vertikale Tonkonstellation zu Anfang des 3. Taktes als *ch dis*.

## Notenbeispiel 13

Die so ermittelten zwölf verschiedenen Töne weisen in ihren Unterteilungen zu je drei Tönen eine unverkennbare Ähnlichkeit mit entsprechenden Dreiergruppen der 2. Reihe des ersten Satzes auf. Nimmt man innerhalb der Vertikalkonstellationen bei den Einzeltönen Umstellungen<sup>7</sup> vor, schiebt man die zweite Vertikalkonstellation als dritte Dreiergruppe in die Mitte des Horizontalverlaufs und setzt schließlich das *dis* enharmonisch mit *es* gleich, so ergibt sich eine Reihe, die mit der 2. Reihe des ersten Satzes tatsächlich identisch ist (vgl. Notenbeispiel 5):

1	2	3		4	5	6		7	8	9		10	11	12
<i>d</i>	<i>g</i>	<i>as</i>		<i>ges</i>	<i>f</i>	<i>a</i>		<i>h</i>	<i>c</i>	<i>es</i>		<i>b</i>	<i>des</i>	<i>e</i>

Für die Großanlage der Komposition bedeutet dies zunächst einmal: Die Reihe des zweiten Satzes rekurriert auf eine Reihe des ersten Satzes oder, umgekehrt: der erste Satz antizipiert mit einer Reihe den zweiten Satz. Beide Sätze stehen somit in struktureller Korrelation zueinander.

Hinzu kommt – eine Entdeckung wohl Rudolf Kleins – als weitere Überraschung, daß die 1. Reihe des ersten Satzes, rückläufig gelesen und um eine Halbstufe abwärts transponiert, eine Permutationsform ergibt, die nahezu identisch mit der Reihe des zweiten Satzes ist:

<sup>7</sup> Sowohl das Verfahren der Aufgliederung einer Zwölftonreihe in vier Gruppen zu je drei Tönen wie auch das der Umstellung von Tönen innerhalb der Gruppen, das sogenannte Rotieren, steuerte Ernst Krenek dem Kompositionsverfahren der Zwölftontechnik bei.

	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
RI/1 Krebs	<i>cis</i>	<i>a</i>	<i>as</i>	<i>es</i>	<i>g</i>	<i>f</i>	<i>ges</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>h</i>	<i>e</i>	<i>d</i>
transponiert	<i>c</i>	<i>as</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>ges</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>b</i>	<i>es</i>	<i>des</i>

Vergleicht man die Ordnungsziffern bzw. -zahlen der auf diese Weise ermittelten transponierten Krebsreihe (R I/1 Krebs transponiert) mit denen der Reihe des zweiten Satzes (R II), so wird bei den Dreiergruppen die Verwandtschaft beider Reihen deutlich, wobei allerdings zwei Töne – *c* als 8. und *e* als 12. Reihenton – gewissermaßen ‚aus der Reihe‘ tanzen:

RI/1	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Krebs transp.	<i>c</i>	<i>as</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>ges</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>b</i>	<i>es</i>	<i>des</i>
R II	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">8</span>	3	2	1	4	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">12</span>	5	6	7	10	9	11

Im weiteren Verlauf des Satzes kommen Permutationen aller drei Arten vor:

- T. 12–14 Spiegelung von R I/1 mit den Reihentönen 1–12 (Violinen I)
- T. 16 Krebs von R I/1 mit den Reihentönen 12–9 (Solo-Violine)
- T. 17 Intervallumkehrungen zu Takt 16: 12–11 (große Terz – kleine Sexte), 10–9 (Quinte-Quarte)

#### Notenbeispiel 14

The image shows a musical score for Example 14. It consists of five staves: Solo Violin (Viol. I), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.).

- Viol. I:** Measures 12-14. Measure 12 starts with a *ppp* dynamic. Measure 13 has a *pp* dynamic. Measure 14 has a *pp* dynamic. The staff includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12) and articulation marks.
- VI. I:** Measures 16-17. Measure 16 has a *ppp* dynamic. Measure 17 has a *pp* dynamic. The staff includes fingerings (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12) and articulation marks.
- VI. II:** Measures 16-17. Measure 16 has a *ppp* dynamic. Measure 17 has a *pp* dynamic. The staff includes fingerings (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12) and articulation marks.
- Vcl.:** Measures 16-17. Measure 16 has a *ppp* dynamic. Measure 17 has a *pp* dynamic. The staff includes fingerings (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12) and articulation marks.
- Kb.:** Measures 16-17. Measure 16 has a *ppp* dynamic. Measure 17 has a *pp* dynamic. The staff includes fingerings (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12) and articulation marks.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The Solo Violin part features a 3/4 time signature and a C-clef. The other parts are in common time (C) and use various clefs (treble and bass).

17

Solo Viol.

12 11 10 9

*sf*

VI. I

*pp*

VI. II

*mf*

Vla

*p*

Vcl.

*p* *ffff* *pp* *tenuto*

Kb.

*p* *ffff* *pp*

\*

Unter der Voraussetzung, daß auch im dritten Satz wieder die Reihe an den Anfang gestellt ist, müßte sie sich in den gigueartigen  $\frac{6}{8}$ -Begleitfiguren der ersten vier Takte repräsentieren, und zwar – wenn man Tonwiederholungen ignoriert – eindeutig, indem sie sich linear darstellt: *d as g des ces ges f cis dis e a b*. Auch diese Tonfolge ist als Reihe nicht problemlos, weil auch sie regelwidrig einen Ton – nämlich *des* (4) und *cis* (8) – doppelt aufweist. Da aber hier in der Begleitfigur im ganzen zwölf Töne vorkommen und im übrigen kein anderer auftaucht, fehlt zwangsläufig ein Ton, nämlich *c*. Falls einer der beiden enharmonisch gleichsetzbaren Töne dieses fehlende *c* zu vertreten hätte, bliebe die Frage, um welchen der beiden Töne es sich handelt. Sollte auch hier wieder der Fortgang des musikalischen Verlaufs einen Hinweis bieten?

Notenbeispiel 15

III

Mit Beginn des 5. Taktes setzt die Solo-Violine ein, und zwar mit zwei Intervallen, die eklatant zu den beiden ersten Intervallen der Begleitfigur in spiegelbildlichem Verhältnis (zu der Achse

Notenbeispiel 16

*f*/fis, der Mitte der Quinte *d/a*) stehen. Verfolgt man diese Linie weiter, indem man auch hier wieder die unmittelbar repetierten und die wiederkehrenden Töne unbeachtet läßt, so erhält man folgende Tonreihe: *a dis e c ais eis fis h as g d cis*. Unterlegt man dieser Spiegelung die Grundgestalt der Reihe R III, so ergibt sich folgendes Bild:

1'	2'	3'	4'	5'	6'	7'	8'	9'	10'	11'	12'
a	dis	e	c	ais	eis	fis	h	as	g	d	cis
d	as	g	des	ces	ges	f	cis	dis	e	a	b
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Man erkennt, daß – abgesehen von der Vertauschung der Plätze bei den Tönen 4 und 5 – der fragliche Ton 8 der Spiegelung zufolge in der Grundgestalt statt *cis* eigentlich *c* lauten müßte<sup>8</sup>. Somit ist diese Spiegelungsreihe – im Gegensatz zu der Grundgestalt bei der Aufstellung – zwölftönig korrekt<sup>9</sup>. Auch diese Zwölftonreihe weist auffallend auf eine vorausgegangene zurück. Ihre erste Dreiergruppe und die der 2. Reihe stehen mit ihren gleichen Tönen (*d as g* bzw. *d g as*) in so enger Beziehung, daß sie nahezu identisch sind<sup>10</sup>.

Im Verlaufe des Satzes wird nun unaufhörlich mit Teilreihen aller drei Sätze operiert. Dabei wird der Reihenablauf meistens durch Absonderung von Bestandteilen und durch ‚Fremdtöne‘ zerrissen. Als ein Beispiel dieser Art von ‚Verarbeitung‘ stehe, pars pro toto, am Schluß ein Ausschnitt für die Verkettung einer Teilreihe (T. 264–265):

3'    1'    2'		3'    1'    2'		3'    1'    2'		3'    1'    2'
				5''    7''    6''		5''    7''    6''

Notenbeispiel 17

The musical score for measures 264-265 shows the following parts and fingerings:

- Solo Viol.**: Rests in both measures.
- VI. I.**: Rests in both measures.
- VI. II.**: Measures 264 and 265. Fingerings: 3', 1', 2' (twice).
- VI. a.**: Measures 264 and 265. Fingerings: 3', 1', 2' (twice).
- Vcl.**: Rests in both measures.
- Kb.**: Measures 264 and 265. Fingerings: 5'', 7'', 6'' (twice).

<sup>8</sup> Vgl. Anm. 6.

<sup>9</sup> Rudolf Klein, a. a. O., S. 75, korrigiert zwar in dem hier erläuterten Sinne, gibt indes weder für den Tonersatz noch für die Placierung eine Begründung.

<sup>10</sup> Rudolf Klein, a. a. O., S. 75, leitet aus der korrigierten (*c* für *des / cis* einsetzenden) Reihe R III mit einem doppelten Kunstgriff (Versetzung des vierten Tones an die erste Stelle und Vertauschung der Reihentöne 2 und 3) folgende Reihe ab:



konzeption den 13. und somit ersten neuen) nicht nur andeuten, sondern mit Nachdruck in Richtung auf eine Tonartfixierung evozieren, die es als sinnvoll, vielfach sogar als geboten erscheinen läßt, bei einer Analyse statt von einer Zwölftonreihe von einem Thema auszugehen. – Schließlich wird die Tonart *d*-dorisch am Ende des Satzes ausdrücklich bestätigt durch die Terz *f/a* über dem Fundament *d–g/a–e*, das Tonika, Subdominante und Dominante andeutet, wobei der verfremdende Ton *h* explizite auf dorisch weist.

Dazu ist der erste Satz mit Exposition (T. 1–59), Durchführung (T. 60–203) und Reprise (T. 203–211) sowie zusätzlicher Coda (T. 211–216) streng nach dem überlieferten Schema des Sonatenhauptsatzes angelegt, einem Strukturkonzept, das seinen Sinn und seine Berechtigung allein aus den unterschiedlichen harmonischen Funktionen herleitet, die ihrerseits die Tonalität konstituieren. In echter Zwölftonmusik aber kann es keine auf harmonischen Funktionen beruhenden Abschnitte geben; vielmehr ist genuine Zwölftonmusik, gemessen an tonaler Musik, gewissermaßen eine einzige ‚Durchführung‘, ein einziges, ununterbrochenes ‚Verarbeiten‘ des ‚thematischen‘ Materials, d. h. der zwölf Töne der Reihe.

Der zweite Satz deutet mit seinen Anfangsintervallen *as–d–g* in dieselbe Tonartrichtung, mit seinem Ausklang auf *a–d / e–cis* und der hineinklingenden Quarte *c–f* der Solo-Violine ebenfalls. – Auch dieser Satz ist nach einem traditionellen Schema, der dreiteiligen Liedform – mit zusätzlicher Coda auch hier –, angelegt: A (T. 1–15) – B (T. 16–27) – A' (T. 28–40) – Coda (T. 41–48). Dieses Formschema setzt gleichermaßen diskrete, abgesonderte Abschnitte voraus.

Der dritte Satz weist zu Anfang mit seiner Figur *d–as–g* stärker noch als der Beginn des vorangegangenen Satzes auf *d*-dorisch, die verklingende Quinte *a–e* am Ende des Satzes mit dem nachschlagenden unisono *a* deutet die Dominante an. – Schließlich weist auch dieser Satz (mit Partien, in denen Orchester und Solo einander annähernd gleichwertig beteiligt sind, in denen das Soloinstrument dominiert, und solchen, in denen das Orchester allein spielt) deutlich unterscheidbare, gegeneinander abgrenzbare Abschnitte auf<sup>13</sup>: eine Exposition (T. 1–51) und eine Reprise (T. 148–204), dazu, konzertmäßig, eine Kadenz (T. 205–255) und schließlich auch hier wieder eine Coda (T. 256–279).

Somit repräsentiert Davids 2. Violinkonzert über die weitgehend tonale Innenstruktur hinaus auch eine durchaus solokonzertmäßige Großform. All diese Fakten wiegen so schwer, daß man von dem Violinkonzert nicht als von einer Zwölftonkomposition im eigentlichen Sinne sprechen kann<sup>14</sup>. Vielmehr liegt eher eine Konzession an die damals ‚zeitgemäße‘ Zwölftontechnik vor, ein Kompromiß zwischen der dem Komponisten wohl eher wesensgemäßen Tonalität und der Atonalität im Sinne des Fehlens einer Tonart, eine souverän gehandhabte Verflechtung traditioneller Themenverarbeitung mit der Technik der Permutation zwölftöniger Reihen, ein Experimentieren mit zwölf verfügbaren Tönen bei frei schweifender Phantasie, ohne Festlegung in der einen oder der anderen Richtung, ohne Einengung, aber doch mit unverkennbarer Bindung an überliefertes funktional-tonales Harmonikverständnis<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Vgl. H. G. Bertram, a. a. O., S. 155, zu der formalen Gliederung. Der III. Satz ist hier als „Rondo alla Gigue“ gekennzeichnet.

<sup>14</sup> Davids Violinkonzert ist ebensowenig eine Zwölftonkomposition wie etwa das Finale aus Mozarts *Jupiter-Sinfonie* (C-dur, KV 551) eine Fuge ist, wenngleich in ihm fugenartige Partien wie Fugati und Fugeneinsätze vorkommen. Vgl. Gerd Sievers, *Analyse des Finale aus Mozarts Jupiter-Symphonie*, in: *Mf 7* (1954), S. 318ff., Nachdruck in: *Zur musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1974.

<sup>15</sup> Daß Davids Werk damit nicht vereinzelt dasteht, bedarf kaum der ausdrücklichen Erwähnung. Man braucht nur an die Zeit des Experimentierens bis zur Herauskristallisierung der Zwölftontechnik (im Jahre 1923) zu denken. Ganz kraß und prononciert ausdrücklich ist die

\*

*Zur Werkentstehung: Das Geheimnis um einen als endgültig konzipierten (und erklungenen), dann aber verworfenen und schließlich restituierten Schluß*

Die Originalpartitur weist auf Seite 76 die letzten sieben Takte (273–279) auf. Diese sind diagonal durchstrichen. Unter dem Schlußtaktstrich, also von unten nach oben verlaufend, steht: „Stuttgart, 10. July 1957 / JND“. – Daneben, auf Seite 77, steht ein neuer, ebenfalls siebentaktiger Schluß. Unter diesem steht: „Das rettet die Situation auch nicht mehr. / 20. XII. 58 JND“. – Demgemäß ist auch diese Seite, und zwar mehrfach kreuzweise in diagonalen Richtungen, durchstrichen. Dafür steht auf Seite 76 unten, unter dem untersten System: „bleibt wie steht“. – Dementsprechend sind die Diagonalstriche ihrerseits durch mehrere Querstriche annulliert. Man rätselt, was zu der Änderung des ursprünglichen Schlusses und zu dessen Wiedereinsetzung geführt haben mag. Die Gründe sind desillusionierend banal. In einem Brief Johann Nepomuk Davids an den Seniorinhaber des Musikverlages Breitkopf & Härtel, Dr. jur. Hellmuth von Hase, vom 26. April 1958 heißt es über die Uraufführung des Violinkonzertes am 22. April 1958 in München:

„Bezüglich des Violinkonzertes möchte ich folgend berichten:

Acht Tage vor der Aufführung fuhr ich nach München, um die Proben anzuhören. Die Probe war so vielversprechend und überzeugend, daß ich mich weiter nicht mehr um die Sache kümmerte.

Das Konzert aber fand im Herkulesaal statt, ein unverhältnismäßig großer Raum für ein paar Männeken – und verschluckte den ganzen Klang. Es war eigentlich gar kein Erfolg – und ich habe mich entschlossen, die Coda des letzten Satzes noch einmal umzuarbeiten. Der gegenwärtige Schluß geht pp aus; nun will ich einen noch breiteren Schluß machen, der im ff mündet. Werden sehen, wie dann die Sache wird.“

Diese ‚Umarbeitung‘ zeigt in T. 275 eine wohl crescendoend gemeinte Passage der Solo-Violine; der letzte Takt endet dann aber doch wieder im pp. Die Ähnlichkeit der Neufassung mit der Ursprungsfassung beweist, daß dem Komponisten der ursprüngliche, der verhauchende Ausklang als der einzig passende, als der alleinig adäquate erschienen sein muß.

In einer Aktennotiz vom 18. Oktober 1957 hielt Dr. Hellmuth von Hase fest, daß geplant sei, das Werk am 28. April 1958 von Lukas David, Johann Nepomuk Davids jüngerem Sohne, als Geiger und von Hans Stadlmaier als Dirigent in München aufführen zu lassen; die weitläufig geschriebene Partitur umfasse 76 Seiten; der Autor wolle dem Verlag das Werk „im Januar entweder anbieten oder davon abraten“.

Eine höchst sonderbare Formulierung! Sie muß den Verlagsinhaber seltsam berührt haben, wie man daraus ersehen kann, daß er diese Redewendung in einem späteren Brief (vom 24. Januar 1958) an den Komponisten noch einmal wortwörtlich aufgriff, damit die Zuversicht verbindend, daß der Meister von dem Werk doch wohl – wie man annehme – nicht abraten, sondern es anbieten werde. Ob David mit dieser seltsamen Redewendung eine ‚Stilwandlung‘ hatte andeuten wollen oder gar vielleicht Zweifel äußern, ob der Verlag ihm hierin folgen werde – wer weiß?

Verquickung von Tonalität und Zwölftontechnik bekanntlich in Alban Bergs *Violinkonzert* mit einer Zwölftonreihe, die aus vier alternierenden Moll- und Durdreiklängen ( $g - D - a - E$ ) und angehängten drei Ganztonstufen ( $cis - dis - f$ ) besteht (wobei die letzten vier Töne [ $h - cis - dis - f$ ] den Anfang des Chorales *Es ist genug* bilden, Anspielung auf die Dedizierung „Dem Andenken eines Engels“, der Tochter Manon aus der Ehe Alma Mahlers mit Walter Gropius).