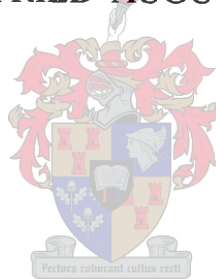


**DIE INSTRUMENTALWERKE HUGO DISTLERS:
EIN BEITRAG ZU IHRER STILBESTIMMUNG**

by

WINFRIED AUGUST LÜDEMANN



Dissertation presented for the Degree of
Doctor of Philosophy
at the University of Stellenbosch

Promotor: Prof. Dr. R.E. Ottermann

DECEMBER 1988

Declaration

I the undersigned declare that the work contained in this thesis is my own original work and has not previously in its entirety or in part been submitted at any University for a degree.

Signature:.....Date:.....

Inhaltsverzeichnis

Abstract		iv
Zusammenfassung		v
Vorwort		vi
1	Einleitung	1
1.1	Zur Stilbestimmung	1
1.2	Zur Stilbestimmung bei Distler	5
1.3	Literaturübersicht	8
1.4	Methode	9
1.5	Werkverzeichnis, Bemerkungen und Abkürzungen	10
2.1	Die Integrität des Stils	15
2.2	Die Stilprinzipien	19
2.2.1	Das linear-additive Stilprinzip	19
2.2.2	Das musikantisch-spielerische Stilprinzip	23
2.2.3	Das vokale Stilprinzip	25
2.3	Die strukturellen Prinzipien	29
3.1	Die strukturellen Prinzipien in ihrer einstimmigen Anwendung	32
3.1.1	Das strukturelle Prinzip der zellenhaften Motivbildung	32
3.1.2	Das strukturelle Prinzip der Motivreihung	37
3.1.3	Das strukturelle Prinzip des Orgelpunkts	45
3.1.4	Das strukturelle Prinzip des Ostinatos	54
3.1.5	Das strukturelle Prinzip des Wechseltons	65

3.1.5.1	Der Wechselton unter dem Gesichtspunkt des linear-additiven Stilprinzips	66
3.1.5.2	Der Wechselton unter dem Gesichtspunkt des vokalen Stilprinzips	73
3.1.5.3	Der Wechselton unter dem Gesichtspunkt des musikantisch-spielerischen Stilprinzips	77
3.1.6	Das strukturelle Prinzip des Tonzugs	90
3.1.6.1	Der Tonzug in seiner intervallischen Zusammensetzung	96
3.1.6.2	Der Tonzug auf den verschiedenen strukturellen Ebenen des Satzes	109
3.1.6.3	Anhang: Analyse weiterer Themen	123
3.1.7	Das strukturelle Prinzip der instrumentalen Deklamation	133
3.1.8	Das strukturelle Prinzip der instrumentalen Melismatik	151
3.1.9	Das strukturelle Prinzip der Figuration	172
3.1.10	Das strukturelle Prinzip der Irregularität	184
3.2	Die strukturellen Prinzipien im mehrstimmigen Satz	193
3.2.1	Der Zusammenhang der Bauelemente in der mehrstimmigen Satzstruktur	193
3.2.2	Das Tonzugprinzip als "Stimmführung" auf übergeordneter Ebene	219
3.2.3	Der Stellenwert und der zeitliche Geltungsbereich des Tonzugprinzips	224
4.1	Melodik	250
4.2	Harmonik	264
4.2.1	Tonalität	264
4.2.2	Zusammenklänge	277
4.2.3	Die Aufeinanderfolge von Zusammenklängen	284
4.2.4	Harmonische Felder	292

4.3	Rhythmik	300
4.4	Formale Gestaltung	309
4.4.1	Gattungen	312
4.4.2	Thematische Disposition	321
5	Ausblick: Die Bedeutung der Stil- und strukturellen Prinzipien über den Instrumentalstil Distlers hinaus	337
5.1	Die Stil- und strukturellen Prinzipien in der Vokalmusik Distlers	337
5.2	Exkurs: Die Stil- und strukturellen Prinzipien in einem unveröffentlichten Frühwerk	345
5.3	Distlers Einfluß auf den Stil anderer Komponisten	349
6	Schluß	352
	Anmerkungen	353
	Bibliographie	359

Abstract

This dissertation analyses the style of the published instrumental works of Hugo Distler (1908-1942). Emphasis is placed on the innovative aspects of the style rather than on the rejuvenation of older stylistic models, this latter feature having up to the present received more attention than any other. An examination of the concept of style analysis in general as well as the problems arising from its application specifically to the instrumental works of Distler prepares the ground for an investigation of the principles on which the style is based. To begin with these principles are presented hypothetically and then verified by way of detailed discussion and numerous examples from the music itself. It is argued that they result from a style of remarkable integrity. A distinction is made between general stylistic principles (which include a linear-additive principle, a vocal principle and the principle of play) and specific structural principles. The latter are explained as specific realizations of the former on a structural level. Consequently the innovations on this level are described in great detail. This forms the main body of the dissertation. The terminology thus developed is then applied to an examination of melodic, harmonic, rhythmical and formal characteristics. It is found that an appropriate analysis and apt description of the style is possible in this way. The most important result of the investigation is the finding that Distler's style represents a highly original contribution to the search for a way to overcome the conventional tonal style without, however, resorting to atonality.

Zusammenfassung

Die vorliegende Studie befaßt sich mit einer Stilanalyse der veröffentlichten Instrumentalwerke von Hugo Distler (1908-1942). Wenn der Schwerpunkt dabei auf eine Bestimmung des Stils selbst fällt und nicht so sehr auf die Wiederbelebungsversuche älterer Stilmodelle, so bedeutet das keine Verneinung der historischen Vorbilder, sondern es ist ein Versuch, die Kehrseite dazu, nämlich das Innovative des Stils, herauszuarbeiten.

Ausgehend von einer Besprechung des Begriffs "Stilbestimmung" und seiner Implikationen bei einer Analyse speziell von Distler-Werken, wird versucht, die Prinzipien, von denen der Stil getragen wird, festzustellen. Diese werden zunächst hypothetisch aufgestellt und dann durch ausführliche Besprechung und Exemplifizierung verifiziert. Indem die Zusammenhänge zwischen den Prinzipien aufgezeigt werden, wird eine starke Integrität des Stils nachgewiesen. Es handelt sich dabei um ein "linear-additives", ein "vokales" und ein "musikantisch-spielerisches" "Stilprinzip". Diese drei Stilprinzipien wirken sich auf der strukturellen Ebene der Musik in verschiedenen Realisierungen und Kombinationen aus. Diese werden als "strukturelle Prinzipien" bezeichnet. Folgende Prinzipien gehören dazu: die strukturellen Prinzipien der "zellenhaften Motivbildung", der "Motivreihe", ferner die "Orgelpunkt-", "Ostinato-", "Wechselton-", "Tonzug-", "Deklama-tions-", "Melismatik-", "Figurations-" und "Irregularitätsprinzipien". Der Übersicht halber werden diese strukturellen Prinzipien alle zunächst in ihrer einstimmigen, alsdann in ihrer mehrstimmigen Anwendung untersucht. Diese Untersuchung macht den Hauptteil der Arbeit aus. Dabei wird einmal die Eigenart der musikalischen Struktur aufgezeigt, und zum anderen werden Begriffe gewonnen, sie zu beschreiben. In einem nächsten Schritt werden Bereiche des Stils, wie Melodik, Harmonik, Rhythmik und formale Gestaltung an Hand der so gewonnenen Erkenntnisse untersucht und mit einer angemessenen Terminologie beschrieben. In einem letzten Schritt werden diese Erkenntnisse in ihrer Bedeutung über Distlers Instrumentalstil hinaus angesprochen.

Vorwort

Hugo Distler (1908-1942) wäre in diesem Jahr achtzig Jahre alt geworden. Heute gründet sich sein Ruhm wohl in erster Linie auf seine Chorwerke und die Pflege seiner Musik gilt vorwiegend diesen Werken. Allenfalls könnten einige seiner Orgelwerke dazugezählt werden. Darum ist es sicher verständlich, daß die schöpferischen Impulse, die Distler aus der "alten" Musik bekam, sowie das hohe Gemeinschaftsethos, das seinem Schaffen zugrunde lag, hinsichtlich seiner Bedeutung als Komponist im Vordergrund des Bewußtseins stehen. Die vorliegende Arbeit will dieses Bild nicht umstoßen, sondern sie soll ein Versuch sein, es um einige wesentliche Züge zu erweitern. Wo viele aus heutiger Sicht der "Jugendmusik-" und "Singbewegung", sowie dem aus ihnen hervorgegangenen Begriff der "Gemeinschaftsmusik" kritisch gegenüberstehen (vgl. Kolland 1979), ist es angebracht, auch auf weitere Aspekte von Distlers Schaffen hinzuweisen. Dazu gehört die Tatsache, daß Distler eine ganze Reihe bedeutender Instrumentalwerke komponiert hat. Gemessen an der Chormusik sind diese Instrumentalwerke in ihrem Stil ganz allgemein etwas fortschrittlicher. Eines dieser Werke, das *Cembalokonzert*, op.14, war den damaligen Machthabern in Deutschland immerhin bedeutend und deswegen unbequem genug, um es als "undeutsch", "kulturbolschewistisch" und "entartete Kunst" anzuprangern (Herrmann 1973:117). Der wichtigste Aspekt, auf den hingewiesen werden soll, ist jedoch Distlers große kompositorische Leistung, zu einem stark ausgeprägten Personalstil gefunden zu haben, der zwar anders als der Stil der Avantgarde jener Zeit beschaffen, dessen bedeutendste Errungenschaft aber trotzdem ist, die Tradition der dur-moll-Tonalität überwunden zu haben. Welche stilistischen Mittel er dazu entwickelte, soll in der vorliegenden Studie am Beispiel seiner Instrumentalwerke dargestellt werden.

Für ihre Hilfe, in welcher Form auch immer, bin ich folgenden Personen zu Dank verpflichtet:

Herrn Prof.Dr. Reino Ottermann, Leiter der Musikabteilung der Universität Stellenbosch, meinem Doktorvater, für sein reges Interesse und den immer wieder wertvollen Gedankenaustausch;

Frau Waltraut Distler, Marquardstein, und Herrn K.M.D. Prof. Hermann Harrassowitz, Nürnberg, für Kopien mehrerer Manuskripte und Skizzen des Komponisten;

Frau Sabine Kruse vom Hugo Distler-Archiv, Lübeck, für ihr freundliches Entgegenkommen und dafür, daß sie mir unveröffentlichte Arbeiten aus dem Archiv zur Verfügung gestellt hat;

Herrn Dr. Izak Grové von der Universität Oranje-Freistaat, Bloemfontein, für seine Hilfe in der Beschaffung der mir schwer zugänglichen Literatur;

Herrn Nicol Viljoen, ebenfalls von der Universität Oranje-Freistaat, Bloemfontein, für besonders wertvolle Anregungen zur Methode der Analyse;

Herrn Dr. Rolf Annas von der Deutschabteilung der Universität Stellenbosch für das Korrekturlesen;

Frau Corinna Truter für die Tipparbeit;

meiner Frau Christiane für ihre ausdauernde Unterstützung.

The financial assistance of the Institute for Research Development of the Human Sciences Research Council towards this research is hereby acknowledged. Opinions expressed in this publication and conclusions arrived at are those of the author and are not necessarily to be attributed to the Institute of Research Development or the Human Sciences Research Council.

Stellenbosch, im November 1988

Winfried Lüdemann

1. Einleitung

1.1 Zur Stilbestimmung

Wer sich auf das Gebiet der Stilbestimmung begibt, sieht sich vor eine Reihe von Problemen gestellt, deren Beantwortung als Voraussetzung für jede diesbezügliche Arbeit gilt. Ungeklärte Voraussetzungen können die gesamte Arbeit stark gefährden. Darum ist es notwendig, sich zunächst einmal mit diesen Problemen auseinanderzusetzen.

Analyse, Stil, Werturteil, das sind Begriffe, die heute nicht mehr so unbefangen verwendet werden können wie früher, als man meinte mit ihrer Hilfe überholt empfundene Auffassungen überwinden zu können. Inzwischen sind diese Begriffe selbst zum Problem geworden, zumal bei der Begegnung mit neuerer Musik, zu der die Musik Hugo Distlers ja auch gehört.

Die Analyse ist immer wieder der Gefahr einer Diskrepanz zwischen dem Analyseverfahren und der zu analysierenden Musik ausgesetzt. Bei der neueren Musik ist dieses Problem besonders aktuell,

"denn die für die Analyse der klassischen und romantischen Musik gültigen Hilfsmittel, wie sie Harmonie-, Melodie- und Formenlehre bieten, sind für die Analyse der Neuen Musik nicht mehr ausreichend. Die Maßstäbe für diese Musik müssen erst aus den Werken abgeleitet werden" (Traimer 1956:1).

Man könnte hinzufügen, daß diese Hilfsmittel nicht nur nicht ausreichend sind, sondern daß sie unter Umständen sogar den Zugang zu solcher Musik versperren, indem sie zu einer nicht adäquaten Fragestellung führen.

"[Es muß] immer wieder neu gefordert werden: daß man nämlich die Kriterien der Analyse aus den gegebenen musikalischen Sachverhalten ableite, daß man der Analyse eines spezifischen Werkes nicht Kriterien aufdränge, die für andere Epochen wohl gelten mochten, deren Wahrheitsgehalt und Relevanz jedoch an sie gebunden bleibt" (Boehmer 1967:182).

Ganz ähnlich schreibt Edward T. Cone:

"The good composition will always reveal, on close study, the methods of analysis needed for its comprehension. This means that a good composition manifests its own structural principles, but it means more than that. In a wider context it is an example of the proposition that a work of art ought to imply the standard by which it demands to be judged" (Cone 1960:187).

Man kann nun einerseits den "Anachronismus zahlreicher Analysepraktiken, den sie gegenüber dem analysierten Werk einnehmen" (Beck 1976²:6) bedauern oder verurteilen, andererseits muß man sich aber auch "der geschichtlichen Bedingtheit aller Analyseverfahren" (Beck 1976²:5) bewußt sein. Eine Analyse sagt nämlich nicht nur über die Musik sondern auch über den Autor der Analyse etwas aus.

"Im methodischen Vorgehen wie im jeweils erzielten Ergebnis stets selbst ein geschichtliches Ereignis, kann die Werkanalyse demnach nur aus der Geschichte, im Spektrum der jeweils präsenten künstlerischen und gesellschaftlichen Bezüge, gesehen und verstanden werden. Diese gesellschaftliche Bedingtheit und Relativität gilt auch für die Werkanalyse der modernen Musikwissenschaft" (Beck 1976²:217).

Was hier über die Werkanalyse gesagt wird, kann ebenso auf die Stilanalyse übertragen werden, da letztere ja eine Vielzahl von Werkanalysen in ihren Arbeitsvorgang einschließt.

Wenn der Analysebegriff gegenwärtig problematisch geworden ist, dann gilt das noch mehr für den Begriff des Stils. Bei Guido Adler, der als einer der ersten den Stilbegriff in der Musikwissenschaft prägte, war die Stilbestimmung noch der Weg zu einer wahrhaft wissenschaftlichen Fundierung der Musikwissenschaft. Er sieht die "Stilbestimmung" als "die Achse kunstwissenschaftlicher Erkenntnis" (zitiert nach Beck 1976²:179). Über den Weg u.a. der Form- und Inhaltsanalyse sollen "in einem letzten Schritt, dem musikwissenschaftlich entscheidenden, ...diese Einzelbestimmungen synthetisiert, zum 'Gesamstil' fixiert werden" (zitiert nach Beck 1976²:179). Inzwischen ist der traditionelle

Stilbegriff fragwürdig geworden. Dafür ist der Verlust einer allgemein verbindlichen Kunsttheorie in diesem Jahrhundert ebenso verantwortlich wie die Schwierigkeit, diese Zersplitterung wissenschaftlich zu bewältigen.

"Das 20. Jahrhundert entfaltet weite stilistische Kontraste. Aufstrebende und untergehende Prinzipien überkreuzen sich. Geisteswissenschaftliche Stilbegriffe stehen im Gegensatz zu Denkformen, die nur aus der Perspektive mathematisch-naturwissenschaftlicher Konzeption erklärt werden können. Man spürt sehr deutlich, wie der absinkende, mehr oder minder fragwürdig gewordene, abgelehnte oder zumindest stark überlagerte traditionelle Stilbegriff von einer Neuordnung der Kräfte im Sinne physikalischer Denkvorgänge überspült wird" (Haußwald 1979²:85).

Trotzdem hat die Stilbestimmung noch bis heute ihre Berechtigung behalten.

"Der vor allem von G.Adler inspirierte Gesichtspunkt des 'Stils in der Musik' ist für die Musikwissenschaft und eine Gruppe ihrer Analyseverfahren auch des weiteren fruchtbar geblieben. Dies beweist die bis in die Gegenwart fortdauernde Aktualität der Analyse, die Merkmalkonstanten an denselben, an neuen oder möglichst vielfältigen Teilbereichen, mit dem Ziel des Vergleichs, aufzuzeigen sucht, wengleich sich gegenüber dem historisch belasteten Stilbegriff selbst vonseiten einer, gegenüber geschichtlichen Termini hellhöriger gewordenen Musikwissenschaft Reserven eingestellt haben. Im einzelnen ist es unvermindert aktuell geblieben, mit differenzierten, weiterentwickelten Methoden, typische, modellhafte Formationen im Horizontalgefüge von Werken aufzudecken und sich abhebende Modelle selbst wie auch die Wiederkehr und Modifikation bei räumlich und zeitlich verschieden disponierten Werken und Werkgruppen zu vergleichen" (Beck 1976²:189-190).

Mit einer rein mechanischen oder gar statistischen Untersuchung der Klangkombinationen ist es in einer Stilbestimmung jedoch nicht getan. Denn eine Analyse, die ohne historischen und ästhetischen Bezug

operiert, erreicht höchstens das Niveau einer Analyse der Kompositionstechnik. Darum muß einmal die Einbettung des Stils in seinen geistigen Hintergrund, seinen historischen Kontext lebendig gemacht werden und zum anderen muß das Wesen des Stils, das technische Material in seinem geistigen Wert erkannt werden.

"Analytisches Denken allein genügt nicht für eine umfassende Stilkritik. Es muß in gleichem Sinne der geistige Hintergrund, das zeitliche und werkmäßige Milieu lebendig gemacht werden, um so die Einbettung der strukturellen Bezüge zu erkennen" (Haußwald 1979²:135).

Wenn man den Stilbegriff so auffaßt, dann muß noch ein weiterer Aspekt berücksichtigt werden.

"[Der musikalische Stilbegriff], gültig für Musik von der Antike bis zur Gegenwart, wurzelt in geisteswissenschaftlichem Denken, wo er von Philosophie, Ästhetik und Psychologie als ein empirisch erfaßbares Erlebnisan Ganzes zu deuten ist, in das eine Fülle charakteristischer Merkmale eingelagert ist, die aus sich eine eigene Evolution herbeiführen. Damit werden Umfang, Art und Spezifikation des musikalischen Stilbegriffs umrissen, dessen Fakten eine optimale Ausgliederung erstreben und zugleich eine innere Gerichtetheit erkennen lassen. Das führt zu breiten Wechselbeziehungen zwischen Subjekt und Objekt, dem Menschen und seiner Umwelt. Letztlich bleibt der musikalische Stilbegriff eingeschmolzen in die Gesamtstruktur der schöpferischen Persönlichkeit. Sein Austrahlungsvermögen wird erfaßt durch gemeinsame Merkmale, die methodisch durch Beschreibung, Vergleich und Urteil gewonnen werden" (Haußwald 1979²:24-25).

Die Forderung nach dem Erkennen des Stils in seinem geistigen Wert wird von Edward T. Cone am Beispiel Weberns besonders treffend formuliert:

"No serious critic denies the perfection of his forms and the complete consistency of his style...What is seldom questioned is the significance of the style itself - of the restrictive standard...that Webern set for his own music...Only a decision of

this point can determine one's final evaluation of the composer. It is a decision that depends on one's beliefs about the limits and aims of art in general and is thus not exclusively musical, although it must at the same time be peculiarly musical" (Cone 1960:187-188).

1.2 Zur Stilbestimmung bei Distler

Die hier dargelegte Auffassung der Stilbestimmung führt zu der Frage, wie sie im Falle Distlers, und speziell seines Instrumentalstils, realisiert werden kann. Das zu versuchen ist ein Unterfangen, das eine ganze Reihe von Schwierigkeiten mit sich bringt. Die erste dieser Schwierigkeiten ist die Tatsache, daß in den meisten Abhandlungen über die Musik des 20. Jahrhunderts Distler oder ihm nahestehende Komponisten, wie etwa Ernst Pepping, selten erwähnt werden. Auch in Musteranalysen werden meistens nur Werke der Avantgarde behandelt,¹ und darum fehlt es an Beispielen, die als Orientierung für eine Distler-Analyse dienen könnten. Deswegen muß die vorliegende Analyse sich selbst ihren Weg suchen.

Am stärksten zeichnen sich die Schwierigkeiten jedoch ab bei der Frage der angemessenen Beurteilung von Distlers Stil im Vergleich zu anderen stilistischen Leistungen seiner Zeit. Carl Dahlhaus unterscheidet verschiedene Arten der Beurteilung von Musik verschiedener Epochen. Das "funktionale Urteil" richte sich auf "die Angemessenheit eines musikalischen Gebildes, auf seine Tauglichkeit für den Zweck, den es erfüllen soll" (Dahlhaus 1970:20). Damit ist die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts gemeint. Dagegen kreist "das ästhetische Urteil...um die Idee des musikalisch Schönen" (Dahlhaus 1970:19); es betrifft die Musik des späten 18. und 19. Jahrhunderts.

"Das historisierende Urteil schließlich, das mit der Theorie und kompositorischen Praxis der Neuen Musik eng zusammenhängt, setzt den Begriffen des Schönen und des Angemessenen, von denen das ästhetische und das funktionale Urteil getragen wurden, die Kategorie des 'Stimmigen' oder des 'Authentischen' entgegen, die allerdings schwer faßlich ist. Nach Theodor W. Adorno ist ein

musikalisches Werk 'stimmig', wenn es in seiner kompositionstechnischen Zusammensetzung 'authentischer' Ausdruck dessen ist, was - metaphorisch gesprochen - 'die Stunde geschichtsphilosophisch geschlagen hat'. Nicht die empirische Geschichte, sondern deren Bedeutung für das Bewußtsein und das Unbewußte der Menschen macht den Gehalt einer Musik aus, die zählt. 'Stimmigkeit' ist also eine einerseits kompositionstechnische, andererseits geschichtsphilosophische Kategorie, ein Begriff, der die These impliziert, daß es möglich sei, kompositionstechnische Sachverhalte als geschichtsphilosophische Zeichen zu lesen. Er läßt sich nicht definieren, sondern nur dadurch einlösen, daß man die These, für die er steht, durch Analysen und Interpretationen einleuchtend zu machen sucht" (Dahlhaus 1970:20).

Demnach sei die

"Rückwendung zum Modell des Handwerks im Sinne des älteren, ungeschmälerten Begriffs von 'ars', eine Rückwendung, die Paul Hindemith versuchte und für die sogar Strawinsky Sympathie äußerte, eine bloße Illusion, die eher an Wagners Meisterattitüde als an das reale 16.Jahrhundert erinnert" (Dahlhaus 1970:21).

In diese Auffassung paßt Distlers Musik, die sich noch stärker auf Wiederbelebungsversuche älterer Stilmodelle stützt als die Musik Hindemiths, ohne eine entsprechende Abqualifizierung nicht hinein. Muß daraus nun gefolgert werden, daß sie kein authentischer Ausdruck ihrer Zeit ist und deswegen keine Berechtigung hat? Ist sie dann überhaupt wert, Gegenstand stilanalytischer Betrachtung zu sein, oder ist sie als mehr oder weniger weit verbreitete Gebrauchsmusik eher von musiksoziologischem Interesse? Ganz abgesehen davon, ob damit ein gerechtes Urteil ausgesprochen sei, muß gefragt werden ob es überhaupt sachgerecht ist.² Da die Musik zwischen den beiden Weltkriegen aus heutiger Sicht ein historisch bereits abgeschlossenes Kapitel ist, kann man ihr wohl mit größerer Unbefangenheit entgegentreten als es für Adorno, der ja mitten im Meinungsstreit stand, möglich war. Inzwischen hat sich gezeigt, daß die abendländische Musik in diesem Jahrhundert, trotz heftiger Anfeindungen gegen Komponisten, die ihren eigenen Weg

gegangen sind, zum ersten Mal zu keiner allgemein verbindlichen Tonsprache finden konnte, ja, daß einige der bedeutendsten Stimmen stets außerhalb der Avantgarde gestanden haben, wie etwa Bartók, Britten oder Schostakowitsch, um nur drei zu nennen. Aus der historischen Entfernung ist es also nicht mehr nötig, arrogant gewissen Komponisten die Legitimität abzuspochen, um sie für andere zu reservieren. So betrachtet steht die große künstlerische Leistung gewissermaßen über dem Streit um die "einwandfreie Abstammung" oder die "richtige Parteikarte". Daß Distlers Musik selbst von Adorno als solch eine Leistung anerkannt wird, zeigt die Tatsache, daß er Distler immerhin als "erfahrenen Experten" einstuft (Adorno 1956/1972:94). Folglich steht die Musikwissenschaft vor einem großen Nachholbedarf: auch die außerhalb der Avantgarde entstandene Musik muß aufgearbeitet, wissenschaftlich bewältigt werden, ehe man zu gültigen Aussagen über die Avantgarde selbst kommen kann.

Die vorliegende Arbeit kann im gegebenen Rahmen dem Anspruch, mit dem der hier erörterte Begriff der Stilbestimmung auftritt, nicht in jeder Hinsicht gerecht werden. Im vollen Bewußtsein dessen, was zu einer umfassenden Stilbestimmung dazugehört, beschränkt sie sich darauf, zunächst einmal einen Zugang zu dem Stil zu finden, Begriffe zu gewinnen, mit deren Hilfe man überhaupt über den Stil sprechen kann, und Prinzipien zu entdecken, die über das rein Satz- und Kompositionstechnische hinaus dem Wesen des Stils näherkommen. Dabei soll untersucht werden, ob es überhaupt zu einer Integrität des Stils kommt, und wenn ja, welches dann die Errungenschaften des Stils sind. Wenn der Instrumentalstil zu diesem Zweck im Vordergrund steht, so soll die Bedeutung der Vokalmusik deswegen keineswegs geschmälert werden. Im Gegenteil, die aus einer Untersuchung des Instrumentalstils gewonnenen Erkenntnisse können sogar zu einem besseren Verständnis der Vokalmusik beitragen, weil die Prinzipien, auf denen Distlers Stil überhaupt beruht, sich in der Instrumentalmusik leichter erkennen und darstellen lassen. Hiermit ist das Hauptanliegen der Arbeit kurz angedeutet; es geht auf Kosten der umfassenden Untersuchung der historischen und gesellschaftlichen Einbettung des Stils. (Darum wurde letzteres wenigstens an dieser Stelle zur Sprache gebracht.) Ehe nämlich entschieden werden kann, ob Urteile über Distlers Musik gerecht oder ungerecht sind, muß, wie schon erwähnt, gefragt werden, ob sie

sachgerecht sind. Die vorliegende Arbeit soll dazu Material bereitstellen. Darum sieht sie sich nur als Beitrag zu einer umfassenderen Stilbestimmung.

1.3 Literaturübersicht

In der Literatur über Hugo Distler und sein Werk nehmen biographische Beiträge oder allgemeine Würdigungen quantitativ den ersten Platz ein. Unter diesen sind die Biographie von Ursula Herrmann (*Hugo Distler. Rufer und Mahner*, 1973) und die Artikel von Helmut Bornefeld und Bruno Grusnick die bedeutendsten Arbeiten. (Helmut Bornefeld: Hugo Distler - Weg und Werk, *Neue Schau*, 1947; Hugo Distler, *Musica*, 1947; Schöpferischer Historismus, *Musica*, 1958; Hugo Distler und sein Werk, *Musik und Kirche*, 1963. Bruno Grusnick: Hugo Distler, *Zeitschrift für Musik*, 1935; Hugo Distler zum Gedächtnis, *Lübeckische Blätter*, 1943; Hugo Distler und wir, *Hausmusik*, 1952; Wie Hugo Distler Jakobiorganist in Lübeck wurde, *Musik und Kirche*, 1958; Hugo Distler und Hermann Grabner, *Musica*, 1964.) Daneben ist Larry Palmers Buch *Hugo Distler and his Church Music*, 1967, zu erwähnen, das eine Biographie und eine Beschreibung der vokalen Kirchenmusik sowie sämtlicher Orgelwerke enthält.

Unter den Arbeiten zur Vokalmusik muß vor allem das Buch von Ursula von Rauchhaupt *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Eine Studie zum Thema "Musik und Gottesdienst"*, 1963, erwähnt werden, daneben meine eigene Arbeit *'n Stylanalyse van Hugo Distler se Motette*, 1981. Eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Hausarbeiten bzw. Examensarbeiten liegen im Hugo Distler-Archiv in Lübeck. Unter diesen ist die Arbeit von Sabine Kruse *Das Werk Hugo Distlers: Probleme des Komponierens in der Zeit von 1920-1945*, 1978, wohl die bedeutendste.

Spezialarbeiten über Distlers Instrumentalmusik gibt es nur wenige. Keine von diesen befaßt sich mit dem gesamten Instrumentalwerk, obwohl letzteres nicht sehr umfangreich ist. Folglich fehlt diesen Arbeiten der zusammenfassende Blick über den Instrumentalstil. Zu erwähnen sind:

Werner Bieske: Die Orgelwerke Hugo Distlers, *Musik und Kirche*, 1952.

Philip Gehring: Distler's Organ Works, *American Organist*, 1963.

Franz Kessler: Merkmale des Distlerschen Orgelstils dargestellt an seinen kleinen Orgelchoralbearbeitungen, *Musik und Kirche*, 1964.

Larry Palmer: Hugo Distler's Harpsichord Concerto, *Diapason*, 1969.

Mark Bergaas: *Compositional Style in the Keyboard Works of Hugo Distler*, Dissertation, 1978.

Von diesen ist die Dissertation von Bergaas bei weitem die bedeutendste und umfangreichste. Neben der Stilanalyse befaßt sie sich auch noch ausgiebig mit einer Quellenkritik der Klavier- und Orgelwerke.

Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Literatur erübrigt sich an dieser Stelle, da in der vorliegenden Arbeit fortwährend auf sie Bezug genommen wird.

1.4 Methode

Die Darstellung der Stilbestimmung deckt sich nicht mit der Reihenfolge ihres Arbeitsvorgangs. Ausgehend von der unter 1.1 dargelegten Auffassung der Stilbestimmung wurden sämtliche veröffentlichten Instrumentalwerke Distlers bis ins einzelne gehend analysiert. Eine vorher schon abgeschlossene, ebenso detaillierte Analyse von Distlers sämtlichen Motetten, der *Choralpassion* und der *Weihnachtsgeschichte* (Lüdemann 1981) führte dazu, daß die Analyse der Instrumentalwerke mit einem gewissen Maß an Vorwissen in Angriff genommen werden konnte. Von daher erklärt sich auch die Wahrnehmung der vielen Übereinstimmungen zwischen Vokal- und Instrumentalstil, ohne die die Analyse des Instrumentalstils bestimmt anders ausgefallen wäre.

Die so erstellten Werkanalysen, von denen keine in die vorliegende Studie aufgenommen wurde, bildeten das erste Stadium der Arbeit. Gemeinsame Stilmerkmale jeglicher Art, die während der Werkanalysen auffielen, wurden zusammengetragen. Um über die Analyse der Kompositionstechnik hinauszukommen, wurde fortwährend überlegt, welches die diesen Stilmerkmalen zugrunde liegenden Prinzipien sein könnten.

Dieses aus logischer Sicht zweite Stadium der Arbeit war selbstverständlich nicht immer das chronologisch zweite: es wurde ziemlich bald erkannt, daß alle Stilmittel auf gewisse gemeinsame Prinzipien zurückzuführen sind. Diese Erkenntnis befruchtete dann einerseits die weiteren Analysen und andererseits ließen sich bis dahin offen gelassene Probleme in schon analysierten Werken rückschließend lösen. In einem wiederum logischen, nicht unbedingt chronologischen dritten Stadium wurde versucht, eine Hierarchie dieser Prinzipien aufzustellen. So wurde die Einteilung in wenige übergeordnete "Stilprinzipien" und mehrere auf sie zurückführbare "strukturelle Prinzipien" erreicht, die nun als Ausgangspunkt für die Darstellung des Stils dient.

1.5 Werkverzeichnis, Bemerkungen und Abkürzungen

Da die Arbeit sich nur auf die veröffentlichten Instrumentalwerke Distlers beschränkt und kein quellenkritisches Studium einschließt, stützt sie sich auf das Werkverzeichnis von Ursula Herrmann, sowie auf ihre Angaben zu den Werken. (Daß ihre Angaben sich im Fall der beiden Werke op.20 mit der Quellenkritik von Bergaas nicht decken, sei hier nur am Rande erwähnt.) Herrmanns Verzeichnis sei hier vollständig wiedergegeben (Herrmann 1973:205-209). Die mit * bezeichneten Werke sind diejenigen, die in dieser Arbeit berücksichtigt wurden.

- * op.1 *Konzertante Sonate für zwei Klaviere* (1930)
- op.2 *Choralmotette Herzlich lieb hab ich Dich, o Herr* (1930)(zwei gemischte Chöre)
- op.3 *Deutsche Choralmesse* (1931)
(sechsstimmig gemischter Chor)
- op.4 *Kleine Adventsmusik* (1931)
(Flöte, Oboe, Violine, Kammerchor, Orgel bzw. Cembalo oder Klavier, Violoncello ad libitum, Sprecher)
- op.5 *Der Jahreskreis*. 52 zwei- und dreistimmige geistliche Chormusiken (1932/33)

- (gemischte Stimmen)
- op.6,1 Kleine geistliche Abendmusik *Christ, der du bist der helle Tag* (1933)
(dreistimmig gemischter Chor, zwei Geigen und Generalbaß)
- op.6,2 Drei kleine Choral motetten: *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren, Es ist das Heil uns kommen her, Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (1933)
(vierstimmig gemischter Chor)
- op.7 *Choral-Passion* (1933)
(fünfstimmig gemischter Chor und zwei Vorsänger)
- * op.8.1 Orgelpartita *Nun komm, der Heiden Heiland* (1932)
(BA 637)
- * op.8,2 Orgelpartita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (1934/35) (BA 883)
- * op.8,3 *Kleine Orgelchoralbearbeitungen* (1935/38) (BA 1222)
- op.9,1 *Das Lied von der Glocke* (1933/34)
(Gesangsolisten, Chor und Orchester)
- op.9,2 *An die Natur. Weltliche Kantate* (1934)
(vierstimmig gemischter Chor, Streichquartett und Sopransolo)
- op.10 *Die Weihnachtsgeschichte* (1933)
- op.11,1 Choralkantate *Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst* (1934)
(vierstimmig gemischter Chor, vier Solostimmen ad libitum, Streicher, zwei Oboen, Cembalo bzw. Orgel oder Klavier)
- op.11,2 Choralkantate *Nun danket all und bringet Ehr* (1941) (Sopran, Tenor, vierstimmig gemischter Chor, Streicher und Orgel)
- op.12 *Geistliche Chormusik. Motetten*
(vierstimmig gemischter Chor) (1-7:1934/36; 8 u. 9:1941)
- 1 *Singet dem Herrn ein neues Lied*
 - 2 *Totentanz*
(Chor und Sprecher)

- 3 *Wach auf, du deutsches Reich*
 4 *Singet frisch und wohlgemut*
 5 *Ich wollt, daß ich daheime wär*
 6 *Wachet auf, ruft uns die Stimme*
 7 *In der Welt habt ihr Angst*
 8 *Das ist je gewißlich wahr*
 9 *Führwahr, er trug unsere Krankheit*
- op.13 *Liturgische Sätze über altevangelische Kyrie- und Gloriaweisen (1933/35)*
 (zwei- bis achtstimmige Besetzung für gleiche und gemischte Stimmen)
- * op.14 *Konzert für Cembalo und Streichorchester (1935/36)(BA 1000)*
- * op.15a *Sonate für zwei Geigen und Klavier über alte deutsche Volkslieder (1935/36) (BA 1091)*
- * op.15b *11 kleine Klavierstücke für die Jugend (1935/36)*
Kindelwiegen; Trommeln und Pfeifen; Walzer; Hirtenmusik; Echo; Alte Spieluhr; Pankraz, der Schmoller; Fanfaren; Die Zigeuner; Perpetuum Mobile; Aria (BA 1803)
- op.16 *Neues Chorliederbuch (1936/38)*
 (vier- bis achtstimmig gemischter Chor)
- I *Bauernlieder*
 II *Minnelieder I*
 III *Minnelieder II*
 IV *Kalendersprüche I (Januar bis März)*
 V *Kalendersprüche II (April bis Juni)*
 VI *Kalendersprüche III (Juli bis September)*
 VII *Kalendersprüche IV (Oktober bis Dezember)*
 VIII *Fröhliche Lieder*
- op.17 *Drei geistliche Konzerte (1937)*
 (hohe Singstimme und Orgel bzw. Cembalo)
- 1 *Es ist ein köstlich Ding, dem Herren danken*
 2 *Freuet euch in dem Herrn allerwege*
 3 *Lieben Brüder, schicket euch in die Zeit*
- * op.18,1 *Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel (1938) (BA 1288)*
- * op.18,2 *Orgelsonate (Trio) (1938/39)(BA 1308)*

- op.19 *Mörrike-Chorliederbuch*. 48 A-cappella-Sätze zu etwa 40 Gedichten Mörikes (1938/39)
(gemischter Chor, Frauen- und Männerchor)
- * op.20,1 *Streichquartett a-Moll* (1939)(BA 2693)
- * op.20,2 *Konzertstück für zwei Klaviere* (1940)(BA 1807)
- op.21,1 Kantate *Lied am Herde*. Text von Fritz Diettrich (1941)
(Bariton und Kammerorchester bzw. Klavier)
- op.21,2 *Kleine Sing- und Spielmusik. Variationen über Wo soll ich mich hinkehren* (1941)
(Singstimmen und Instrumente)

Einzelne kleine Motetten und Chorlieder:

*Ach Herr, ich bin nicht wert
Jesus Christus gestern und heute
O Heiland, reiß die Himmel auf
Gott der Vater wohn bei uns
Lobt Gott, ihr Christen
Nun freut euch, lieben Christen
Macht hoch die Tür
O Mensch, bewein dein Sünde groß
Wie schön leuchtet der Morgenstern
Wacht auf, es tut euch not
Die Sonne sinkt von hinnen
Der Tag hat sich geneiget
Vom Himmel hoch, o Englein kommt
Es geht ein dunkle Wolk herein*

Zahlreiche Sätze in verschiedenen Chorbüchern
Funktionelle Harmonielehre mit Beiheft (71 und 44 S.)
(1940/41)

Aus dem Nachlaß:

Kleine Sonate für Klavier (1927, Ms)

Kammermusik für Flöte, Oboe, Violine, Viola, Violoncello und Klavier (1927, Ms)

Kleine Sommerkantate (1942)
(zwei Soprane und Streichquartett)

* *Konzertstück für Klavier und Orchester* (1937)(BA 2783a)

Drei Lieder nach Gedichten von Paul Brockhaus (1931)
(tiefe Frauenstimme und Klavier)

Der Mond ist aufgegangen (Ms)
(einstimmiger Frauenchor, Geige, Bratsche und Oboe)

Wiegenlied So schlafe nun, du Kleine (Ms)
(Singstimme und Klavier)

(Da das *Konzertstück für zwei Klaviere*, op.20, Nr.2 dem Verfasser nicht zugänglich war, mußte er sich in den wenigen Bemerkungen zu dem Werk auf andere Autoren verlassen. Das beeinträchtigt den Wert der Arbeit nicht weiter, denn das *Konzertstück* ist eine Fassung des *Streichquartetts* für zwei Klaviere.)

Bis auf die *Konzertante Sonate für zwei Klaviere*, op.1, die im Verlag Breitkopf und Härtel erschien, wurden alle Instrumentalwerke im Bärenreiter Verlag verlegt. Die Verlagsnummern der Werke erscheinen jeweils in Klammern an der betreffenden Stelle im Werkverzeichnis. Sämtliche Notenbeispiele in der Arbeit entstammen diesen Ausgaben.

Grundsätzlich werden im folgenden Text die Werke ohne Opusnummern genannt, meistens aber mit vollem Titel. Titel werden nur in solchen Fällen abgekürzt, wo das zur Diskussion stehende Werk kurz vorher schon mit vollem Titel erwähnt wurde.

Tonhöhen werden einfachheitshalber im Text oft mit Buchstaben statt mit Noten bezeichnet. Wo die spezifische Lage der Tonhöhe unwichtig ist, oder wenn es sich um ein Tonzentrum handelt, werden grundsätzlich kleine Buchstaben verwendet. Es ist in jedem Fall aus dem Zusammenhang ersichtlich, worum es sich handelt.

Im Text werden folgende Abkürzungen verwendet:

T. = Takt
RH = Stimme in der rechten Hand einer Klavier- oder Orgelpartie
LH = Stimme in der linken Hand einer Klavier- oder Orgelpartie

2.1 Die Integrität des Stils

Der Versuch, einen Stil restlos in Begriffe zu fassen, ist ebenso zur Erfolglosigkeit verurteilt wie der Versuch, Inhalt und Bedeutung eines Musikwerkes mit Worten wiederzugegeben. Trotzdem sollte eine Stilbestimmung diesem Versuch so nahe kommen wie möglich, mindestens in dem Bereich der Musik, der analytisch zu erfassen und in technischen Termini zu beschreiben ist, obwohl es auch hier immer Phänomene geben wird, die unerklärlich bleiben werden. Um dieses Ziel zu erreichen, muß eine Stilbestimmung mehr als ein Sammeln und Vermitteln statistisch gesicherter Daten sein; sie muß darüber hinausgehen.

"Studies that are reliable (statistically rigorous) are usually trivial; the most valuable studies are those that are statistically unreliable" (Rogers 1984:5).¹

Auf ein für kalte Zahlen so unergiebiges Gebiet wie die Stilbestimmung übertragen, heißt das, wenn auch überspitzt ausgedrückt, daß es darauf ankommt, Erklärungen für die auf den ersten Anhieb hin erkannten Stilmerkmale zu finden. Es müssen also nicht nur die Stilmerkmale selbst, sondern ebenso ihre weiteren Zusammenhänge erkannt und verdeutlicht werden. Und schließlich muß nach den Prinzipien, auf denen sie beruhen, gefragt werden.

Gewissermaßen ist dies ein ähnlicher Vorgang wie der, den Vladimir Karbusicky für die Systematische Musikwissenschaft in dem Kapitel "System, Erfahrung (Empirie), Theorie" im Hinblick auf den Vorgang der Theoriebildung beschreibt (Karbusicky 1979:33-51). Über die eventuellen Gesetzmäßigkeiten, auf die "nach langer Überlegung und Verifizierung der Ausgangshypothesen" geschlossen werden sollte, und deren Wirkung, schreibt er:

"In der Sphäre der Kunst ist es angebracht, eher von zeitbedingten *Normen* zu sprechen: relativen Einschränkungen in autonom lebenden Strukturmustern, in den *Formen*" (Karbusicky 1979:50).

Er zitiert dann Karl R. Popper, um zu zeigen,

"daß die Bereiche der Wirkung von Gesetzen auch in der Natur relativ sind. Denn es kann strukturell verschiedene Welten geben - Welten mit verschiedenen Naturgesetzen. Der Künstler kann eine bestimmte *Form* frei wählen, 'aber er beschränkt durch seine Wahl seine Freiheit: er prägt seiner Schöpfung gewisse Prinzipien der Unmöglichkeit auf...' 'Die Notwendigkeit oder Unmöglichkeit in der Natur entspricht also der musikalischen Notwendigkeit oder Unmöglichkeit. Sie entspricht der Unmöglichkeit eines Viervierteltaktes in einem klassischen Menuett oder der Unmöglichkeit, es mit einer verminderten Septime oder einer anderen Dissonanz zu beenden. Die Naturnotwendigkeit legt der Welt *strukturelle* Prinzipien auf. Sie läßt aber den kontingenteren Einzeltatsachen - den Randbedingungen - noch immer sehr viel Freiheit'" (Karbusicky 1979:50).

Diese Sätze kann man alle so paraphrasieren, daß sie auch für die Stilbestimmung gelten können. Dann entsteht die Frage, ob es in Distlers Stil zu solch einer "strukturell verschiedenen Welt" kommt, mit einer ihr eigenen "Notwendigkeit und Unmöglichkeit", die ihr "strukturelle Prinzipien" auferlegt, welche ihrerseits die "kontingenteren Einzeltatsachen", also die einzelnen Stilmerkmale, trotz ihrer Freiheit bestimmen. Das ist, was mit "Integrität des Stils" gemeint ist. Demzufolge wird das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit sein, diese Frage zu beantworten, um von dorthin den weiteren Untersuchungen ihre Ausrichtung zu geben.

In der Darstellung dieser Untersuchungen könnte man zunächst die Stilelemente nach melodischen, harmonischen, rhythmischen und sonstigen Gesichtspunkten aufzählen, sie in ihrem Typenhaften erkennen und dementsprechend systematisch ordnen und kategorisieren. In einem weiteren Schritt könnte man diese Merkmale auf die sie bestimmenden "strukturellen Prinzipien" zurückführen und diese dann schließlich in ihrem weiteren Kontext, in ihrer "Notwendigkeit und Unmöglichkeit" erhellen. Obwohl dieser Vorgang vielleicht der naheliegende ist (vgl. Lippman 1965 und La Rue 1970), hat er den Nachteil, daß man in dem ersten Schritt die Stilmerkmale der Melodik, Harmonik usw. nicht

vollständig beschreiben kann, ohne ständig auf die nächsten Schritte vorzugreifen, zumal wenn es sich um einen noch weitgehend unerforschten Stil handelt. Darum wäre eine zweite Darstellungsweise, die Integrität des Stils zunächst einmal als Hypothese aufzustellen, von dort aus die "strukturellen Prinzipien" und ihre Zusammenhänge abzuleiten, und schließlich die einzelnen melodischen, harmonischen und sonstigen Stilmerkmale von diesem Hintergrund aus zu beleuchten und zu erklären. Die Überzeugungskraft, Schlüssigkeit und Verifizierung durch Analyse und Exemplifizierung im Verlauf der Darstellung müßten dann die Tragfähigkeit der Hypothese bestätigen. Diese Darstellungsweise ist bestimmt die schwierigere, weil sie nicht mit der Reihenfolge des eigentlichen Forschungsvorganges übereinstimmt. Trotzdem wird sie für die vorliegende Arbeit gewählt.

Mit der Frage nach der "strukturell verschiedenen Welt" in Distlers Stil ist zugleich die Frage verbunden, wie es zu dieser Welt kommt, inwiefern sie "verschieden" ist. Es müssen also *Stilprinzipien* aufgezeigt werden, mit denen man das Besondere an dem Stil begrifflich faßbar machen kann. Denn es sind diese Stilprinzipien, integriert zu einem neuen Ganzen, die sich dann auf struktureller Ebene auswirken und dort ihrerseits zu einer Vielfalt von kohärenten *strukturellen Prinzipien* führen. Der Zusammenhang zwischen den strukturellen Prinzipien entsteht also dadurch, daß sie auf gemeinsamen übergeordneten Stilprinzipien beruhen.

Es muß betont werden, daß hiermit nicht behauptet wird, Distler habe tatsächlich nach diesen Prinzipien komponiert. Inwieweit er seinen Stil durchdacht oder in welchem Maße er rein intuitiv zu ihm gefunden hat, kann heute wohl kaum mit Sicherheit festgestellt werden. Die schöpferische Dynamik ist sowieso ein geheimnisvoller Vorgang. Darum kann es nicht Sinn einer Stilanalyse sein, diesen zu enträtseln (vgl. Karbusicky 1973:7). Es geht dem Analytiker vielmehr darum, einen Zugang zu dem noch nicht genügend erforschten Stil zu gewinnen, indem er Kriterien findet, mit deren Hilfe er nicht nur den Stil zu verstehen sucht, sondern die ihm helfen sollen, überhaupt erst einmal die angemessenen Fragen zu stellen. Denn ohne die richtigen Fragen kommt er niemals zu den richtigen Antworten. In dieser Behauptung ist die Kritik an einem großen Teil der bisherigen Distler-Literatur implizit enthalten, daß sie längst nicht immer die richtigen Fragen stellt.

Diese unzulänglichen Fragen haben meist entsprechend schiefe Antworten zur Folge. Aufgrund dessen ist ein zum Teil schiefes und deswegen nachteiliges Bild des Komponisten entstanden, vor allem in der Überbetonung des Historistischen in seinem Stil. Diese Kritik wird in der vorliegenden Arbeit noch weiter ausgeführt. Ein Beispiel soll allerdings jetzt schon erwähnt werden. Es ist das Dilemma, in dem Mark Bergaas sich befindet, wenn er versucht, Distlers Stil unbedingt auf konkrete historische Einflüsse zurückzuführen:

"At the very least Distler created a new style by combining strong elements from different style periods: parallel motion from the early Middle Ages, rhythmic flexibility from the fourteenth century, and imitative counterpoint from the Renaissance and the Baroque. The use of the pentatonic scale is also derived from early music, especially from the folk tradition. Furthermore, there is a relaxed attitude toward dissonance which is clearly a twentieth century attribute. These techniques are more than just combined, however. Distler transformed parallel motion from a simple, surface-level union of two voices to a structural, prolongational technique. He combined rhythmic flexibility with constant repetition of patterns, creating an entirely new kind of rhythmic effect, and his use of the pentatonic scale went far beyond that of early music. The techniques are still recognizably derived from the past, but they have new meaning and new characteristics" (Bergaas 1978:321-322).

Auch wenn Bergaas' scharfsinnige Analysen sonst bewundernswert sind, so ist die Behauptung, Distlers eigenwilliger rhythmischer Stil sei nach dem Vorbild der Musik des 14. Jahrhunderts entstanden, nicht genügend nachgewiesen. Distler selbst hat sich, jedenfalls in seinen schriftlichen Äußerungen, eher auf das Vorbild der Niederländer bezogen. (Distler 1939/1952:160).² Über die anderen Behauptungen in dem Zitat wird noch zu sprechen sein.

Darum wird in der vorliegenden Arbeit nach Stilprinzipien gesucht, die aus der Charakteristik des Stils selbst hervorgehen und deswegen nicht des historischen Nachweises bedürfen, sonder der Verifizierung durch die Darstellung des Stils. Für den Zweck der Studie werden diese

Stilprinzipien mit den Begriffen "linear-additiv", "musikantisch-spielerisch" und "vokal" bezeichnet. Sie werden im folgenden kurz erläutert und mit Zitaten von Distler selbst oder aus seiner unmittelbaren Nähe weiter beleuchtet.

2.2 Die Stilprinzipien

2.2.1 Das linear-additive Stilprinzip

Schon in seiner Leipziger Studentenzeit kam Distler zu einer linearen Konzeption seiner Musik. Das wird an seinem noch in dieser Zeit veröffentlichten opus 1, der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere*, ganz deutlich. Wie das geschah, schildert er in einem Brief an seine Jugendfreundin Ingeborg Heinsen:

"Grabner lehnt die Moderne überhaupt ab - die Moderne im Sinne der Emanzipation des Harmonischen, er erkennt als Allermodernstes die Rückkehr zur asketischen Kunst der vorbachschen Zeit. Man muß das allmählich selber einsehen lernen: auch meine Art musikalisch zu denken und niederzuschreiben war frivol wie der allgemeine Geist, in dem wir heranwachsen. Das einsehen zu lernen, war nicht schwer, doch sich an den mönchischen Ernst jener vergessenen, uns von Geburt und Natur wesensfern linearen Kunst zu gewöhnen, ist sehr schwer; ich habe Zeiten, wo ich ratlos dastehe und nicht arbeite, weder das, was ich wollte, aber nicht darf, noch das, was ich darf, aber nicht kann. Ich bitte Dich - könntest Du Dich zwingen, Nönnlein zu werden? So geht es mir, ich fürchte mich vor der Tonsur!" (zitiert nach Herrmann 1973:14-15).

Distlers Kompositionslehrer Hermann Grabner schreibt folgendermaßen über den Unterricht:

"Gleichzeitig aber wurde sehr eingehend die Kontrapunktlehre gepflegt, die er mit seinem außerordentlich aufgeschlossenen Einfühlungsvermögen und mit unermüdlichem Fleiße in erstaunlich kurzer Zeit bewältigte. Dabei trat schon bei den ersten Übungen

seine eigenwillige und persönliche Art der Linienführung in Erscheinung, Vorahnung seiner späteren meisterlichen Vokalpolyphonie, die, den Rhythmus unter ihre Herrschaft zwingend, seinem Stil das Gepräge eines außerordentlich bewegten und freischwingenden Metrums gab. Bei der leidenschaftlichen Art, mit der er schon damals diese stilistischen Eigenheiten vertrat, ergaben sich oft Diskussionen, welche mich als Lehrer zu einer Stellungnahme zwangen, die weit über den durch Reger erfaßten Bereich des erweiterten, aber immerhin noch durch klassisch-romantische Verwandtschaftsverhältnisse fundierten Tonraums in ein Neuland verheißungsvoll vorstieß" (zitiert nach Herrmann 1973:17).

Auch später hat Distler die Bedeutung des linearen Kompositionsstils immer wieder betont, nicht zuletzt in dem Vorwort zu seiner *Harmonielehre*:

"Das Studium der Harmonielehre, zu jeder Zeit die Grundlage der gesamten musiktheoretischen Ausbildung, sollte drei Semester auf gar keinen Fall überschreiten, denn ihm hat das schwierigere, mehr Zeit beanspruchende und heute unbedingt notwendige Studium des Kontrapunkts zu folgen" (Distler o.J.:3).

Daneben gibt es zahlreiche Äußerungen anderer Autoren, die gerade die Linearität der Distlerschen Musik hervorheben (z.B. Grusnick 1935:1321), deswegen braucht an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen zu werden.

Mit dem Begriff der Linearität ist nun zwar der Unterschied zwischen Distlers Musik und der klassisch-romantischen Musik angedeutet, aber noch nicht in genügender Weise der Unterschied zur barocken und früheren Polyphonie. Gerade darum wurde die Polyphonie Distlers so oft als rein historistisch mißverstanden. Daß Distler sich in seinem Schaffen von alter Musik hat inspirieren lassen, soll nicht in Abrede gestellt werden. Es handelt sich aber hier nicht um einen Renaissance- oder Barockstil, in dem ein paar Töne falsch sind (vgl. Adorno 1956/1972:95), sondern um eine (lineare) Musik, die eine ganz andere Beschaffenheit in der Linienführung hat, als die ältere Polyphonie, weil sie sich

zusammenstellt aus mannigfachen mehr oder weniger stark ausgeprägten kleinen oder größeren Bauelementen. Man könnte diese Konzeption vielleicht als "kubistisch" bezeichnen, auf die Gefahr hin, damit dem Begriff aus der bildenden Kunst nicht ganz gerecht zu werden. Ähnlich wie dort entsteht das Werk durch die Zusammensetzung oder Addition der mit unterschiedlichem Selbständigkeitsgrad ausgeprägten Elemente zu größeren Zusammenhängen, schließlich zum Werk als Ganzem. Das Entscheidende hieran ist, daß diese Bauelemente, angefangen bei den kleinsten Motivzellen bis hin zu den formalen Ebenen der Großwerke, eine viel größere Selbständigkeit zeigen, als es in der klassischen Polyphonie der Fall ist, eine Selbständigkeit, die verursacht, daß die Elemente oft sogar in schroffem Gegensatz zueinander stehen. Das ist etwas ganz anderes, als die modulare oder symmetrische Konzeption der barocken oder klassischen Musik, in der die Bauelemente so aufeinander abgestimmt sind, daß sie trotz aller Eigenständigkeit der Linien, oder trotz aller motivischen Definition (vgl. Rosen 1976²:89-93) ihres thematischen Materials doch noch ein harmonisches Ganzes bilden. Dieses harmonische Ganze wird in Distlers Stil gewissermaßen gesprengt, wenn auch auf eine andere Weise als bei seinen Zeitgenossen. Aus dieser Sicht muß man die Fortsetzung des schon zitierten Briefes verstehen:

"Übrigens, trotz diesem, habe ich bei Grabner nichts eingebüßt, er schätzt mein Komponieren hoch und war äußerst erfreut, als ich ihm vor den Messeferien schüchterne Versuche (z.B. eine Klaviersuite) dieser mir uneigenen Kompositionsweise lieferte ... Ich arbeite zur Zeit an einer Klavierchaconne (bin gerade bei der 14.Variation!) im alten Stil, d.h. möglichst ohne Chromatik und in Kirchentönen - mir war eine solche Art des Komponierens bis jetzt ganz fern, und erst überm Schreiben taste ich mich hinein ... Die Chaconne wird Grabner entweder ganz ablehnen oder sehr loben - denk' ich: ich bin nämlich eigensinnig: ich habe mir vorgenommen, weder einen Akkord noch ein Vorzeichen zu schreiben, bis jetzt hab' ich's gehalten ... In der Stimmführung - sie ist streng vierstimmig - war ich äußerst frei, da gibt's Quinten- und Quart- und Septimen- und Sekundenleitern, keine Stimme kümmert sich um die andere besonders viel. Die Sache ist ungefähr so, als wenn ein paar Freunde um den Nürnberger Ring gingen, der eine links rum, der andere übern Plärrer, nach einer bestimmten Zeit

treffen sie sich schon irgendwo, je nachdem der andere schneller oder langsamer ging.. Da gibt's natürlich oft reizende Rendezvous" (zitiert nach Herrmann 1973:15).

Die Eigenständigkeit der Stimmen und ihr lockeres Verhältnis zueinander wird hier treffend mit dem Bild des Nürnberger Ringes geschildert. Wenn diese Beschreibung ergänzt wird mit einem viel späteren Zitat aus einem Artikel über die *30 Spielstücke*, dann wird es noch deutlicher, was mit dem linear-additiven Stilprinzip gemeint ist. (Überhaupt soll dieses Prinzip durch die hier zitierten Stellen weniger nachgewiesen als in Distlers eigenen Worten veranschaulicht werden. Die musikalischen Nachweise kommen später.)

"Eine entscheidende Bedeutung kommt der Orgel des altklassischen Typs zu für den Sieg eines der Hauptträger unserer musikalischen Neuorientierung: für den Durchbruch des rhythmischen Elements in der neuen Musik. Der Rhythmus ist für uns nicht mehr genialisch-ungebundene, oft rabiater ausbrechende Kraftäußerung, sondern - etwa im Sinn der alten niederländisch-nordischen Polyrhythmik - Ausdruck der Selbstständigkeit (man möchte sagen: Selbstverantwortlichkeit) der Struktur im einzelnen mit dem Zweck einer Steigerung der großen architektonischen Gesamtwirkung. Es ist also das Gegenteil des vorausgehenden Entwicklungszustandes: Ausdruck gebändigter, gebundener Kraft" (Distler 1939/1952:160).

Mit den Worten "Ausdruck der Selbstverantwortlichkeit der Struktur im einzelnen" wird hier das Eigenleben der Bauelemente noch stärker hervorgehoben. Sinn und Grenze dieser Verselbständigung ist die "Steigerung der architektonischen Gesamtwirkung". Wenn man diese beiden Äußerungen zusammen liest, ergibt sich das Bild einer Musik, die, sowohl "vertikal" als auch "horizontal", einerseits in ihren Bauelementen ein hohes Maß an "Selbstverantwortlichkeit" erlangt, andererseits aber nicht ihren Zusammenhang, ihre Gesamtwirkung preisgibt. Damit ist das Wesen des linear-additiven Stilprinzips getroffen: die "Bändigung" auseinanderstrebender Kräfte zu einem zusammenhängenden Ganzen. Aus diesem Zusammenwirken zwischen zentripetalen und zentrifugalen Momenten schöpft die Musik ihre Kraft. Damit ist noch einmal der Unterschied zur Musik der Romantik beschrieben, die eher auf ein Zusammenspiel der

Kräfte zu oft großen epischen oder dramatischen Klangflächen zielt. Diese Breite fehlt der Musik Distlers; aufgrund ihrer "kubistischen" Beschaffenheit wirkt sie eher unruhig, nervös, bohrend, ekstatisch oder was man sonst für ähnliche Adjektive gebrauchen möchte. Nicht zu Unrecht spricht Oskar Söhngen von einer "ergreifenden Schwereelosigkeit, die doch nicht darüber hinwegtäuschen kann (und vielleicht gerade darum so ergreifend wirkt), daß sie über einem Abgrund aufgehängt ist" (Söhngen 1949:84-85). Schwingen diese Gedanken vielleicht alle mit, wenn Distler in seiner Harmonielehre zum Begriff der Tonalität und ihrer Verbundenheit zur *musica mundana* Hindemith zitiert, der betont, daß wir

"...zwischen *musica mundana* und *humana* heute mehr auf das Gemeinsame als auf das Trennende achten dürfen. Nicht so, wie es die Alten taten, indem sie die irdischen Verhältnisse in den Weltraum übertrugen, sondern indem wir bis in den geringsten musikalischen Baustein hinein Kräfte sich ausbreiten fühlen, die denen gleichen, welche den Himmel bis in die entferntesten Sternnebel in Bewegung halten" (Distler o.J.:6)?

2.2.2 Das musikalisch-spielerische Stilprinzip

Unter Distlers Werken fallen hin und wieder solche auf, die das Wort "Spiel" in der einen oder anderen Form in ihrem Titel führen, so z.B. die *30 Spielstücke* für die Kleinorgel, oder die *Kleine Sing- und Spielmusik*, op.21,2. Außerdem verwendet Distler das Wort wiederholt in dem Nachwort zu den *30 Spielstücken*: "Die Orgel hat kraft ihrer strengen, unverwandelbaren Eigenart in erhöhten Maße gegenüber anderen Instrumenten ihre ihr allein gemäßen Spielformen entwickelt", und: "Der Kenner [wird] dennoch unschwer die überlieferten organalen Spielformen in einzelnen Stücken erkennen." Als Beispiele solcher Spielformen, die in dem Band allerdings nur "keimhaft entwickelt" seien, zählt er Toccata, Fuge, Passacaglia, Kanon, Variationen usw. auf. Aufgrund dessen könnte man durchaus die anderen, ähnliche Titel tragenden Werke ebenfalls zu diesem Typus rechnen, z.B. die beiden großen Orgelpartiten oder die Variationen in dem III.Satz des *Cembalokonzerts*. Wenn man außerdem ähnlich konzipierte, aber nicht voll ausgebildete Stellen in weiteren Werken dazuzählt, dann sieht man, wie häufig solche

"Spielformen" in Distlers Musik vorkommen. Das hat Werner Bieske erkannt, als er die Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* "eine reine Spielmusik für den liturgischen Rahmen" nannte, und die "sprühende Vitalität und urmusikantische Haltung" der *30 Spielstücke* bewunderte (Bieske 1952:171,181). Bekanntlich hat Distler die Kunst der Improvisation hervorragend beherrscht, und dieses Musikantisch-Spielerische war auch nach außen hin ein auffallender Zug seines sonst so ernsten Charakters. Bieske schreibt ferner:

"Die eben angeführte Toccata trägt den Charakter einer kurzen Choralintonation, in deren Improvisation Distler bekanntlich vorbildlich war. Bereits die leidenschaftliche Erregung dieses Stückchens ist echter Distler. Man muß ihn am Spieltisch gesehen haben, wenn er improvisierte, wenn er seine Stücke oder etwa - was ihm besonders zu liegen schien - eine Triosonate von Bach spielte: da spürte man förmlich, wie ihm diese Musik bis in die letzten Fibern drang und von dort wieder reflektiert wurde zu einem unbändig-zuchtvollen Musizieren. Akademisches Spiel wäre fast das Schlimmste, was man dieser Musik antun könnte; sie ist Glut, und ein Spieler, der nicht mitglühen kann, lasse ja die Finger von Distler!" (Bieske 1952:178-179).

Von Friedrich Högner, Distlers Lehrer im liturgischen Orgelspiel, stammt folgender Bericht:

"Ich habe mit ihm vor allem alle möglichen Arten der Choralbearbeitung und des Choralvorspiels durchgenommen. Nichts fiel ihm eigentlich schwer, aber mir fiel bald auf, daß er nicht wie seine Kommilitonen dem Lehrer die schulmäßigen Schemata abnahm, sondern mit eigenen Gestaltungen, zunächst etwas ungeschickt, aber zusehends immer sicherer antrat. Er nahm Anregungen geradezu hungrig auf, wie ich mich selbst an seinen eigenartigen Improvisationen sehr gefreut habe. Was wir miteinander in diesem Unterricht durchdacht haben, davon haben Sie einen Niederschlag in seinem *Jahrkreis* und besonders in seiner großartigen Orgelpartita über *Nun komm, der Heiden Heiland*" (zitiert nach Herrmann 1973:21).

Hans Schaeuble berichtet:

"Aber bei ihm war es schon etwas Besonderes, wie dieser Mensch, der ja beinahe in Schützscher Strenge auf das Bibelwort ausgerichtet war, sich musikalisch mitreißen lassen konnte. Dann war er sehr ausgelassen, und man vergaß, wie schwer er es in seiner Jugend gehabt hatte, was man seinem Wesen sonst immer irgendwie anmerkte" (zitiert nach Herrmann 1973:23-24).

Es ist also nicht verwunderlich, daß das Musikantisch-Spielerische als ein bedeutendes Stilprinzip in der Musik Distlers hervorsteht. Damit ist nicht gesagt, daß dieses Prinzip im Widerspruch zu dem vorher erwähnten linear-additiven Stilprinzip steht. Im Gegenteil, die beiden bedingen sich gegenseitig, denn gerade in der Selbstverantwortlichkeit der Bauelemente ist dem Spielerischen, in diesem Fall als zentrifugaler Kraft, viel Raum zur eigenständigen Entfaltung gegeben. Dagegen kann die Spielfreudigkeit ihrerseits von ihrem Wesen her geradezu eine stark lineare und vor allem additive Beschaffenheit der Musik zur Folge haben. Das Verhältnis der beiden Stilprinzipien muß also als ein sich gegenseitig ergänzendes verstanden werden.

2.2.3 Das vokale Stilprinzip

Während die vorigen beiden Prinzipien für Distlers Stil im allgemeinen zutreffen, ist für den Stil der Instrumentalmusik das vokale Stilprinzip von besonderer Bedeutung. Damit ist nicht so sehr ein Prinzip allgemein gesanglicher Art gemeint, wie man es vielleicht von dem Begriff "cantabile" erwarten würde, sondern eher ein solches, das dem besonders eigenwilligen Vokalstil des Komponisten entstammt. Dieses Prinzip bestimmt die Instrumentalmusik mit, ebenso wie instrumentale Prinzipien sich in der Chormusik wiederfinden. Schon an oft vorkommenden Anweisungen, wie "quasi rezit." (*Cembalokonzert*, I.Satz, T.134) oder "rezitativartig" (*Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.235) ist zu erkennen, daß dem Komponisten an den betreffenden Stellen eine sprachhafte, d.h. vokale Wirkung der Musik vorschwebte. Daß es sich dabei aber nicht nur um isolierte Effekte in seiner Musik handelt,

sondern um eine tiefgreifende Durchdringung des Instrumentalstils, hat Distler selbst folgendermaßen formuliert:

"Es ist für mich selber immer wieder von neuem ein Erlebnis, feststellen zu können, wie gerade aus dem Geist der neuen Chormusik ein ganz neuer persönlicher Stil sich zu gestalten beginnt, der einerseits nichts gemein hat mit jener geradezu geschwätzigem, aufdringlichen Selbstgefälligkeit, die die Musik des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts oft kennzeichnet, auf der anderen Seite jedoch eben ungemein differenziert und innerlich erregt ist" (Distler 1935:1328).

Distlers Freund Bruno Grusnick schreibt an derselben Stelle über die Orgelmusik des Komponisten:

"Es scheint sich in diesem Ringen um den Orgelstil der Gegenwart ein überaus folgenschwerer Schritt zu vollziehen: die endliche Überwindung des klaffenden Zwiespalts zwischen vokalem und instrumentalem Stil, eines Zwiespalts, den keine starke Stilepoche je gesehen hat" (Grusnick 1935:1322).

Die Stilprinzipien sollen an das Wesentliche der Klangvorstellung, die Distler in seinem Stil zu verwirklichen suchte, herankommen. Mit dem Begriff des Vokalen wird versucht, einen weiteren Aspekt dessen zu treffen, das zwar in der Vorstellung schon vorhanden ist, das aber noch nicht konkret, z.B. als konkrete Melodie oder konkreter Klang existiert, also die vor-konkrete Vorstellung der Musik. Ganz allgemein könnten Beschreibungen wie "großflächige", "farbenprächtige", "dissonante", "zerrissene" oder "nervöse Musik" dieser vor-konkreten Vorstellung zugeordnet werden, ebenso die Ausdrücke "geschwätzig", "aufdringlich selbstgefällig", "differenziert" und "innerlich erregt" im obigen Zitat. Diese Beschreibungen rufen gewiß bei jedem, der sie liest, bestimmte Vorstellungen hervor, ohne daß es identische Vorstellungen sein müssen. Eine Vorstellung genau dieser Art ist gemeint, wenn behauptet wird, Distlers Instrumentalstil habe neben dem Linear-Additiven und Musikantisch-Spielerischen etwas "Vokales" an sich. Dieses Vokale - darum geht es nämlich in obigen beiden Zitaten - ist so stark

ausgeprägt, daß es als Stilprinzip bezeichnet werden soll; es führt zu konkreten Strukturen im Satz selbst.

Daraus ergibt sich nun die Frage, wie Distler dieses Vokale verstanden haben mag. Denn zu Anfang wurde schon gesagt, daß es sich dabei nicht um etwas handelt, das man allgemein als gesanglich bezeichnen würde, wie zum Beispiel das *bel canto* der (italienischen) Oper. Auch eine Auffassung, die man früher als rhetorisch bezeichnet hätte, kommt einer Antwort nicht näher. Aufschluß darüber gibt Distler selbst, wenn er als Leitbild den "Geist der neuen Chormusik" bezeichnet, den er als "ungemein differenziert und innerlich erregt" beschreibt. Außerdem gibt es in der Distlerschen Musik immer wieder Beispiele, aus denen man auf Distlers Verständnis des Vokalen schließen kann. Von diesen ist das kleine Klavierstück *Aria* vielleicht das aufschlußreichste. Eine eingehende Analyse dieses und anderer entsprechender Stücke erfolgt unter 3.1.8. Über den Chorstil selbst sind schon mehrere Studien gemacht worden (vgl. Grusnick 1935; Rauchhaupt 1963; Lüdemann 1981; Lüdemann 1984), die alle mindestens die Deklamation und Melismatik als bedeutende Stilelemente herausstellen. So schreibt Grusnick über die "Einwirkung des liturgischen Gesangs" auf Distlers Chorstil:

"Es gibt wohl kaum ein Werk, worin nicht, ohne daß eine bestimmte liturgische Vorlage verwandt wird, diese Einwirkung in dem rezitierenden oder melismatischen Charakter der Linien sichtbar würde. Es ist ein sehr eigentümlicher und den Geist Distlerscher Musik wesentlich mitbestimmender Zug, wie im Stimmengeflecht Linien, die auf einem Ton hinrezitieren, erfüllt von melodischer Intensität sind, oder wie immer wieder eine liturgische Melismatik aufblüht" (Grusnick 1935:1321).

Zum vokalen Stilprinzip gehört außerdem ein Element, das sowohl in der instrumentalen wie in der vokalen Musik vorkommt: die "Kolorierungstechnik" mit ihrer kennzeichnenden "Reperkussionsmelodik", wie Franz Kessler es nennt (Kessler 1964:174, 176). Dieses Element wird dem vokalen Stilprinzip zugeordnet (obwohl es ebenfalls als dem musikantisch-spielerischen Stilprinzip verpflichtet verstanden werden könnte), weil es auf vokalen Vorbildern beruht.

"Es ist schwer zu entscheiden, woher Distler die stärksten Anregungen zur Ausbildung dieser seiner Reperkussionsmelodik kamen, ob aus dem gregorianischen Choral oder der alten Kolorierungstechnik oder von Eindrücken, die sich aus dem Hören orientalischer oder von ihr beeinflusster Musik ergeben können. Da bei Distler aber besonders stark archaisierende Momente vorliegen, wird man die Anregungen für seine Reperkussionsmelodik vor allem in geschichtlichen Vorbildern vermuten dürfen. Es liegt dabei sehr nahe, auch an die Melodik des gregorianischen Chorales zu denken und an die Tatsache, daß in der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis Bach der mittelalterliche Choral, insbesondere Psalmodie und Lektionstöne noch in mannigfacher Weise nachwirken" (Kessler 1964:177).

Hiermit soll weniger ein historischer Nachweis gebracht werden, als vielmehr eine Unterstützung des Arguments, daß es sich bei den erwähnten Techniken um *vokale* Vorbilder handelt, wodurch die Einteilung unter das vokale Stilprinzip bestätigt werden soll. Kessler führt als weiteren Beleg seines Arguments ebenfalls das obige Distlerzitat an und kommentiert es folgendermaßen: "Distler hat selbst darauf hingewiesen, daß er zu seinem Orgelspiel von der neuen Chormusik hergekommen ist", und: "Aus der erregenden Deklamation seiner Chormusik sucht Distler nach Wegen eines neuen Orgelstils" (Kessler 1964:177, 178). Auch Werner Bieske schreibt unter dem Eindruck des Vokalen in der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*: "Die Orgel spricht, sie redet eine klare Sprache, ja noch mehr: sie predigt!" (Bieske 1952:180). Hiermit mag genügend belegt sein, daß Distler sich in seinem Orgelstil von seinem Vokalstil bzw. Chorstil hat anregen lassen. Aber keiner der zitierten Autoren hat die volle Reichweite hiervon erkannt. Kessler, dessen Besprechung am aufschlußreichsten ist, beschränkt sich z.B. nur auf die "Kolorierung" und die damit zusammenhängende "Reperkussionsmelodik". Die Deklamation in dem Orgelstil wird nur einmal erwähnt (Kessler 1964:178), während es zu einer diesbezüglichen Analyse oder Exemplifizierung überhaupt nicht kommt. Daß es sich in dieser Sache um ein Stilprinzip handelt, das nicht nur für den Orgelstil sondern für den gesamten Instrumentalstil Geltung hat, ist also noch nicht erkannt, zumindest noch nicht beschrieben worden.

Die Integrität des Stils entsteht durch das Zusammenwirken der drei Stilprinzipien. Aus ihnen heraus geht die "Naturnotwendigkeit und Unmöglichkeit" des Stils hervor, welche die "strukturellen Prinzipien" des Stils bestimmt. Wegen dieser Prinzipien ergeben schließlich die einzelnen Stilelemente ein zusammenhängendes Bild.

2.3 Die strukturellen Prinzipien

In der Analyse selbst spielen die strukturellen Prinzipien eine wichtige Rolle, weil einerseits mit ihrer Hilfe die diversen Stilelemente in einen größeren Zusammenhang gebracht werden können und weil andererseits an ihnen der Stilwille des Komponisten, der durch sie konkrete Form annimmt, deutlich wird. Die strukturellen Prinzipien sollen mit folgenden Begriffen bezeichnet werden: zellenhafte Motivbildung, Motivreihung, Orgelpunkt, Ostinato, Wechselton, Tonzug, Deklamation, Melismatik, Figuration und Irregularität. Insofern als es sich dabei um bekannte satz- oder formtechnische Begriffe handelt, und nicht um neu gebildete, wie Tonzug oder Irregularität, muß betont werden, daß sie in diesem Zusammenhang nicht mehr als bloße Techniken angesehen werden, sondern als Prinzipien, auf denen die Gestaltung der ganzen musikalischen Struktur beruht. Sie werden also von der technischen auf die prinzipielle Ebene erhoben.

Die strukturellen Prinzipien sind nicht unbedingt immer nur auf eins der drei Stilprinzipien zurückzuführen, sondern in den meisten Fällen auf zwei, manchmal sogar auf alle drei. Die Zuordnung zu den Stilprinzipien kann je nach Kontext wechseln. So kann beispielsweise das Prinzip des Orgelpunkts, je nach Umständen, zu allen dreien gehören (vgl. *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, T.35-49, 1.Geige: Orgelpunkt, d.h. linear-additiv, und gleichzeitig eine virtuose Umspielung des Themas, d.h. musikantisch-spielerisch; dagegen sind die Tonwiederholungen im *Cembalokonzert*, II.Satz, T.130-143 ausgesprochen deklamatorisch, d.h. vokal). Außerdem sind die strukturellen Prinzipien nicht immer bis aufs Letzte voneinander zu trennen: es ist klar, daß eine Motivwiederholung, ein Ostinato und ein Orgelpunkt ihrem Wesen nach nahe miteinander verwandt sind. Eine musikalische Gestalt ist deswegen öfter auf mehr als eins der strukturellen Prinzipien zurückzuführen, nur ist meistens eines stärker als die anderen vertreten, wobei nicht verschwiegen werden

soll, daß die Zuordnung auch manchmal von der Interpretation des Analysierenden abhängen kann.

Bei dem Verhältnis der strukturellen Prinzipien untereinander handelt es sich nicht um eine Zusammenwürfelung disparater Elemente, sondern viel eher um eine Verbindung kohärenter Elemente. Eine solche Verbindung kommt auf doppelte Weise zustande. Einmal hat die Zurückführbarkeit auf womöglich gemeinsame Stilprinzipien diese Kohärenz auf indirekte Weise zur Folge. Zum anderen führt die oben erwähnte Verwandtschaft der strukturellen Prinzipien untereinander auf direkte Weise zur besagten Kohärenz. Letzteres bedarf allerdings einer etwas ausführlicheren Erklärung. Aus der oben angeführten Aufzählung der strukturellen Prinzipien ist es klar, daß sie ihrem Wesen nach nicht alle miteinander vergleichbar, daß sie also strukturell verschieden sind. Einige sind mit Begriffen aus dem Bereich der Satz- oder Formtechnik benannt (z.B. Motivreihe, Orgelpunkt, Ostinato), andere wiederum nicht (z.B. Deklamation). Von einem - im Bild des Raumes gesprochen - *eindimensionalen* Zusammenhang kann deswegen nicht die Rede sein.

Nun kann einerseits die Verwandtschaft der strukturellen Prinzipien hierarchischer Art sein, in der das eine nicht nur mit dem anderen verwandt ist oder allmählich darin übergeht, sondern sogar die Voraussetzung für das andere bildet. So zeigen die Analysen beispielsweise, daß die Grenze zwischen den Prinzipien Orgelpunkt und Ostinato nicht nur fließend, sondern daß das Prinzip des Orgelpunkts zugleich die Voraussetzung für das Prinzip des Ostinatos ist. Es wird deutlich, daß sich mehrere der strukturellen Prinzipien auf diese Weise einordnen lassen.

Andererseits kommt es außer diesem *Übereinander* der hierarchischen Ordnung auch zu einem *Nebeneinander*, *Ineinandergreifen* oder *Überschneiden* der strukturellen Prinzipien. So überschneidet sich das Vorkommen des Deklamationsprinzips größtenteils mit dem des Wechseltons, ohne restlos in ihm aufzugehen oder an der hierarchischen Position letzteren Prinzips Anteil zu haben. In solch einem Falle ist es also müßig zu fragen, welches der beiden Prinzipien das primäre ist. Keines der beiden kann restlos auf das andere zurückgeführt werden; sie stehen

also nicht übereinander, sondern nebeneinander bzw. greifen ineinander über.

Eine vollständigere Erklärung der Zusammenhänge zwischen den strukturellen Prinzipien wird Aufgabe der einzelnen Besprechungen dieser Prinzipien sein. Hier sei nur konstatiert, daß ihre Kohärenz auf einem *mehrdimensionalen* Zusammenhang beruht. Somit kann in der Analyse dem komplexen Sachverhalt des musikalischen Satzes und seiner Struktur Rechnung getragen werden.

Sowohl die Zugehörigkeit der strukturellen Prinzipien zu mehr als einem Stilprinzip, als auch die Verwandtschaft zwischen ihnen, also ihre Kohärenz, zeigt auf die Integrität des Stils und der Naturnotwendigkeit, die daraus hervorgeht. Darum kann man von Distlers Stil als von einer "strukturell verschiedenen Welt" sprechen, womit nicht zuletzt ein entschieden positives Werturteil abgegeben wird.

Wegen der Linearität der Satztechnik Distlers ist es möglich, das wesentliche der strukturellen Prinzipien zum großen Teil an ihrer einstimmigen Anwendung darzustellen. Darum erübrigt sich eine eingehende Besprechung dieser Prinzipien in ihrer mehrstimmigen Anwendung. Sinnvoller ist es dagegen, zu untersuchen, wie es im mehrstimmigen Satz zu einer Addition der strukturellen Prinzipien kommt. An diesem Standpunkt orientiert sich die Besprechung unter 3.1 und 3.2.

3.1 Die strukturellen Prinzipien in ihrer einstimmigen Anwendung

3.1.1 Das strukturelle Prinzip der zellenhaften Motivbildung

Daß Töne sich zu Motiven zusammenstellen, ist ein Merkmal der Musik überhaupt, und nicht eine Eigenart des Distlerschen Instrumentalstils. Aber wie und zu welchem Zweck dieses geschieht, ist bei Distler von besonderer Bedeutung, weil darin ein strukturelles Prinzip zu erkennen ist. An dem Prinzip der zellenhaften Motivbildung zeigt sich der Stilwillen des Komponisten vor allem von seiner linear-additiven Seite. Es ist von um so größerer Bedeutung, als es Voraussetzung ist für weitere strukturelle Prinzipien, die ebenfalls dem linear-additiven Stilprinzip verpflichtet sind.

Schon mehrfach wurde auf die lineare Konzeption von Distlers Musik, aus der sich eine starke Selbständigkeit der Stimmen ergibt, hingewiesen. Diese Selbständigkeit läßt sich zum Teil zurückführen auf eine Tendenz zur Motivbildung in der Stimmführung überhaupt, im Gegensatz zu einer Stimmführung, etwa bei älteren Komponisten, die durchaus auch frei verlaufende Neben- oder Begleitstimmen erlaubt, oder sogar Gegenstimmen, die primär in ihrer rein melodischen Qualität beruhen, wie sie aus der Polyphonie der Palestrinazeit bekannt ist. Bei Distler jedoch stellen sich kleine und kleinste melodische Einheiten zu Motiven zusammen, in denen die thematische Substanz der Stimme größtenteils enthalten ist, und so gelangen sie zu einem gewissen Eigenleben. Infolgedessen kann man von einer allgemeinen Thematisierung aller Stimmen sprechen. Diese Art der Motivbildung wird als zellenhaft bezeichnet, weil größere Zusammenhänge durch eine Aneinanderreihung solcher Motive, jeweils mit ihrem Eigenleben, erreicht werden. Dabei tritt neben der linearen vor allem die additive Komponente des linear-additiven Stilprinzips in Erscheinung. (Siehe auch 3.1.2.)

Eine Untersuchung dieser zellenhaften Motivbildung muß zunächst fragen, wie es überhaupt zu solcher Motivbildung kommt, wie die Motive erkennbar, wie sie abgegrenzt werden. Am naheliegendsten ist wohl die Abgrenzung durch Pausen (vgl. Beispiel 3.2, auch das Pedalmotiv in Beispiel 3.6) oder Phrasierungszeichen bzw. Zäsuren (wie im I.Satz der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*), wodurch die Motive als klar

umrissene Gebilde dastehen. Bei sehr kurzen Motiven reicht die inhärente Charakteristik aber nicht immer aus, sie schon zu musikalischen Sinntägern zu machen. Darum werden sie durch Wiederholung bestätigt, sei es unmittelbar auf derselben Tonhöhe, sei es als sequenzielle Wiederholung oder Nachahmung durch eine andere Stimme (alle drei Fälle sind in Beispiel 3.2 vorhanden), oder sei es als abgewandelte oder erweiterte Wiederholung. Im letzteren Fall dient das Motiv als Zelle, die zu weiterem Wachstum (um im Bild zu bleiben) Anlaß gibt, welches seinerseits neue Motivzellen hervorbringt, in denen die ursprüngliche Motivzelle kaum noch oder gar nicht mehr zu erkennen ist. (Unter 3.1.2 wird dies ausführlicher besprochen). Damit ist nicht gesagt, daß längere Motive nicht auch wiederholt werden, aber es geht hier darum, daß die Identität bestimmter kurzer Motive überhaupt erst durch Wiederholung erkennbar wird.

Die Identität eines Motivs liegt oft nicht so sehr in ihrer eigenen Charakteristik, sondern in ihrem Anderssein innerhalb des Kontexts, in dem sie vorkommt. So bekommt im folgenden Beispiel die mittlere Stimme ihre eigene motivische Identität, weil sie sich, im Gegensatz zu den anderen Stimmen, um ein und denselben Ton dreht, sich mehrmals wiederholt und vor allem, weil sie mit ihrer Motivlänge von 4 Vierteln in starkem Kontrast zu dem herrschenden 3/4 Takt steht.¹

Beispiel 3.1 30 *Spielstücke*, Nr.18, Variationen über *Elslein*,
liebstes Elselein, T.4-11





(Vgl. auch: *Nun komm, der Heiden Heiland*, 3. Variation; *Sonate für 2 Geigen und Klavier*, III.Satz, T.69-71, Beispiel 3.3)

Obwohl Motive meistens sowohl melodisch als auch rhythmisch definiert sind, gibt es viele Fälle, in denen die rhythmische Komponente erhalten, die melodische dagegen abgewandelt wird. Da diese Art der Motivverarbeitung schon in der älteren Musik vorkommt, ist eine Besprechung hier überflüssig. Bei Distler gibt es aber auch viele Beispiele des umgekehrten Vorgangs, bei dem also Motive eher an ihrer melodischen als rhythmischen Substanz erkennbar sind. Solch ein Fall ist die Terz a'-fis' in *Alte Spieluhr* (T.16-20), die in immer wieder anderer rhythmischer Gestalt erscheint, und deswegen in ihrer Abgrenzung nicht ganz leicht zu bestimmen ist (vgl. auch *Cembalokonzert*, I.Satz, T.10-21 oder T.349-363; *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, II.Satz, T.1. Ein ähnliches Verfahren sieht man bei Stravinsky, *Le Sacre du Printemps*, Fagotto 1, T.1-12). Motive können aber auch recht verschwommen in ihrer Identität wirken und erst bei genauerer Untersuchung ihres Zusammenhangs als solche erkannt werden. Vgl. die untere Stimme auf dem Brustwerk in Beispiel 3.6, die beim ersten Anhören wie eine freie Gegenstimme klingt, bei der man dann aber doch merkt, daß sie auf ähnliche Weise gegen jede c.f.-Zeile erscheint, n.l. zweimal nacheinander einen gewissen Tonraum durchschreitet. Zu Anfang ist es der Tonraum g'-d', in der 2.Zeile a'-f', in der 3.Zeile (nicht mehr im Beispiel angegeben) b'-f' und f'-b; die 4.Zeile ist wie die erste. Dies wird ferner durch das ungefähre Zusammentreffen mit dem klar hervorstehenden Pedalmotiv bestätigt. Ähnliches geschieht im 5. der *30 Spielstücke* (T.0¹-3¹), bei dem die beiden Mittelstimmen scheinbar unabhängig voneinander jeweils eine Terz durchschreiten. Erst wenn einem klar wird, daß die Terz, schrittweise aufgefüllt und als Sprung, das ganze Spielstück bestimmt, merkt man, daß

die beiden Stimmen doch motivischen Charakter haben, wenn auch nur sehr undeutlich umrissen.

Damit ist nun zwar die Abgrenzung der Motive, aber noch nicht ihre Beschaffenheit beschrieben. Trotz der Vielfalt, die einem bei einer Untersuchung dieser Beschaffenheit begegnet, lassen sich einige typische Merkmale herausstellen.

Wenn Motive wiederholt werden zwecks Bestätigung ihrer Identität, dann muß ihre "Wiederholbarkeit" folglich ein Merkmal ihrer Beschaffenheit sein. Dieses ist allerdings leichter zu konstatieren, als zu beschreiben. Die folgenden weiteren Merkmale können zu solch einer Beschreibung beitragen.

In den meisten Fällen sind Motive aus melodischer Sicht gesehen statisch, d.h. sie drehen sich um einen gewissen Ton oder um ein gewisses Intervall (manchmal auch in einem Rahmenintervall), umspielen diese so, daß man von einer zentripetalen Anlage der Motive sprechen kann. Außerdem sind sie ohne eindeutige harmonische Ausrichtung; sie sind vielmehr rein linear aufzufassen. Folglich stehen sie nicht im Spannungsverhältnis zu irgendeiner passenden Akkordprogression, sondern in einem solchen, das sich zwischen dem Hauptton (oder dem Intervall) und den Tönen, die sich um ihn drehen, abspielt.

Die Wiederholbarkeit der Motive wird ferner gefördert durch ihre Kürze und, was damit zusammenhängt, eine gewisse rhythmische Unruhe, die verursacht, daß das Motiv gegen Ende unabgeschlossen ist und somit in sich das Potential zu einer Verbindung mit weiteren Motiven trägt. Diese rhythmische Unruhe ist ein Merkmal der Distlerschen Instrumentalmusik überhaupt und wird als solche später unter dem Irregularitätsprinzip noch gründlicher behandelt. Es ist jedoch angebracht, jetzt schon darauf hinzuweisen. Gerade darum kann man von einer *zellenhaften* Motivbildung sprechen.

Die bislang erwähnten Merkmale sind alle in dem folgenden Beispiel enthalten.

Beispiel 3.2 *Nun komm, der Heiden Heiland*, II.Satz, 6.Variation,
1.Zeile

Die Statik des Motivs ist nicht nur an der Umspielung des Haupttons es' bzw. b' zu erkennen, sondern auch an den mehrfachen Wiederholungen in beiden Stimmen auf denselben Tonhöhen. Sogar in der abgewandelten Wiederholung in der oberen Stimme (siehe x) bleibt das Rahmenintervall erhalten. Gegen Ende der Zeile wird deutlich, daß sich die Wiederholbarkeit des Motivs sogar für eine steigende Sequenz eignet, auch wenn es zu diesem Zweck rhythmisch leicht geändert wird. Mit dieser Änderung wird genau jene rhythmische Unruhe erreicht, die oben erwähnt wurde. Die statische Version eignet sich vielleicht für den Anfang, wo sie durch Pausen abgegrenzt ist, aber die Version $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{♩}}}$ ist viel unruhiger und fordert geradezu eine Fortsetzung heraus. Dabei wird es unerheblich, ob das alleinstehende Achtel tatsächlich als der letzte Ton des Motivs verstanden wird oder ob es als "Auftakt" dem Motiv vorangestellt ist. Letztere Interpretation könnte als die gültigere angesehen werden, wenn man feststellt, daß später in der Variation das Motiv auf $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{♩}}}$ reduziert wird. Aber andererseits ist die Herkunft der $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{♩}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{♩}}}$ -Version eindeutig und man müßte vielleicht eher von einer rhythmischen Doppeldeutigkeit sprechen, die ein Merkmal der erwähnten rhythmischen Unruhe ist.

In der Konkretisierung des linear-additiven Stilprinzips kommt der zellenhaften Motivbildung eine sehr große Bedeutung zu, weil sie die Voraussetzung bildet für eine ganze Reihe weiterer struktureller Prinzipien, wie die der Motivreihe, des Ostinato, des Tonzugs.

3.1.2 Das strukturelle Prinzip der Motivreihe

In 3.1.1 wurde schon auf das strukturelle Prinzip der Motivreihe vorgegriffen, indem auf die Wiederholbarkeit und das Verbindungspotential von Motiven hingewiesen wurde. Daran wird deutlich, daß dieses Prinzip mit dem vorigen aufs Engste verbunden ist, denn die zellenhaften Motive ermöglichen eine Art der Reihung, die für Dostals Stil besonders kennzeichnend ist. Das Wesen der Motivreihe wird damit schon berührt. Es handelt sich nämlich um eine Reihung, die additiven Charakter hat und die durch die Anlage der Motive (Wiederholbarkeit, Kürze, rhythmische Unruhe usw.), damit aber zugleich durch das linear-additive Stilprinzip bedingt ist. Diese Zusammenstellung von Motiven zu größeren Zusammenhängen ist allerdings eine völlig andere als die, die aus der Musik der Wiener Klassik bekannt ist. Die additive Reihung unterscheidet sich von der Tendenz zu metrischem und periodischem Zusammenschluß, wie sie in jener Musik vorkommt; sie steht der Technik der Barockmusik näher, obwohl sie sich auch nicht vollkommen mit dieser deckt. Über diese Technik heißt es bei Kees von Houten und Marinus Kasbergen: "De melodiebouw is vrijwel steeds additief, dus niet vanuit de zin gedacht maar vanuit een voortspinnen op basis van een gekozen motief. Hierdoor is het mogelijk logische muzikale gehelen van willekeurige lengte te componeren zonder dat de indruk van onregelmatigheid ontstaat" (van Houten und Kasbergen, 1985:59). Schließlich muß noch erwähnt werden, daß die additive Reihung von Motiven ganz gewiß auch auf die Wirkung eines spielerischen Moments zurückzuführen ist und daß das entsprechende Stilprinzip in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle spielt.

Die Aneinanderreihung von Motiven zu größeren Zusammenhängen zeigt eine schier unerschöpfliche Vielfalt an Kombinationsmöglichkeiten. Aus dieser Vielfalt soll an Hand einiger Beispiele versucht werden, bestimmte Typen herauszustellen, die allerdings in zahlreichen Abwandlungen in der Musik vorkommen.

Die einfachste Art der Reihung ist sicher die unmittelbare Wiederholung eines Motivs auf derselben oder einer anderen Tonhöhe. Aus letzterer Möglichkeit entstehen dann sehr oft Sequenzen. Das Prinzip der Reihung eignet sich aber nicht nur zum Aneinanderreihen derselben oder ähnlicher

Motive, sondern auch für die Aneinanderreihung verschiedener, sogar kontrastierender Motive. Im folgenden Beispiel sind in der RH, Klavier, diese Möglichkeiten alle vertreten, obwohl es sich genauso oft um nur eine dieser Möglichkeiten handeln kann.

Beispiel 3.3 *Sonate für zwei Geigen und Klavier über alte deutsche Volkslieder, III.Satz, T.69-80*

The image shows a musical score for the right hand of a piano, spanning measures 69 to 80. The score is divided into three systems. The first system (measures 69-72) contains motifs a, b, and c. Motif a is in measure 69, motif b in measure 70, and motif c in measure 71. The second system (measures 73-77) contains motifs d, e, and f. Motif d is in measure 73, motif e in measure 74, and motif f in measure 75. The third system (measures 78-80) contains motifs g, h, and i. Motif g is in measure 78, motif h in measure 79, and motif i in measure 80. The score includes dynamic markings such as *(mp)*, *(simile)*, and *poco f*. The notation includes treble and bass clefs, a 3/8 time signature, and various rhythmic values.

b ist eine unmittelbare Wiederholung von a; bei c kommt ein neues Motiv dazu; dieses wird eine Quint höher wiederholt (d); wiederum ein neues Motiv (e) wird auf derselben Tonhöhe wiederholt (f); es folgt nochmal ein neues Motiv (g), das ebenfalls wiederholt wird (i), allerdings mit einem Teil aus (e) dazwischengeschoben (h). Das Stereotype dieser Reihung ist in dem Kontext des Satzes sinnvoll, da die Rechte als Gegenstimme zu den anders strukturierten Geigenstimmen auftritt. Der ständige Wechsel in der Länge ihrer Motive, vor allem auch im Gegensatz zum konstanten 3/8 Takt der LH, trägt entschieden zu dieser Funktion bei. (Vgl. ebenfalls *Nun komm, der Heiden Heiland*, III.Satz, 15.Variation, Oberstimme.)

Eine Reihung, in der auf ähnliche Weise durch unterschiedliche Länge der Motive die rhythmischen Akzente ständig verlagert werden, ist im folgenden Beispiel zu sehen.

Beispiel 3.4 *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, III.Satz, T.1-13

The image shows a musical score for the third movement of 'Wachet auf, ruft uns die Stimme'. The tempo is marked 'Sehr rasch, fast tanzhaft. Ganze (♩ = 69)'. The score is in 3/8 time and features a piano part with the instruction 'poco f, non legato'. The motif is repeated in three different forms: 'a' (shortened), 'b' (shortened), and 'c' (lengthened). Brackets above the notes indicate these variations.

Als Thema einer Fuge ist diese Reihung weniger stereotyp als die im vorigen Beispiel; sie ist viel geschmeidiger und schwungvoller, ja, "fast tanzhaft", wie es in der Tempoangabe heißt. Von den oben erwähnten Möglichkeiten kommt sequenzielle Reihung hier nicht vor, dafür aber Wiederholung auf gleicher Tonhöhe von Motiven in verkürzter (a,b) oder verlängerter Form (c).

Die verkürzte oder verlängerte Motivwiederholung ist ein Mittel, das für die Fortspinnung und Weiterentwicklung von Motiven von großer Wichtigkeit ist. Mit diesem Verfahren stellt Distler seine starke Erfindungsgabe ganz besonders unter Beweis: einem einfachen Motiv gewinnt er eine erstaunliche Vielfalt an neuen Gestalten ab. Als Beispiel für eine Fortspinnung, die durch die Wiederholung von Motiven in abgeänderter Form getragen wird, mag das folgende Zitat gelten.

Beispiel 3.5 *Mit Freuden zart*, T.1-6

The image shows a musical score for the first movement of 'Mit Freuden zart'. The tempo is marked 'Gemächliche, nicht zu langsame d'. The score is in 3/8 time and features a piano part with the instruction 'legg.'. The score is divided into five sections labeled 'a' through 'e', each with a specific rhythmic value: 'a' (4'), 'b' (5 1/2'), 'c' (2'), 'd' (4'), and 'e' (11 1/2'). The score includes performance instructions such as 'c.f.' and 'Rückpositiv: Trechterregal 6, Hohlflöte 4'.



a: das Motiv, auf das sich die Fortspinnung gründet. Es durchmißt den Tonraum b'-es' in fallender Richtung mit einer Terz zwischen den ersten beiden Tönen. Damit ist ein ziemlich genaues Spiegelbild der ersten vier c.f.-Töne gegeben. b: abgeänderte Fassung dieses Motivs mit Betonung der beiden oberen Nachbartöne des ursprünglichen Rahmenintervalls; c: aus b herausgelöst; d: erweiterte Wiederholung von c; e: zusammengestellt aus c bzw. d und evtl. a. Die ungleichmäßige Motivilänge fällt auf, ebenso der statische Charakter der Motive, die sich ständig um das Rahmenintervall einer Quint drehen: zu Anfang b'-es', dann, mit einer Steigerung verbunden, c'-f', wonach ab T.5 zugleich eine Rückkehr zu dem ursprünglichen Intervall b'-es' und eine Auflösung dieses Rahmenintervalls erfolgt. Zusammen damit haben die unterschiedliche Motivilänge und die ungleichmäßige Verteilung der melodischen Akzente die Unruhe der Motive zur Folge, auf die sich der Zusammenhalt zwischen ihnen gründet (vgl. z.B. die Unruhe in der Motivzelle b, die durch den verlängerten ersten Ton eintritt). Welche Komplexität dieses Verfahren annehmen kann, soll am folgenden Beispiel veranschaulicht werden. Erweiterte Motivwiederholungen geben zu neuen Motiven Anlaß und werden mit sequenziellen Wiederholungen aneinandergereiht.

Beispiel 3.6 *Nun komm, der Heiden Heiland, II.Satz, 5.Variation.*

R.P.: - Rohrflöte 4' + Trechterregal 8' + Scharf

simile

Die Klammern im Beispiel deuten die betreffenden Motive an. Die Analyse zeigt, daß sogar eine glatt daherfließende Stimme wie diese hier aus einer Reihung von Motivzellen besteht. Das strukturelle Prinzip der Motivreihe hat also nicht nur solche stereotypen Reihungen zur Folge, wie die aus der *Geigensonate*, sondern erlaubt ein weites Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten. Es könnten noch viele interessante Stellen aus Distlers Instrumentalwerken zitiert werden, um diese Art der Motivreihe weiter zu exemplifizieren. Es sei aber nur auf zwei weitere hingewiesen: *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, I.Satz, vor allem T.1-6, aber auch sonst der ganze Satz; außerdem die hochinteressante Reihung in *30 Spielstücke*, Nr.3, T.1-16, RH.

Eine weitere Art der Motivreihe, in der das additive Moment noch viel stärker hervortritt, kann in einigen, vor allem größeren Werken beobachtet werden. Die Reihung, die zu Anfang eines solchen Werkes vorkommt, wird im weiteren Verlauf ein- oder mehrmals aufgelöst, während die Motivzellen ohne oder mit Hinzunahme von neuen Motiven in ihrer Reihenfolge umgestellt werden. Manchmal betrifft eine solche Umstellung oder Neugliederung der Motive nur einen Teil der Reihung, z.B. die Fortspinnung nach einem Kopfmotiv (vgl. die 4 Versionen des Einleitungsthemas aus dem *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.1-23). In anderen Fällen ist die Neugliederung etwas komplizierter, weil das Kopfmotiv selbst immer wieder vorkommt, wie in den zwei miteinander zu vergleichenden Auszügen im folgenden Beispiel.

Beispiel 3.7 Orgelsonate, II.Satz, T.10-20 und T.43²-56

The image shows a musical score for an organ sonata. It consists of three systems of music. The first system shows measures 10 to 20. The right hand (RH) part is marked 'Gehende Viertel. Gelassen (d = etwa vorher d)'. The left hand (LH) part has a tempo marking '10' and a dynamic marking '**'. The second system shows measures 21 to 43, with measure 44 marked at the beginning. The third system shows measures 44 to 56, with measure 56 marked at the end. The score is in 2/4 time and features a right hand (RH) and left hand (LH).

Der ganze betreffende Satz lebt geradezu von der Erfindung neuer Reihungen. Besonders zu beachten sind die Takte 45-51 in der LH, wo ab T.48² die Motivzellen in ihrer Reihenfolge eine Umkehrung der vorigen Zusammensetzung 45²-48¹ sind. Vgl. auch die verschiedenen Kombinationen der Gegenstimmen in *Nun komm, der Heiden Heiland*, II.Satz, 1.Variation oder in *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, II.Satz. Ein extremer Fall kommt am Ende des *Konzertstücks für Klavier und Orchester* vor (T.561-5), wo sich der Orchestersatz auf engem Raum aus Motivzellen zusammensetzt, die ursprünglich nicht nebeneinander standen und zwar aus den Takten 41,42¹,40²,50,51,52,40¹,41¹, von denen die letzten beiden allerdings diminuiert sind.

Wo es also mehrere Versionen einer Reihung gibt, kann man behaupten, daß sie ziemlich locker in ihrer Zusammenstellung sein müssen, und der Schluß liegt nahe, diese Lockerheit als Merkmal der Reihungen überhaupt zu konstatieren. Allerdings müßte man einräumen, daß das nicht gleichermaßen auf alle Musik zutrifft, sondern daß es unterschiedliche Grade der Lockerheit gibt. So haben die mehr stereotypen Reihungen (vgl. Beispiel 3.3 und 3.7) einen höheren Grad an Lockerheit als die fließenderen Zusammenstellungen, wie Beispiel 3.6. Dementsprechend tritt die Eigenständigkeit der Motivzellen auch stärker oder schwächer

hervor, aber in jedem Fall bleibt ihr Eigenleben in der Reihung erhalten und geht nicht in dem übergeordneten Zusammenhang auf.

Der Unterschied zu der Motivverbindung, die für den Stil der Wiener Klassik typisch ist, und bei der es um symmetrischen Ausgleich und periodischen Zusammenschluß von Motiven und größeren Zusammenhängen geht, dürfte auf der Hand liegen. Schwieriger ist es, den Unterschied zur barocken Reihungstechnik aufzuzeigen, weil Distler sich ja bekanntlicherweise in seinem Stil von der "alten" Musik hat anregen lassen. Diese Musik beschreibt Peter Rummenhüller mit der Metapher des Uhrwerks. In dieser Beschreibung gibt er die Schlußfolgerungen einer Scarlatti-Analyse (Essercizio d-moll, Longo-Nr.366) wieder:

"Das außerordentlich sinnvolle und nach allen Seiten logisch sich legitimierende Geschehen der Scarlatti-Sonate drängt die Metapher des *Uhrwerks* auf, ihre Charakteristik ist (in einem durchaus positiven Sinne) *mechanistisch*, läuft - ohne Zwang - mit einer gewissen Notwendigkeit ab.

Die 'Motive', die wir aufzählen, greifen mit einer perfektionistischen Notwendigkeit ineinander wie Zahnräder, deren Beschaffenheit, Größe und Charakteristik von musik-konstruktiven Gesichtspunkten bestimmt werden. Jedes Teilmoment, (das, was wir mit den vorläufigen Benennungen der 'Motive' zu kennzeichnen versuchten), ist von *hinreichender Allgemeinheit*, um überall dort, wo es notwendig ist, auch eingesetzt werden zu können; es ist jedes zugleich auch von *hinreichender Besonderheit*, um in unverwechselbarer Charakteristik gerade und genau an der Stelle seinen Dienst zu tun, an der es gebraucht wird. Jedes der Teilchen ist somit in der Weise gefertigt, daß es mit jedem benachbarten reibungslos ineinanderfaßt ('Verbindungsstück'), es ist aber auch so individuell gefertigt, daß es nicht ohne weiteres *austauschbar* wäre" (Rummenhüller 1978:95).

Nach dem, was bisher über das strukturelle Prinzip der Motivreihung bei Distler gesagt wurde, dürfte es klar sein, daß dieses Zitat nicht einfach auf den Stil Distlers übertragen werden kann. Dazu ist der grundsätzliche Unterschied zu groß. Darum geht auch eine Meinung, die

z.B. die Musik des *Cembalokonzerts* "Gestaltungsprinzipien" zuschreibt, die sich u.a. "aus rhythmisch verfremdeten Bauelementen Bachscher Konzerte...zusammensetzen" (von Hecker o.J.), an dem Wesen der Sache vorbei. Denn eine mehr oder weniger lockere, auf Addition beruhende und in einigen Fällen sogar austauschbare Motivreihe ist noch lange kein "Uhrwerk".

Im Zusammenhang mit Beispiel 3.3 wurde gesagt, daß der stereotype Charakter der dortigen Motivreihe mit der Funktion der betreffenden Stimme zusammenhänge. Ähnliches gilt für alle anderen Funktionen: je nachdem, ob eine Stimme thematische, begleitende, fortspinnende, kontrastierende oder Übergangsfunktion hat, wirkt sich das auf die Art ihrer Reihung aus. So ist es verständlich, daß das Fugenthema aus der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (Bsp. 3.4) mehr aus einem Guß ist, als die erwähnte stereotype Gegenstimme in Beispiel 3.3 (vgl. auch die Pedalstimme in Beispiel 3.6), oder die frei fortspinnenden Stimmen in Beispiel 3.5 und 3.6 mit ihren Motiventwicklungen und Sequenzen. Genauso hängt es vom Zusammenhang ab, ob eine Begleitstimme eine klar gegliederte (vgl. Beispiel 3.3, LH) oder eine nur gerade erkennbare Reihung ihrer Motive hat (vgl. die untere Stimme auf dem Brustwerk, Beispiel 3.6). Ganz anders dagegen ist wieder die lockere Reihung im II.Satz der *Orgelsonate* (Beispiel 3.7), die das Ziel hat, immer wieder eine neue Zusammensetzung der Motive zu ermöglichen. Das heißt, die Art der Reihung richtet sich nach ihrer Funktion im Satz. Das Entscheidende für den Analysierenden ist demnach die Feststellung, daß sich das strukturelle Prinzip der Motivreihe für eine, man möchte fast sagen, beliebige Vielfalt an Verwirklichungen in allen Bereichen des Satzgefüges eignet. Der volle Umfang dieser Vielfalt wird aber erst deutlich, wenn man das Prinzip der Motivreihe im Zusammenhang mit anderen strukturellen Prinzipien sieht, vor allem mit dem des Tonzugs (vgl. 3.1.6).

3.1.3 Das strukturelle Prinzip des Orgelpunkts

Wenn es nur darum ginge aufzuzeigen, daß Distler gelegentlich einen Orgelpunkt als satztechnisches Mittel einsetzt, so wäre eine Besprechung dieses Mittels für die vorliegende Arbeit verhältnismäßig unbedeutend. Denn den Orgelpunkt als satztechnisches Mittel gibt es schon spätestens seit den Anfängen der Mehrstimmigkeit, und seitdem kommt er immer wieder mit größerer oder geringerer Häufigkeit vor.¹ Darum wäre er auch bei Distler nichts Neues und nichts Ungewöhnliches. Aber nun ist es bemerkenswert, daß der Orgelpunkt in Distlers Musik nicht nur als satztechnisches Mittel vorkommt, sondern daß er zusätzlich noch zu einem strukturellen Prinzip erhoben wird. Insofern ist er ein wichtiger Bestandteil des Stils und muß folglich in der Stildarstellung mit berücksichtigt werden.

Wenn nun der Orgelpunkt als strukturelles Prinzip verstanden wird, so muß auch aufgezeigt werden, von welchem Stilprinzip her er bedingt ist. In 2.3 wurde schon darauf hingewiesen, daß die strukturellen Prinzipien nicht unbedingt auf nur ein Stilprinzip zurückzuführen sind, genau wie mehrere Stilprinzipien in einem strukturellen Prinzip zusammentreffen können. Beim strukturellen Prinzip des Orgelpunkts ist letzteres der Fall, und es ist nicht immer genau zu entscheiden, um welches der drei Stilprinzipien es sich jeweils handelt.

Zunächst sollen einige allgemeine Merkmale erwähnt werden. Dazu gehört, daß der Orgelpunkt in vielerlei Gestalten in Erscheinung tritt und nicht nur als lang ausgehaltener Ton im Baß, wie man ihn sonst vielfach versteht (vgl. Apel 1974⁸:651). Solche Fälle gibt es zwar auch (*Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.1-21, 43-50; *30 Spielstücke*, Nr.5 und Nr.10; *Orgelsonate*, I.Satz, T.84-97), aber die Vielfalt an Gestalten legt eine Erweiterung des Begriffs für den Zweck dieser Arbeit nahe, die diesem Vielerlei Rechnung trägt. So kommt der Orgelpunkt als langer Ton genauso oft in den Oberstimmen wie im Baß vor (*30 Spielstücke*, Nr.1 und Nr.7), dagegen seltener und nicht so ausgedehnt in den Mittelstimmen (Vorspiel zu *Christe, du Lamm Gottes*, T.23-24; Satz zu *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, T.1-2; *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.39-40; *30 Spielstücke*, Nr.15, T.9-13). Ebenso bedeutend

ist der Orgelpunkt in der Form von Tonwiederholungen (*Aria*, T.1-4; *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, I.Satz, T.16-19; *Cembalokonzert*, II.Satz, T.7-13, 2.Geige; *30 Spielstücke*, Nr.13, T.1-8, Mittelstimme), als unterbrochene Tonwiederholung (*Konzertante Sonate für zwei Klaviere*, I.Satz, T.1-2, Klavier I; T.12-13, Klavier II; Vorspiel zu *Das alte Jahr vergangen ist*, T.4-7, RH.; *30 Spielstücke*, Nr.19, T.8-12, RH; *30 Spielstücke*, Nr.21), und als mehrstimmiger Orgelpunkt (*30 Spielstücke*, Nr.2; *30 Spielstücke*, Nr.10; *Orgelsonate*, I.Satz, T.62-65). Ferner tritt er als eine der Stimmen einer Figuration (z.B. das b' in *30 Spielstücke*, Nr.2, T.32-40; *30 Spielstücke*, Nr.28, T.1-2; *Cembalokonzert*, II.Satz, T.70-71 oder 72-73) oder als Folge mehrerer sich wie nach einem Muster wiederholenden Töne auf, mit dem Effekt einer Art Klangkulisse (*30 Spielstücke*, Nr.1, die Töne der R.H. unter dem liegenden g''; *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, III.Satz, Klavierstimme, RH, T.7-17; *Alte Spieluhr*, T.1-10; sogar *30 Spielstücke*, Nr.9, T.3-5). In letzterem Fall sind viele der Begleitfiguren, die in verschiedener Form in Distlers Instrumentalmusik vorkommen, einbegriffen. (Mit diesen wird schon die Grenze zu ostinaten Figuren überschritten, ein Zeichen dafür, daß Orgelpunkt und Ostinato in dieser Hinsicht oft kaum voneinander zu unterscheiden sind.) Außerdem setzt Distler oft zwei verschiedene Orgelpunkttypen gleichzeitig ein (*30 Spielstücke*, Nr.1, 2 liegende Töne und eine mehrtönige Figur; *Orgelsonate*, I.Satz, T.18-21, die Pedalstimme liegt, die Linke hat einen unterbrochenen, mehrtönigen Orgelpunkt.)

Damit sind die allgemeinsten Orgelpunkttypen aufgezählt. Es gilt nun, die Wirkung der verschiedenen Stilprinzipien in ihnen aufzuzeigen und damit die Reichweite des strukturellen Prinzips des Orgelpunkts herauszuarbeiten. Es gibt nämlich auch viele Realisierungen des Orgelpunktprinzips, die auf unverwechselbare Weise für Distlers Instrumentalstil kennzeichnend sind.

Ein interessantes diesbezügliches Beispiel sind die Tonwiederholungen ohne konstanten Notenwert. Solche Tonwiederholungen mit ihren kürzeren und längeren Notenwerten haben einen stark deklamatorischen Charakter, beinahe als ob sie schwache und starke Silben eines Textes rezitieren (vgl. 3.1.5 und 3.1.7, wo dieses Prinzip weiter erläutert wird). Es

liegt nahe, in solchen Orgelpunkten vor allem eine Realisierung des vokalen Stilprinzips zu sehen.

Beispiel 3.8 Satz zu *Christ, der du bist der helle Tag*, T.9-13



Der Alt in diesem Beispiel ist nicht die einzige Stimme in dem Satz, die auf diese Weise "deklamiert"; ähnliches geschieht an anderer Stelle im Tenor (vgl. T.1-2,4,5-9). Die Entwicklung zu einer Motivzelle und ihren Wiederholungen hin (siehe Klammern) erinnert an die eindringliche Wiederholung eines Wortes in einer Rezitation. Vgl. auch *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Vorspiel), T.3-4 (Pedal), T.10-13 (obere Stimme im Pedal, siehe Beispiel 3.27) und *30 Spielstücke*, Nr.18 (Beispiel 3.1). Solche Orgelpunkte halten sich in den meisten Fällen nicht ganz streng an einen Ton, sondern werden vielfach von einem oberen oder unteren Wechselton unterbrochen. Ein weiteres Beispiel: *Cembalokonzert*, II.Satz, T.77-81, Solobratsche.

An anderen Orgelpunkten wird nicht so sehr das vokale als das musikalisch-spielerische Stilprinzip deutlich, vor allem wenn es solche sind, die aus einer Gruppe von Tönen bestehen. So enthält die folgende Variation aus dem *Cembalokonzert* von Anfang bis Ende die Figur g'-fis'-g' gegen die Töne des Themas (linke Cembalostimme) und dessen Gegenstimmen in der RH. Spielfreudigkeit klingt geradezu aus der "robusten, rücksichtslos-unbekümmerten" Führung dieser Stimme.²

Beispiel 3.9 Cembalokonzert, III.Satz, T.97-128

3. Variation

The musical score for the 3rd Variation of the Cembalokonzert, III. Satz, T.97-128, is presented in six systems. Each system contains two staves of music. The first system begins with the marking 'I <Tutti>'. The notation is dense, featuring numerous beamed eighth and sixteenth notes, creating a complex rhythmic texture. The score includes several first and second endings, indicated by 'I' and 'II' above the notes. The piece concludes at measure 128, as indicated by the number '128' at the end of the final system.

Ähnliches kann man in den ersten beiden Variationen dieses Satzes feststellen, auch wenn die Orgelpunkte im Laufe der betreffenden Stücke mehrmals verschoben werden. Als Orgelpunkte, die aus zwei Tönen bestehen, mögen ebenfalls die Trillerfiguren im I.Satz der *Orgelsonate*,

T.28-33 (vgl. Beispiel 3.24) und die Cellostimme, *Cembalokonzert*, III.Satz, T.355-366 gelten. Aber auch die schon erwähnten Orgelpunkte, die in Figurationen oder als Klangkulissen vorkommen, müssen hier dazugerechnet werden.

Im Orgelpunktprinzip ist vielleicht das linear-additive Stilprinzip durchweg am stärksten vertreten. Von seiner linearen Seite zeigt sich das Prinzip in der Selbständigkeit der Stimmführung, die dabei zum Ausdruck kommt. Denn eine Stimmführung auf einem wiederholten Ton, die sich entgegen dem Sog der sich anders entfaltenden Stimmen behauptet, zeugt letztlich von innerer Konsequenz und deswegen von Selbständigkeit. Während man den Orgelpunkt sonst vielleicht als etwas Passives in der Stimmführung ansieht - die eine Stimme bleibt liegen, während die anderen fortschreiten -, muß man ihn dagegen bei Distler als etwas Aktives verstehen, als eine unter anderen Möglichkeiten zu einer selbständig-linearen Stimmführung. Darum begnügt sich Distler so oft auch nicht mit einem ausgehaltenen Ton, sondern er aktiviert ihn, indem er ihn rhythmisiert oder mit einem anderen Ton, bzw. mit anderen Tönen abwechselt. Der Orgelpunkt muß also bei Distler fast durchweg als eine positive melodische Kraft verstanden werden.

Dagegen wird der additive Aspekt des Stilprinzips auf zwei Weisen deutlich. Zum einen eignet sich ein Orgelpunkt, der rhythmisiert ist oder sich mit anderen Tönen abwechselt (und dazu zählen sowohl der unterbrochene Orgelpunkt als auch ostinatohafte Figuren), zur horizontalen Reihung von Motivzellen (vgl. Beispiel 3.8 und 3.1 oder *Konzertante Sonate für zwei Klaviere*, I.Satz, T.12-13, Klavier I, L.H.). Zum anderen ergibt sich durch die in solchen Fällen öfter vorhandene latente Zweistimmigkeit einer Stimme oder durch die Kombination einer Orgelpunktstimme mit einer anders verlaufenden Stimme die Möglichkeit zu einer vertikalen additiven Verbindung solcher Stimmen. In solch einer Verbindung ist die schon erwähnte robuste, rücksichtslos-unbekümmerte Führung der Stimmen ein Merkmal. Eine weitere diesbezügliche Besprechung muß allerdings bis 3.2 aufgeschoben werden.

Die bisher erwähnten Beispiele zeigen eine große Vielfalt, nicht zuletzt in der Dauer ihrer Wirkung. Diese reicht in den Extremfällen von 1 oder 2 Takten bis zu der vollen Dauer eines Stückes oder Satzes. Auch in

ihrer Wirkung auf die Struktur der betreffenden Stücke sind sie unterschiedlich. So mag der eine Orgelpunkt nicht viel mehr als eine oberflächliche satztechnische Wendung sein, während ein anderer von tiefgreifender Bedeutung für die Struktur des Satzes sein kann. In letzterem Fall mag eine gewisse tonale und harmonische Statik, der sich auch die übrigen Stimmen unterwerfen, den Satz kennzeichnen. (vgl. *Trommeln und Pfeifen* und *Alte Spieluhr*, wo diese tonale Statik programmatisch bedingt ist). Andererseits ist tonale Statik vielleicht nur ein Moment des Satzes, zu dem die anderen Momente im Gegensatz stehen (vgl. Beispiel 3.9, vor allem die 2.Hälfte). Sätze, in denen von Anfang bis Ende ein Orgelpunkt zugegen ist, wie in den eben zitierten, sind extreme wenn auch bezeichnende Fälle. Dagegen kommen Orgelpunkte, die eine Auswirkung auf die Struktur des Satzes haben, öfter über kürzere Strecken vor. Die tonale und harmonische Statik, die sie verursachen, ist dann von begrenzterer Dauer. Ein solches statisches "Feld" kann nach einer Weile von einem anderen abgelöst werden, wie im folgenden Beispiel.

Beispiel 3.10 *30 Spielstücke, Nr.5, T.1-6*

Langsame ◦

The musical score for Example 3.10 is presented in two systems. The first system shows two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The time signature is 4/2, and the key signature has one flat (B-flat). The music is marked 'Langsame' (Ad libitum). The second system also consists of two staves in the same clefs and key signature. The organ point in the bass line is clearly visible, starting on F, moving to E, and then returning to F.

Das eine Feld kann aber auch direkt in das andere übergehen. In dem unten zitierten Beispiel stehen die ersten 3 Takte über dem Orgelpunkt f, die nächsten drei (also T.4-6) über e, und die Takte 8-14 wieder über f, wonach eine Wiederholung des Anfangs erfolgt.

Beispiel 3.11 Cembalokonzert, II.Satz, 1-9

Andante, poco Adagio. Zeitmaß stets frei und elastisch behandeln.
Solo ohne Dämpfer (J. zunächst 48-50, wo immer möglich, Viertel schlagen)

1. Violinen geteilt
 2. Violinen geteilt (Cutti)
 Violoncello geteilt
 Contrabaß
 Cembalo

(Solo)
p dolce

* Alle übrigen Stimmen vor der Solobratsche zurück.

Fortschreitung von einem Feld zu einem anderen überschreitet an sich schon den Aspekt des Orgelpunktes und wird deshalb später behandelt (vgl. 4.2.3 und 4.2.4). Es geht an dieser Stelle aber vor allem darum zu zeigen, daß Orgelpunkte solche statischen Felder überhaupt verursachen. Das ist ein wichtiges Merkmal, das in Distlers

Instrumentalmusik mit dem Orgelpunktprinzip zusammengeht. Übrigens gilt das nicht nur für Stellen, wo ein Orgelpunkt konkret vorhanden ist, sondern auch wo er höchstens latent anwesend ist. Obwohl der Begriff "latenter Orgelpunkt" sicherlich auch auf ostinate Figuren zutrifft, wird hier in erster Linie an die Motivzellen und Motivreihungen gedacht, die sich durch eine gewisse Statik in ihrer Zusammensetzung auszeichnen, und unter 3.1.1. schon erwähnt wurden. Wenn sich in einer Motivzelle die Töne alle um einen gewissen Ton oder ein gewisses Intervall drehen, dann bekommt dieser Ton eine strukturelle Bedeutung, die mit der eines Orgelpunktes vergleichbar ist (vgl. Beispiel 3.2), auch wenn es sich bei dem Begriff Orgelpunkt (oder Ostinato) normalerweise um eine Gegen- oder Nebenstimme handelt und nicht, wie hier, um eine Hauptstimme. Im folgenden Beispiel liegt die Statik der Reihung eher in den Motivwiederholungen, als in dem Motiv selbst. Zwei statische Felder entstehen um die Töne gis' und cis'' , bzw. um die Intervalle $cis''-gis'$ und $fis''-cis''$.

Beispiel 3.12 Vorspiel zu *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, T.2-5, Sopran



Latenter Orgelpunkt ist in dem nächsten Beispiel eine Kraft, welche die ersten etwa 21 Takte an die Töne e' , bzw. e'' bindet, auch wenn diese Töne nicht durchgehend anwesend sind.

Beispiel 3.13 *Sonate für zwei Geigen und Klavier, I.Satz, 1-23*

Allegro (♩ = 144 oder weniger) §^2

1. Geige

2. Geige

Klavier *mf*¹⁾

1 2 3 4

poco cresc.

poco marcato

5 6 7 8 9 10

fp

poco cresc.

fp

p marcato

11 12 13 14

f f f f (p) dolce

f f f f (p) dolce

marcato (marc.)

15 16 17 18 19

The image shows a musical score snippet consisting of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic ostinato pattern of eighth notes. The score is numbered 20, 21, 22, and 23 at the bottom. There are two 'cresc.' markings in the second and third staves.

Der Umfang dieses Beispiels zeigt, wie wesentlich die strukturelle Ebene von dem statischen Orgelpunktprinzip bestimmt werden kann. Dadurch bekommen die anderen Momente des Satzes wie Rhythmik, Melodik usw., von denen die Bewegung und Dynamik der Musik dann abhängig sind, eine völlig andere Bedeutung als in der herkömmlichen tonalen Musik. Dieser Gesichtspunkt kann aber jetzt noch nicht vollständig erörtert werden.

Die entscheidende Erkenntnis dieser Besprechung ist also, daß der Orgelpunkt nicht nur ein oberflächliches Mittel ist, sondern sich auch auf der strukturellen Ebene in solchem Maße auswirkt, daß er in Gegenstimmen sowohl als in Hauptstimmen vorkommt oder sogar streckenweise ein ganzes Satzgefüge bestimmt. Dadurch wird er zu einem wirklich strukturellen Prinzip, das auf mehreren Ebenen des Satzes zur Geltung kommt. Die Realisierungen des Orgelpunktprinzips auf verschiedenen Ebenen des Satzes, ebenso wie die mehr oder weniger deutliche Anwesenheit eines oder mehrerer der drei Stilprinzipien in ihm, widersprechen sich nicht, sondern ergänzen sich und zeugen somit von der Integrität des Stils.

3.1.4 Das strukturelle Prinzip des Ostinato

Ostinato-Phänomene gehören zu den ältesten Merkmalen der abendländischen mehrstimmigen Musik. Auch in der außereuropäischen Musik sind diese Phänomene weit verbreitet.

"In seinem von Epoche zu Epoche und von Kulturkreis zu Kulturkreis dauernd veränderlichen, vielgesichtigen Schwanken zwischen Struktur und Form lebt der Ostinato aus einer Grundquelle der musikalischen Gestaltung, nämlich aus der Wiederholung, drängt jedoch zum Unterschied von der normalen, auf dem rechten Ausgleich aller Gestaltfaktoren bedachten Lösung die Repetition einseitig und hartnäckig in den Vordergrund, sei es aus kindlich primitiver Spielfreude, sei es zur Erzielung sinnlich-seelischer Wirkungen suggestiver, ja magischer Art, einmal wie unbewußt-naiv vollzogen, im anderen Falle von raffiniertem Kunstverstand getragen und bewußt auf die erstrebte Wirkung hin orientiert: alles in allem ein Komplex von Musikerscheinungen, die zwar von der zünftigen Theorie zumeist schief angesehen werden, trotzdem von unerschöpflicher Lebenskraft zu sein scheinen" (Reichert 1962:459).

Während ostinate Formen im 20.Jahrhundert keine ähnliche Dominanz erlangt haben wie im 17.Jahrhundert, besitzt dagegen die Verwendung ostinater Figuren größere Bedeutung als je zuvor:

"Dabei ist schwer zu entscheiden, ob die Anregungen hierzu mehr von außen, aus der Folklore und ihren Tänzen, oder mehr aus der inneren Situation des Gegenwartsmenschen kommen, etwa aus seinem Bedürfnis, sich gelegentlich seiner geistigen Natur zu entäußern und rauschhaft in motorisch-sinnlichen Elementarerlebnissen unterzutauchen. Wenngleich solcher Musik ein Zug von Primitivität eignet, ist nicht zu leugnen, daß sie auch raffinierter künstlerischer Wirkungen fähig ist, freilich von anderem Wesen als die eines Beethoven-Streichquartetts. Partien aus Strawinskys *Sacre du Printemps* und fast der gesamte Verlauf von Orffs *Antigonae* seien als zwei Beispiele für viele genannt, untereinander trotz aller Verschiedenheit darin übereinstimmend, daß die stark körperhaft fundierte motorische Wirkung nicht mehr, wie bei den Ostinato-Phänomenen in Bartóks Musik, vorzugsweise auf der Assoziation mit dem Tanz beruht, sondern gleichsam unmittelbar die Magie der obstinaten Wiederholung erleben läßt, gewürzt mit vielen zusätzlichen Reizen von Steigerung, Störung, Komplikation

und Klangspiel, denen in Vokalwerken noch die Verquickung mit Ausdruck und Sinnbedeutung zur Seite tritt" (Reichert 1962:458).

Distler dürfte ebenfalls als einer der Hauptvertreter ostinater Techniken im 20. Jahrhundert gelten, und ähnliche Anregungen mögen in seiner Verwendung dieser Techniken mitgeschwungen haben. Wenn darum ostinate Formen in seiner Instrumentalmusik relativ häufig vorkommen, so werden sie von ostinaten Figuren an Häufigkeit noch weit übertroffen. Es liegt nahe, daraus zu schließen, daß der Ostinato in seinen verschiedenen Formen und Gestalten sehr gut in den Stilwillen Distlers hineinpaßte, oder daß Distlers Stilwillen von seinem Wesen her eine besondere Affinität für ostinate Techniken hatte. Für den Zweck dieser Arbeit könnte man deshalb behaupten, daß die Stilprinzipien im Ostinato eine besonders geeignete Manifestierungsmöglichkeit finden und daß der Ostinato deshalb zu einem strukturellen Prinzip wird.

Das linear-additive Stilprinzip zeigt sich im Ostinato auf zwei verschiedene Weisen. Zum einen sind ostinate Bildungen Ausdruck einer selbständigen Stimmführung, weil sie hartnäckig ihrem eigenen Gestaltungsprinzip folgen, unbekümmert um die anderen Stimmen, und deswegen in ihnen eher melodische als harmonische Kräfte zum Tragen kommen. Und gerade weil bei Distler ostinate Bildungen als ein Mittel angesehen werden können, mit dessen Hilfe er sich von der formbildenden Kraft der funktionellen Harmonik befreit, betonen sie die ausgesprochene Linearität seines Instrumentalstils. Zum anderen vermittelt das Prinzip der Wiederholung, von dem oben die Rede war, solchen Bildungen einen additiven Charakter im horizontalen Bereich, während die fast beliebigen Kombinationsmöglichkeiten ostinater Bildungen mit anderen Stimmen im vertikalen Bereich ebenfalls additiven Charakter haben (vgl. 3.2).

Das musikantisch-spielerische Stilprinzip kommt im strukturellen Prinzip des Ostinato vielleicht stärker zum Ausdruck, als in vielen der anderen strukturellen Prinzipien. Sowohl den horizontalen als den vertikalen Verbindungen ostinater Figuren haftet etwas Spielerisches an, und auch bei Distler mag dieses reichen von der im Zitat erwähnten "kindlich-primitiven Spielfreude" bis zur Erzielung "sinnlich-seelischer Wirkungen suggestiver, ja magischer" oder vielleicht erregter, ekstatischer Art, "einmal wie unbewußt-naiv vollzogen, im anderen Falle von raffiniertem

Kunstverstand getragen." Auch das Moment des Tanzhaften kommt hier gewiß zur Geltung.

In den vorigen Abschnitten wurde schon auf das strukturelle Prinzip des Ostinato vorgegriffen. Um das Ostinatoprinzip in seinem richtigen Verhältnis zu den anderen strukturellen Prinzipien zu sehen, muß man bedenken, daß die Grenze zwischen Orgelpunkt und Ostinato nicht immer genau zu erkennen ist, und daß deswegen die beiden Prinzipien nah verwandt, wenn auch nicht identisch sind. Dagegen sind die Prinzipien der zellenhaften Motivbildung und der Motivreihung wichtige Vorbedingungen für das Ostinatoprinzip. So ist ein Ostinato nicht möglich ohne die Bildung von Motiven, die sich zu ostinaten Verfahren verwenden lassen, genau wie die ostinate Wiederholung von Motiven wesentlich im Prinzip der Motivreihung als eine ihrer Möglichkeiten enthalten ist. Man kann noch einen Schritt weitergehen und behaupten, daß die Tendenz zu zellenhaften Motivbildungen, zu ihrer Aneinanderreihung, oder in diesem Falle Wiederholung, dazu die Tendenz zu tonal statischen Flächen oder Feldern, die Bildung ostinater Gestalten geradezu hervorruft. Man könnte deshalb vielleicht sogar von einer ostinaten Tendenz des Materials überhaupt sprechen. Darum ist die Grenze zwischen ostinaten und nicht-ostinaten Bildungen in vielen Fällen fließend.

Wie schon erwähnt, manifestiert sich das strukturelle Prinzip des Ostinato sowohl in ostinaten Formen wie in ostinaten Figuren. Die ostinaten Formen sind, wie vielleicht zu erwarten, hauptsächlich unter den Orgelwerken zu finden. Dazu gehören die Chaconne in der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*, die Chaconne als Nr.3 der *30 Spielstücke* und die kleine Chaconne in dem III.Satz der *Orgelsonate*. Die in dem Programm einer Abendmusik in St.Jacobi erwähnte Chaconne konnte nicht identifiziert werden und wird also hier nicht mit berücksichtigt (vgl. Palmer 1967:175). Daneben gibt es in der *Sonate für zwei Geigen und Klavier* einen Satz, den man als chaconnehaft in seiner Anlage bezeichnen könnte. Über diese Werke ist im jetzigen Zusammenhang nicht viel zu sagen, außer daß Distler sie offensichtlich als seinem Stil angemessene Formen angesehen haben muß. Diese Einstellung Distlers, die einerseits seine Verbindung zu der "ehrwürdigen Formenwelt der klassischen Orgelkunst" (Distler 1938:40) zum Ausdruck bringt, weist andererseits

vielleicht ebensosehr auf seine Empfänglichkeit für die neuen Möglichkeiten, die für ihn, wie für andere Komponisten des 20. Jahrhunderts, mit einer Wiederbelebung ostinater Techniken verbunden waren, und die oben in dem Zitat von Georg Reichert erwähnt wurden. Damit wird eine Behauptung ausgesprochen, die auf den Distlerschen Instrumentalstil überhaupt zutreffen mag: Die Wiederbelebung alter Formen und Techniken geschieht immer nur dort, wo sie sich mit schon vorhandenen Intentionen des Stilwillens versöhnen läßt, oder anders gesagt, wo es möglich ist, sie den Stilprinzipien unterzuordnen. Dies wird oft übersehen, und der Schwerpunkt des Interesses wird auf die "alten" Vorbilder gelegt, wodurch ein falscher Eindruck entsteht. Es ist sicher viel wichtiger, die Möglichkeiten, die dem Komponisten z.B. an Hand der ostinaten Verfahren zu Gebote standen, und mit deren Hilfe er sich von der funktionellen Harmonik und anderen Elementen des spätromantischen Stils befreien konnte, zu erkennen, als die historischen Vorbilder, deren er sich bedient, aufzuspüren. Leider ist letzteres in der bestehenden Distlerliteratur viel häufiger anzutreffen.

Die ostinaten Figuren spielen eine weitaus bedeutendere Rolle in Distlers Instrumentalstil als die ostinaten Formen, denn sie kommen nicht nur vereinzelt, sondern fast durchweg in der Musik vor. Wie bei der Motivreihe handelt es sich hier meistens um kurze Motive, die als Ostinatofiguren wiederholt werden. Darum eignen sie sich auch zur Anwendung in den verschiedensten Funktionen.

In Hauptstimmen zum Beispiel kommen ostinate Figuren oft als ein Mittel zur Fortspinnung eines musikalischen Gedankens vor. So kann eine solche Figur durch ihr Beharren auf einem Motiv den Schluß einer Phrase hinauszögern und dadurch ein Mittel zur Steigerung werden (vgl. *Cembalokonzert*, I.Satz, T.187-188; *Orgelsonate*, I.Satz, 1.Thema, T.4-6), oder etwa einen tanzhaften Charakter unterstreichen (*Wachet auf, ruft uns die Stimme*, III.Satz, Fugenthema, T.1-13). Andererseits kann die Fortspinnung einer Hauptstimme auch in der ostinaten Wiederholung eines Motivs ausklingen (*Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt*, *Ricercare*, T.3-4).

Ihre größte Bedeutung erlangt das strukturelle Prinzip des Ostinato jedoch in der Gestaltung von Gegenstimmen, seien diese in der Form von

Begleitstimmen zu Themen, oder Gegenstimmen im kontrapunktischen oder schlicht-homophonen Satz, seien sie als Steigerung eines Übergangs oder einer Kadenz, als Teil von Figurationen, oder als einfache Begleitfiguren zu bezeichnen. Immer wieder zeigt sich Distlers Vorliebe für ostinate Wiederholungen, und immer wieder staunt man über seinen Einfallsreichtum bei ihrer Gestaltung. Wegen der großen Anzahl solcher Figuren mögen einige Beispiele zur Exemplifizierung genügen.

Im folgenden Zitat wird ein Motiv hartnäckig gegen die Schlußzeilen des Liedes *Frisch auf, gut Gsell, laß rummer gahn*, das als Thema der darauffolgenden Variationen dient, wiederholt.

Beispiel 3.14 *30 Spielstücke*, Nr.12, "*Frisch auf, gut Gsell, laß rummer gahn*", Thema, T.17-34



Vgl. auch *30 Spielstücke* Nr.21; die ostinaten Stellen im Kontrathema des I.Satzes der *Orgelsonate*, T.4-6; *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, III.Satz, T.21-27 und T.47-59.

Die Rolle von ostinaten Gegenstimmen im kontrapunktischen Satz zeigt sich im folgenden Beispiel. Ein Motiv, das zunächst als Teil des Imitationsthemas erscheint (Brustwerkstimme, T.2-3¹), und zugleich als mehr oder weniger feste Gegenstimme zur Imitation auftritt, entpuppt sich als Ostinatomotiv (untere Brustwerkstimme, T.4-7). Aus diesem Motiv entstehen interessanterweise zwei neue Ostinatomotive, die im weiteren Verlauf des Stücks zur Geltung kommen (Rückpositivstimme, T.8-10, und T.13-16).

Beispiel 3.15 *Christ, der du bist der helle Tag*, Pastorale, T.1-16

Im schlicht-homophonen Satz verlieren die Stimmen nicht ihre Linearität, sondern Distler ist immer bemüht, jeder Stimme ein eigenes melodisches Profil zu geben. Es wurde schon erwähnt, daß dies meistens dadurch geschieht, daß die Töne sich zu Motiven hin entwickeln (vgl. 3.1.1) und daß auf diesem Wege eine "Thematisierung" solcher untergeordneten Stimmen erreicht wird. Eines der häufigsten Mittel zu diesem Zweck ist die ostinate Wiederholung eines Motivs. Beispiel 3.1 mag auch an dieser Stelle der Exemplifizierung dienen.

Übergänge und Kadenzten werden gelegentlich mit Hilfe ostinatener Wiederholung gestaltet. Daß es sich dabei infolge der durch den Ostinato verursachten tonalen Statik den Umständen entsprechend um Steigerung, Abbau oder Hinhalten der Spannung handelt, ist nicht so wichtig wie die Feststellung, daß solche Stellen überhaupt aus ostinaten Motiven zusammengesetzt werden. Das ist ein weiteres Zeichen für die Reichweite, mit der das strukturelle Prinzip des Ostinato in alle Bereiche des kompositorischen Materials eindringt. Vgl. *Cembalokonzert*, I.Satz, T.174-186 und 195-198 als Beispiele von Übergängen, die aus ostinaten Motiven bestehen, oder *Jesus Christus, unser Heiland, der von*

uns den Gotteszorn wandt, Ricercare, T.10-12 und *Orgelsonate*, I.Satz, T.98-104 als Beispiele ostinater Motive in einer Kadenz.

Die Figurationen, die immer wieder in Distlers Instrumentalwerken vorkommen, und zwar nicht nur in den Orgelwerken, drehen sich öfter, wie schon erwähnt, um einen unterbrochenen Orgelpunkt. Solch ein Orgelpunkt wird ebensooft durch eine ostinate Figur ersetzt.

Beispiel 3.16 *30 Spielstücke*, Nr.28, 3.Variation zu *Wo Gott zum Haus nit gibt sein Gunst*, T.7-8



In den Achteln ist ein Teil der 3. c.f.-Zeile zu erkennen; alle anderen Töne gehören zum Ostinatomotiv. Die übrigen Zeilen des c.f. werden auf ähnliche Weise gegen ein jeweils anderes Ostinatomotiv gestellt. (Vgl. auch *Perpetuum Mobile*.)

Distler verwendet mit Vorliebe Begleitfiguren, die ostinaten Charakter haben. So einfach diese Erkenntnis ist, so bedeutend ist sie für ein Verständnis seines Stils. Denn wenn Distler einer Hauptstimme eine ostinate Begleitung beigibt, so befreit er die Hauptstimme von harmonischen Implikationen und auf diese Weise kommt ihre eigene Linearität zum Ausdruck. Man kann dies auch umgekehrt formulieren, indem man sagt, daß bei Distler die Hauptstimmen wegen ihrer Linearität keiner funktionell-harmonischen Untermauerung bedürfen und daß die Begleitung deswegen diese Rolle nicht zu übernehmen braucht. Folglich kann sie ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit unbekümmert folgen und sich dadurch ergänzend neben der Hauptstimme her bewegen. Darin liegt der wahre additive Aspekt des linear-additiven Stilprinzips. Das Ostinatoprinzip ist eine der Weisen, wie diese Intentionen verwirklicht werden können. Das folgende Stück mit seiner durch die Ostinatofigur verursachten Polyrhythmik ist ein treffendes Beispiel dafür.

Beispiel 3.17 *Alte Spieluhr*, T.1-12

Das Ganze ist eine Oktave höher zu spielen als geschrieben
 Gemächlich gehende ♩ [184-192]

[Graziös, ein wenig geziert!]
 [Linke non legato]
 [ohne Pedal!]

Nicht zögern Im selben Zeitmaß

Vgl. auch *Cembalokonzert*, I.Satz, T.51-53 und T.144-148; *Kindelwiegen*, T.1-10; *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, T.7-17; Beispiel 3.3

Ein wichtiger Aspekt der ganzen Ostinatotechnik in Distlers Instrumentalstil ist die thematische Fundierung der Ostinatomotive. Das heißt, daß die Motive sehr selten einfach frei aus der Luft gegriffen, sondern meistens irgendwie aus dem thematischen Material des Stückes abgeleitet sind. So kann das Ostinatomotiv dasselbe Rahmenintervall haben, oder aus denselben Tönen bestehen wie das thematische Motiv, das es begleitet (vgl. *Hirtenmusik*, T.1-2, oder *Alte Spieluhr*, T.1-6, Beispiel 3.17, wo das Rahmenintervall jeweils eine Quint ist, aber das Ostinatomotiv sich auf die Kerntöne des Motivs in der Hauptstimme beschränkt; das Umgekehrte sieht man an dem Ostinatomotiv in Beispiel 3.15, T.4-6, wo das Ostinatomotiv die Kerntöne des fallenden Kopfmotivs in steigender Richtung auffüllt). Oder es kann ein schon vorgekommenes Motiv aufgegriffen und zu einem Ostinatomotiv umgebildet werden (vgl. *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, III.Satz, T.6-17, wo der Begleitakkord aus T.2¹ in eine ostinate Figur umgewandelt wird; *Cembalokonzert*, I.Satz, T.186-195, wo die ostinate Begleitstimme direkt aus dem vorhergehenden Übergangsabschnitt T.174-186 stammt). Das Ostinatomotiv in Beispiel 3.14 enthält als Rahmen das Intervall a-e', während sich der c.f. an dieser Stelle in dem Rahmenintervall e'-h' bewegt, also in beiden Fällen eine Quint. Außerdem sind ganz deutliche Entsprechungen zwischen der melodischen Kurve des Ostinatos (T.18-21¹)

und des c.f. (T.19-22) zu erkennen. Hiermit wäre ein zusätzlicher Nachweis für die schon aufgestellte Behauptung von der Thematisierung der untergeordneten Stimmen gegeben.

Es wurde weiter oben von einer "ostinaten Tendenz in dem Instrumentalstil Distlers überhaupt" gesprochen. In dieses Bild paßt die Tatsache, daß die Grenze zwischen ostinaten Figuren und anderen Motivwiederholungen oft fließend ist. Das heißt, daß es Motivwiederholungen gibt, deren Motive nicht bei jeder Wiederholung ihre Gestalt konstant beibehalten, sondern daß, nach den Gesichtspunkten der Motivreihe, auch abgewandelte Versionen des Motivs vorkommen können, oder daß die Wiederholungen nicht absolut regelmäßig sind. Von einem strengen Ostinato kann deswegen in solchen Fällen kaum die Rede sein und trotzdem kann ein wichtiges Moment des Ostinato beibehalten werden, nämlich das der tonalen Statik. Deswegen ist die Funktion solcher Motivwiederholungen im Kontext des Satzes dem des Ostinato durchaus ähnlich. Diese quasi-ostinaten Motivwiederholungen können in mannigfacher Form vorkommen. Ein Beispiel einer Wiederholung mit abgewandelter Version des Motivs erscheint in Beispiel 3.15, T.15 und 16, L.H. Im 1.Vorspiel zu *Christe, du Lamm Gottes* wird das Pedalmotiv von seinem 3.Einsatz an nicht mehr absolut streng wiederholt wie zu Anfang, sondern es wird teilweise ein extra Ton hinzugefügt (T.4¹ und 6³). Trotzdem ist die Wirkung des Stückes so, als seien die ganzen 7 Takte von einem Ostinato getragen und nicht nur die ersten drei (vgl. Beispiel 3.28). Melodische Figuren, deren Töne wiederholt werden, deren rhythmische Betonung aber ständig wechselt, könnten ebenfalls zu den quasi-ostinaten Figuren gerechnet werden.

Beispiel 3.18 *Cembalokonzert*, III.Satz, T.401-405



Vgl. *Cembalokonzert*, I., T.339-348

Ein Extrem wird erreicht in der Baßbegleitung der 13.Variation im III.Satz dieses Konzerts, wo die Reihenfolge der Töne, sowie die rhythmische Betonung und die Länge des Motivs unregelmäßig ist, das

Moment der ständigen Wiederholung aber trotzdem zustande kommt. Dagegen könnte die Baßbegleitung des Klavierstücks *Die Zigeuner* als Ostinato mit verschiedenen Versionen der ursprünglichen Ostinatofigur bezeichnet werden.

Ebenso wie die Konsequenz in der Handhabung der Ostinatotechnik flexibel ist, so ist auch die Dauer der Ostinatofiguren unterschiedlich. In dieser Hinsicht sind sie dem Orgelpunkt sehr ähnlich: es gibt Ostinati, die für die ganze Dauer eines Stückes auf ihrem Motiv beharren (z.B. *30 Spielstücke*, Nr.21) und es gibt Ostinati, die nur wenige Takte lang gültig sind, ehe sie von einer Stimmführung anderer Art, oder von einem anderen Ostinato abgelöst werden. Im letzteren Fall könnte man von "ostinaten Feldern" sprechen, die sich gegenseitig ablösen. Die Wirkung in solchen Fällen ist der entsprechenden Wirkung bei Orgelpunkt-Feldern sehr ähnlich und braucht deswegen nicht besonders besprochen zu werden (vgl. *Hirtenmusik*, T.1-10, wo die Dauer der ostinaten "Felder" sehr begrenzt ist, das eine Feld aber in das andere übergeht; *Cembalokonzert*, I.Satz, T.269-288, wo die "Felder" in der Baßstimme von längerer Dauer sind).

Nach all diesen Beispielen dürfte es klar sein, daß das strukturelle Prinzip des Ostinato bei Distler von solcher Bedeutung ist, daß es aus seinem Instrumentalstil gar nicht wegzudenken ist. Das erkennt man allein schon an der Vielfalt und Häufigkeit der Anwendung, die hier beschrieben wurde. Daß in diesem Prinzip zugleich mehrere andere strukturelle Prinzipien und auch mindestens zwei der Stilprinzipien vertreten sind, deutet nochmal auf die Weise, wie das Ostinatoprinzip in den Stil als Ganzen integriert wird. Diese Integrität zeigt sich auch innerhalb des Ostinatoprinzips, wo Distler sogar bei der Behandlung eines Chaconne-Themas, das ja seinerseits schon ein Ostinato ist, von ostinaten Figuren Gebrauch macht. In dem folgenden Beispiel ist das Chaconne-Thema in der Unterstimme in Viertelnoten vertreten.

Beispiel 3.19 30 *Spielstücke*, Nr.3, T.52-63

Vgl. auch T.8-16 und T.37-46 dieses Werkes, oder die quasi-ostinaten Züge in der Chaconne der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*, z.B. in der 3. Variation.

3.1.5 Das strukturelle Prinzip des Wechseltons

Dem oberflächlichen Beobachter fallen vielleicht die häufigen Wechseltöne in Distlers Melodik auf. An sich ist der Wechselton ein althergebrachtes satztechnisches Mittel, und deswegen dürfte sein Vorkommen bei Distler nicht allzu bemerkenswert sein. Aber der Analytiker merkt bald, daß, neben dem herkömmlichen Gebrauch als melodisches Mittel auf dem Vordergrund der Satzstruktur, der Wechselton zu einem Prinzip melodischer Gestaltung überhaupt wird. Ja, noch mehr, er wird auch als harmonisches Prinzip verwendet und beeinflusst in vielen Fällen sogar das Verhältnis größerer musikalischer Zusammenhänge, die über den Bereich des Motivs, in dem der herkömmliche Wechselton ja vorkommt, hinausgehen. Darum kann man in Distlers eigenwilliger Anwendung des Wechseltons ein wirklich strukturelles Prinzip erkennen, das in einer Stilanalyse mehr Beachtung verdient, als nötig gewesen wäre, wenn es sich nur um den herkömmlichen Wechselton handelte.

Als strukturelles Prinzip kommt der Wechselton auf der oberen oder, bzw. und der unteren Nebennote eines Melodietons vor und kehrt meistens zu ihm zurück. Darin ist er dem herkömmlichen Wechselton ähnlicher als darin, daß letzterer meist auf unbetonter Zählzeit oder als Nebennote eines Akkordtons erscheint (vgl. Eggebrecht 1967:1063). Darum wird hier anstelle anderer möglicher Begriffe an dem Terminus "Wechselton" festgehalten, auch wenn er damit eine etwas weitere Bedeutung bekommt.

Alle drei Stilprinzipien kommen in dem Wechseltonprinzip zur Wirkung, wenn auch nicht unbedingt gleichzeitig. Aber auch die bisher erwähnten strukturellen Prinzipien stehen mit ihm im Zusammenhang. Wie das im einzelnen aussieht, soll im folgenden gezeigt werden.

3.1.5.1 Der Wechselton unter dem Gesichtspunkt des linear-additiven Stilprinzips

Der Wechselton ist eines der wichtigsten Prinzipien melodischer Gestaltung in Distlers Instrumentalstil überhaupt, und darum ist er wohl eins der Stilmerkmale, an dem man Distlers Stil am sichersten erkennen kann. Das sieht man schon an der Tendenz, Orgelpunkte mit Nebentönen zu umspielen. Aus melodischer Sicht gesehen, ist ein Orgelpunkt nämlich die denkbar einfachste Form der Melodieführung. Der erste Schritt, solch einer einfachsten Melodieführung etwas mehr Profil zu geben, liegt darin, den Orgelpunkt vorübergehend mit seinem Nebenton abzuwechseln. Dadurch wird die melodische Statik des Orgelpunkts zwar nicht aufgehoben, aber doch etwas aufgelockert. Dieses noch immer einfache Stadium der melodischen Gestaltung wird häufig in Gegen- oder Begleitstimmen erreicht. Gerade in der schon öfter erwähnten "Thematisierung aller Stimmen" ist das Gestalten mit Wechseltönen ein wichtiges Verfahren. Die Tenorstimme in den Takten 7-9 des folgenden Auszugs ist ein gutes Beispiel dafür.

Beispiel 3.20 Satz zu *Mit Freuden zart* T. 7-13

Das o - wig

Heil wird uns zu - teil; denn Je - sus Christ er - stan - den ist, welchs er läßt reich - lich ver - kün - den.

Ostinate Gestalten, gerade solche, die scheinen, als hätten sie sich aus einem Orgelpunkt herausentwickelt, enthalten oft Wechseltöne, und könnten als der nächst komplizierte Schritt melodischer Profilierung einer Gegen- oder Begleitstimme betrachtet werden (vgl. Beispiel 3.1). Das Prinzip der zellenhaften Motivbildung, das hier ja schon mit einbegriffen ist, führt ferner zur Bildung selbständiger Motivzellen, die nur oder vorwiegend aus Wechseltönen bestehen, die aber nicht für ihre motivische Identität von einer ostinaten Wiederholung abhängig sind, sondern als selbständige Motive bearbeitet werden. In der 6., 7., 9., und 10. Variation der Chaconne aus *Nun komm der Heiden Heiland* sind zahlreiche Beispiele hierfür. Auch wenn es um die Konstruktion von Themen, Haupt-, Gegen- und Nebenstimmen geht, spielen Wechseltöne oft eine bedeutende Rolle, entweder als Teil der eigentlichen thematischen Substanz, oder als Erweiterung, bzw. Fortspinnung derselben. So enthalten u.a. folgende Themen ganz ausdrücklich Wechseltöne in ihren Kernmotiven: *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, III.Satz, Fugenthema (vgl. Beispiel 3.4); Choralvorspiel zu *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, Imitationsmotiv (vgl. Beispiel 3.12); *Cembalokonzert*, I.Satz, 1. Thema, T.1 (vgl. Beispiel 3.50). In dieser Hinsicht ist das folgende Beispiel bemerkenswert, weil es zeigt, wie weit Distler mit der Konstruktion von thematischem Material aus Wechseltönen gehen konnte.

Beispiel 3.21 30 *Spielstücke*, Nr. 9, T.1-9

Ruhig gehende ♩

Das Material der Takte 6-9, die den ganzen mittleren Teil der dreiteiligen Form ausmachen, besteht fast nur aus Wechseltönen. Es bildet einen Kontrast zu dem Material der anderen beiden Abschnitte, auch wenn es eindeutig aus diesen abgeleitet ist. Am folgenden Beispiel ist das Wechseltonprinzip als Mittel der Fortspinnung zu erkennen (obere Stimme, T.35-37), nachdem es schon in der thematischen Kernsubstanz enthalten war (T.34 e''d''-e'').

Beispiel 3.22 *Kindelwiegen*, T.24-39

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment and vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in the treble clef, starting with a triplet of eighth notes. Performance instructions include 'Allmählich verzögern' (gradually slowing down), 'Zeitmaß I' (tempo I), and dynamic markings 'pp' and 'p [zart!]'. The second system continues the piano accompaniment with the instruction 'Verzögern bis Schluß' (slow down to the end) and 'Ped.*Ped.* [ähnlich weiter!]'. The score concludes with a final chord and a 'Ped.*' marking.

Ein weiteres Beispiel des Wechseltons, der als Fortspinnung dient, diesmal in der Mitte einer Phrase, ist die Pedalstimme im Beispiel 3.5. Es handelt sich dort um die Töne es-d, T.4. Dabei ist zu bedenken, daß diese Stimme, mindestens zu Anfang, eine Nachahmung des c.f. ist, der an dieser Stelle mit Hilfe der Wechselttöne ausgedehnt wird. Vgl. auch: *Cembalokonzert*, III.Satz, 8.Variation, T.281-282, 1.Geige; 7.Variation, Cembalostimme, T.242-245, wo es um die Töne g'-a', bzw. e'-f' geht, die gleichsam als parallele Wechselttöne behandelt werden. Wie wichtig das Wechseltonprinzip als melodisches Gestaltungsmittel ist, sieht man daran daß Distler sogar soweit geht, in der Variation eines c.f. die vorgegebene Melodie abzuändern, um in ihr Platz für Wechselttöne zu machen. Damit geht er schon einen Schritt weiter, als im eben erwähnten Fall, wo eine vorgegebene Stimme durch Wechselttöne fortgesponnen oder ausgedehnt wird. Hier handelt es sich um die Melodie *Ei, du feiner Reiter* (nach Samuel Scheidt, *tabulatura nova* 1624), deren erste Zeile zunächst zitiert wird, um anschließend die Abänderung in der Variation zu verdeutlichen.

Beispiel 3.23.1



Beispiel 3.23.2 *Cembalokonzert*, III.Satz, 1.Bratsche, T.392-395



Daß die Einführung von Wechselttönen hier ganz bewußt geschieht, erkennt man daran, daß sich die ganze Variation, auch in ihren

dazwischengeschobenen Abschnitten, auf Wechseltöne gründet (vgl. z.B. 1.Geige, T.395-398). Ein weiteres Beispiel dieses Verfahrens kommt in der 7. Variation vor, in der das Sequenzelement des c.f. umbogen wird in ein Motiv, das einen unteren Wechselton enthält (vgl. T.260-265 mit der ursprünglichen Form T.17-22).

In der Bildung von Gegenstimmen sind Wechseltöne wichtiger als in der Konstruktion von Themen und Hauptstimmen. Stimmen dieser Art wurden ja schon zu Anfang erwähnt in der Besprechung des Komplexitätsgrads von Melodieführungen mit Wechseltönen. In den verschiedenen Arten von Gegenstimmen, angefangen bei den schon erwähnten orgelpunktartigen und ostinatohaften Stimmen bis zu voll ausgebildeten Kontrathemen oder Gegenmotiven, kommt der wahre Reichtum dieser Melodiebildung erst richtig zum Ausdruck. Das Zitat unter Beispiel 3.22 mag zunächst als Beispiel gelten für mehrere wechseltonhafte Melodiebildungen, die im Satz unterschiedliche Funktion haben. Die RH enthält eine Gegenstimme, die ab T.36 die Töne a'-g' hat, wovon g' als der Wechselton anzusehen ist. Mit diesen Tönen klingt die Gegenstimme, die bereits ab T.33 zu hören war und sich dort durch einen oberen sowie einen unteren Wechselton auszeichnete, aus. In den Takten 25-29 geht der mittlere Abschnitt des dreiteiligen Stückes zu Ende und bereitet die Reprise des 1. Abschnittes vor. Das geschieht über einem Wechseltonmotiv e'-d', das nicht nur eine statische Gegenstimme bildet, sondern auch ein ähnliches Motiv in den Takten 30-31 (mittlere Stimme, R.H.) vorwegnimmt. Man könnte dieser Stimme also eine Übergangsfunktion zusprechen. Eine weitere Bemerkung über das Wechseltonprinzip ist an Hand dieses Beispiels möglich, nämlich, daß sich die Wechseltöne nicht immer nur um das Intervall einer Sekunde bewegen. So ist in den Takten 24-29 in der unteren Stimme der R.H. eine Nebenstimme (cis'-c', bzw. cis''-c''), die eher als chromatischer Halbton zu verstehen ist. Wenn man den pentatonischen Charakter der Hauptstimme ab T.32 bedenkt, so könnten die pentatonischen Nachbartöne e''-g''e'' (T.34-35) ebenfalls als Wechseltöne verstanden werden. (Vgl. in diesem Zusammenhang auch *Cembalokonzert* I.Satz, 1.Geige: T.13-21,78,122-124, wo der Wechselton jeweils eine kleine Terz ist; *Cembalokonzert*, III.Satz, T.243-244, Celli, wo der Wechselton ein chromatischer Halbton ist.) Auch die Begleitstimme ab T.30 hat Wechseltoncharakter durch die konsequente Umspielung der Töne F-c mit ihrer Unterterz.

Nun sollen die angesprochenen Stimmtypen jeweils noch etwas ausführlicher exemplifiziert werden. Im folgenden Beispiel sind Wechseltöne Hauptbestandteil der Gegenstimme. Sie bewegen sich auf zwei melodischen Ebenen, z.B. b-ces' und ges'-f', T.208.

Beispiel 3.24 *Konzertstück für Klavier und Orchester, T.208-211*

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is a close-up of measures 208-211. The right-hand part (RH) features a melodic line with a 'b' (flat) and a 'ces'' (C-clef) indicating a specific pitch, marked 'espress.'. The left-hand part (LH) has a rhythmic accompaniment marked 'mp'. The second system shows a wider view of the same passage, including the piano's introduction and the beginning of the orchestral part.

Daß es sich hier eher um eine Gegenstimme handelt, als um eine Begleitfigur, ist aus der Tatsache ersichtlich, daß diese Stimme ab T.186 allein vorgetragen wird, ohne das dazugehörige 2. Thema, das im Beispiel 3.24 in der oberen Stimme erscheint. Ein ganz ähnliches Beispiel einer Gegenstimme erscheint in der *Orgelsonate*, I.Satz, T.17-21 in der LH und anschließend in der RH, T.21-27 (Beispiel 3.26). Gegenstimmen, die den Wechselton auf regelmäßige Weise enthalten, kommen vor in *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, III.Satz, 2. Geige, T.1-5 und T. 51-56; *Cembalokonzert*, I.Satz, 2.Geige, T.1-3, 9-13, 14-21.

Als Beispiel einer Begleitfigur, die einen Wechselton enthält, mag die Stimme der LH in Beispiel 3.17 gelten. Vgl. auch *Aria*, T.5-7, LH.

Wechseltöne werden auch gerne als Übergangsmaterial gebraucht, wie schon erwähnt wurde. Einer der eindrucksvollsten Übergänge dieser Art wird im folgenden Beispiel zitiert. Es handelt sich um die Stelle gerade vor der Reprise des Hauptthemas gegen Ende des Satzes.

Beispiel 3.25 Cembalokonzert, II.Satz, T.77-80

Die Solobratsche spielt hier eine lang ausgedehnte Wechseltonfigur, die zweimal um einen zusätzlichen Ton ausgeweitet wird (T.79³ und T.80³, wo der Ton b' dazukommt). Sie wird von den anderen Streichern (mit Dämpfern!), die ebenfalls ein Wechseltonmotiv haben, begleitet. Das Wechselmotiv dieser Streicher geht allerdings in die entgegengesetzte Richtung, und wird in T.80¹ ebenfalls mit einem zusätzlichen Ton ausgeweitet. Die melodische Statik dieser Takte trägt entscheidend zu dem tranquillo bei. Andere Beispiele von Übergängen, die sich auf Wechselöne stützen, sind: *Hirtenmusik*, T.10-11; *Alte Spieluhr*, T.20-22; *Aria*, T.14-18; *Cembalokonzert*, I.Satz, T.349-362, (vgl. auch die ausführliche Besprechung des Überganges T.114-142 im Anschluß an Beispiel 3.36); *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.301.

Sämtliche Beispiele des Wechseltonprinzips, die bisher besprochen wurden, deuten auf eine besonders charakteristische Art der Melodiegestaltung in Distlers Instrumentalstil. Das linear-additive Stilprinzip kommt hierin auf ganz eigenwillige Weise zur Ausprägung. Aber mit dem Stilprinzip der Linearität kann die Eigenart der Melodieführung nicht bis ins letzte erklärt werden. Diese versteht man nur, wenn man außerdem in ihr die Auswirkung des vokalen und des musikantisch-spielerischen Stilprinzips erkennt.

3.1.5.2 Der Wechselton unter dem Gesichtspunkt des vokalen Stilprinzips

In dem strukturellen Prinzip des Wechseltons bekommt das vokale Stilprinzip eine besonders starke Ausprägung. Das wird dadurch möglich, daß Distler in seiner Instrumentalmusik oft Melodiewendungen schreibt, die den deklamatorischen Stimmen in seiner Chormusik sehr ähnlich sind. Eine solche Deklamation, vor allem in den Motetten, kennzeichnet sich durch ihre unmittelbare Nähe zum gesprochenen Wort und durch die große Intensität, die auf diese Weise erreicht wird. Sie mag mit folgendem Zitat weiter erläutert werden:

"The melodic aspect of [Distler's] declamation is based on the following principles: the text is coupled to a certain average pitch...Words or syllables that are given more or less emphasis than the average are placed respectively above or below this axis. This procedure enables the composer to order the syllables hierarchically, thereby imparting a certain interpretation to the text...The rhythmic aspect of [this] declamation...is based on the principle of an average note value for the average syllable. Syllables can then be emphasised by means of a longer note value or stronger rhythmic accent, while shorter note values can be allotted to less important syllables. Together with the melodic devices described above, this offers almost unlimited possibilities for textual declamation" (Lüdemann 1984:55,58).

Als Beispiel mag das Thema aus der Motette *Das ist je gewißlich wahr* gelten.

Beispiel 3.26.1

Behende ♩ , fließend
(ist gesprochen)

Sopran

Das ist je gewißlich wahr.

Vgl. auch Beispiel 3.60.

Anhand der folgenden Beispiele wird deutlich, daß dieses Verfahren in dem Instrumentalstil durch das Wechseltonprinzip eine ähnliche Verwirklichung bekommt. Ein ganz einfaches Beispiel ist die Gegenstimme in der LH, T.26²-28¹, in folgendem Zitat.

Beispiel 3.26.2 Orgelsonate, I.Satz, T.24-29

The image displays two systems of musical notation for an organ sonata. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The second system is more complex, featuring a treble clef staff with a melodic line that includes a grace note and a triplet, and a bass clef staff with a more active line. A star symbol is placed above the first measure of the second system's treble staff.

Vgl. auch 30 Spielstücke, Nr. 8, T.21-23, RH.

Eine etwas kompliziertere "Deklamation" ist die untere Stimme im nächsten Beispiel.

Beispiel 3.27 30 Spielstücke, Nr. 20. (2.Variation des Themas *Elsein, liebstes Elselein*), T.9³-18.

The image displays a single system of musical notation for a piano piece. It features a treble clef staff with a melodic line that includes a grace note, and a bass clef staff with a more active line.



Wenn man nun einsieht, daß solche Fälle der Stimmführung mit dem Hinweis auf die Deklamation ergründet werden können, dann versteht man, warum nicht nur Intervalle der Sekunde als Wechseltöne behandelt werden. Denn die vokale Deklamation kennt eine Umspielung des Haupttones mit verschiedenen Intervallen, nach unten und oben. Daher erklärt sich auch im obigen Beispiel die interessante Vielfalt an Notenwerten, mit denen die Töne ausgestattet sind. Es ist fast so, als wollten sie damit der Hierarchie der Silben eines Prosatextes genauestens Rechnung tragen. Rhythmische Vielfalt ist daher ein wichtigerer Aspekt des deklamatorischen Wechseltonprinzips als bei den anderen Formen des Wechseltons. Dem Leser wird jetzt auch klar sein, daß viele der schon vorher zitierten Beispiele deklamatorische Eigenschaften haben, so die Beispiele 3.21, 3.22, 3.25 und auch 3.1. Dadurch bekommen die Erklärungen zu diesen Beispielen nun noch diese zusätzliche Dimension.

In einer Besprechung wie dieser kann leicht der falsche Eindruck entstehen, daß eine gewisse Stileigenschaft immer nur sozusagen in Reinkultur vorkommt, weil solche Fälle sich am besten exemplifizieren lassen. Selbstverständlich muß in der Musik als ganzer von Fall zu Fall entschieden werden, um welches Stilprinzip oder strukturelles Prinzip es sich eigentlich handelt, und oft wird man feststellen müssen, daß mehrere dieser Prinzipien zugegen, miteinander integriert sind. In 3.2 sollen diese Gedanken noch weiter ausgeführt werden. Wie Distler es indessen vermochte, deklamatorische Eigenschaften der Melodieführung mit anderen Eigenschaften zu integrieren, wird am folgenden Beispiel deutlich.

Beispiel 3.28 *Christe, du Lamm Gottes*, T. 1-5

Nicht zu langsam ♩

Hauptwerk: Flöte 4

c.f. *espress.*

Rückpositiv: Quintaton 8; Tremulant (ad lib.)

Pedal: Subbaß 16'
Bordun 4'

Die Stimme auf dem Hauptwerk zeigt besonders in den Takten 1 und 3³-5 deklamatorische Merkmale durch die vielfältig rhythmisierten Wechseltöne ober- und unterhalb des Haupttones d''. Sogar der c.f. kann sich der Tendenz zu wechseltonhaften und deklamatorischen Bildungen nicht ganz entziehen (T.2²-3³).

Das vokale Stilprinzip äußert sich im strukturellen Prinzip des Wechseltons aber nicht nur in deklamatorischer Form, auch wenn das die häufigste Form ist. Es gibt einige Fälle, in denen mit Hilfe von Wechseltönen Kolorierung stattfindet (vgl. die Erläuterung des Begriffs unter 2.2.3). Solche Fälle sehen auf Papier den deklamatorischen Stellen ziemlich ähnlich, sind aber etwas ganz Anderes. Sie werden nämlich viel schneller gespielt und ihre rhythmische Struktur ist sehr viel komplizierter, oft mit fast "irrationalen" Notenwerten. Wechseltöne spielen dabei eine bedeutende, wenn auch nicht ausschließliche Rolle, wie aus dem nächsten Beispiel ersichtlich ist.

Beispiel 3.29 Vorspiel zu *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, T.8¹-13



Die Kolorierung findet hauptsächlich in der c.f.-Stimme statt, obwohl sie in begrenztem Maße auch in der unteren Stimme der RH vorkommt (T.11⁴-13). Es handelt sich hier um die letzte c.f.-Zeile des Liedes. Der 3.Ton dieser Zeile, h', ist in den Takten 9-10 der Hauptton, um den sich die Kolorierung dreht; in T.11 sind es die letzten vier c.f.-Töne fis'-fis'-e'-e'. Vgl. auch einen ähnlichen Fall von Kolorierung in der *Aria* (Beispiel 3.69), obwohl dort die meisten Intervalle größer als eine Sekunde sind. Daher ist hier eine Grenze des Wechseltonprinzips erreicht. Weiteres Beispiel: *30 Spielstücke*, Nr. 29.

3.1.5.3 Der Wechselton unter dem Gesichtspunkt des musikantisch-spielerischen Stilprinzips

Nicht hinter allen Wechselntönen steht eine vokal bedingte Intention. Der grundsätzliche Anstoß zu einem Wechselton kann auch reine Spielfreude sein, wie wir sie etwa aus den Verzierungen vor allem des Barock kennen. Der Wechselton, der aus reiner Spielfreude einen Hauptton umspielt, ist genauso eine elementare Verwirklichung des musikantisch-spielerischen Stilprinzips wie der Wechselton, der einen liegenden Ton etwas mehr zu profilieren sucht, also eine elementare Verwirklichung des linear-additiven Stilprinzips ist, oder wie der Wechselton, getragen vom vokalen Stilprinzip, der eine betonte "Silbe" (also den Hauptton) mit einer unbetonten "Silbe" (dem Nebenton) abwechselt, um dadurch eine Deklamation zu erreichen. In Distlers Instrumentalmusik ist vielleicht die beste Illustration solch einer elementaren Spielfreude der Wechselton, der in einen Triller übergeht. Wechselton und Triller liegen also prinzipiell sehr nahe beieinander, und Distler läßt sehr oft den einen aus dem anderen hervorgehen. Vgl. Beispiel 3.26, wo der ausgeschriebene Triller in der LH ab T.28 ganz eindeutig aus dem Wechseltonmotiv derselben Stimme in T.26-27 hervorgeht. Weitere Beispiele: *Hirtenmusik*, T.15-20, LH; *Alte*

Spieluhr, T.20-21, LH, wo diesmal ein Wechselton aus einem Triller hervorgeht, der spielerische Charakter der betreffenden Stelle wird ferner durch die Anweisung "frei, wie eine Kadenz" unterstrichen; 30 *Spielstücke*, Nr.9, T.9 (Beispiel 3.21).

Mit dem Wechselton in Form eines Trillers tritt ein wichtiger Aspekt des musikantisch-spielerischen Stilprinzips hervor, nämlich der des virtuosen. Virtuose Wechseltöne sind aber nicht nur in Trillern enthalten, sondern kommen auch in anderen Formen vor, oft in komplizierten Tonumspielungen oder besonders auch in allerlei Figurationen. So machen Wechseltöne einen wichtigen Teil der Virtuosität der 10., 11. und 12. Variationen im III.Satz der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* aus. (Vgl. einen ganz ähnlichen Fall im *Cembalokonzert*, III.Satz, 3.Variation, LH.) Die wechseltonartige Wendung in der ersten Zeile der Chormelodie *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt* (d'-a'-a'-g'-a'-d'-f'-f'-f'-e'-d') gebraucht Distler als Anregung, im *Ricercare* der Partita über diesen Choral eine virtuose Ausweitung des Themas zu komponieren, in welcher der Wechselton das Hauptelement ist (T.75-77).

Beispiel 3.30 *Partita Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt, Ricercare, T.75-82*

etwa wie vorher ♩.

+ Posanne 16'
+ Trommet 4'
Pedal:
+ Nachthorn 2'
+ Rauschpfeife 4 fach



Auf ähnliche Weise inspiriert das Halbtonintervall am Anfang des Liedes "Ei du feiner Reiter" die virtuose Wechseltonfigur am Anfang der 4., 5. und 7. Variation im III. Satz des *Cembalokonzerts*. Der umgekehrte Vorgang findet in der Reprise des I. Satzes dieses Werkes statt, wo das Wechseltonmotiv zu Anfang des ersten Themas dieser Reprise aus der virtuoson Wechseltonfigur der Überleitung (T.349-362) gleichsam hervorgeht, in Wirklichkeit also zu ihr den Anlaß gibt.

Aus der virtuoson Coda des oben zitierten Ricercares (Beispiel 3.30), die mit dem Takt 78 einsetzt, sind die Wechseltöne kaum wegzudenken. Sie sind mindestens genauso wichtig, wenn nicht wichtiger als die Tonleiterfiguren, die ja sonst in der herkömmlichen tonalen Musik so eine bedeutende Rolle spielen. Dabei fällt an dieser Stelle wieder auf, daß sich die Wechseltöne sehr oft abwechselnd ober- oder unterhalb des Haupttons befinden und daß sie keineswegs nur im Sekundverhältnis zum Hauptton stehen müssen. In diesem Fall, vor allem ab T.80³, können die kleinen Terzen vom pentatonischen Charakter der Stimme her erklärt werden. Die Coda des I. Satzes der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (etwa ab T.49³) enthält ähnliche Merkmale, ebenso die Coda des III. Satzes (vor allem aber die Takte 177-179) desselben Werkes. Dort wird in der LH sogar der Quartsprung wie ein Wechselton behandelt. Vgl. auch *Orgelsonate*, III. Satz, die letzten vier Takte; *Cembalokonzert*, I. Satz, T.621-630; *Konzertante Sonate*, III. Satz, T.191-197.

In diesem Zusammenhang dürfen T.11-12, bzw. T.31-32, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, I. Satz nicht unerwähnt bleiben. Es handelt sich dort zwar nicht um eine Coda, und auch der virtuose Aspekt steht nicht stark im Vordergrund. Aber diese Stelle hat ihre Klangsönheit zum großen Teil den spielerischen Wechseltönen, welche die sonst als Orgelpunkt zu bezeichnende Unterstimme auflockern, zu verdanken. Auch hier wird in

der Oberstimme die zweite c.f.-Zeile mit Wechseltönen spielerisch umrankt.

Figurationen machen den anderen wichtigen Teil des Wechseltonprinzips in seiner musikantisch-spielerischen Ausprägung aus. An sich beruhen die Figurationen, von denen hier die Rede ist, als spielerische Motive in erster Linie auf dem Verfahren der Akkordbrechung, wie es in aller tonalen Musik üblich ist. Als solche haben sie mit dem Wechseltonprinzip grundsätzlich nichts zu tun. Nur kommen in Distlers Anwendung dieses Verfahrens so oft Wechseltöne vor, daß eine Besprechung des Wechseltonprinzips ohne Einbeziehung dieses Aspektes unvollständig wäre.

Wenn man bedenkt, daß Distler sich von der herkömmlichen, funktionellen Harmonik weitgehend emanzipiert hat, dann versteht man auch, daß einfache Dreiklänge in Form von z.B. Arpeggien in seiner Musik nicht mehr, oder nur ganz begrenzt in Frage kommen. Wenn sie vorkommen, müssen Arpeggien auf anderen Akkordbrechungen, wie z.B. solche von Quartenklingen beruhen. So kommt es, daß eines der häufigsten Mittel, gewöhnliche Dreiklänge zu vermeiden, die Einfügung von Sekunden in die Arpeggien, oft in Form von Wechseltönen, ist. Solche Figurationen mit einem Wechseltonelement können in zwei Typen eingeteilt werden: Einmal bietet der Wechselton, von seinem Potential als statischem Moment her, die Möglichkeit zu relativ konsequentem Beharren auf derselben Tonhöhe, zum anderen kann das Wechselmotiv von Mal zu Mal seine Tonhöhe ändern. Im ersten Fall führt der Wechselton sehr oft zu ostinatohaften Motiven innerhalb der Figuration, wie das in Beispiel 3.16 deutlich wurde. Vgl. auch *30 Spielstücke*, Nr. 6, in dem der Wechselton als rein melodisches Moment (z.B. T.2 oder T.4) in klarem Zusammenhang steht mit dem Wechselton als Element einer Figuration (z.B. T.1 und T.5). Der Anfang des II. Satzes der *Orgelsonate* (T.1-9) ist ähnlich, obwohl der Wechselton dort nicht sofort auf den Hauptton zurückkehrt. Dasselbe gilt für die Figuration in *Perpetuum Mobile*. Was den zweiten Typ betrifft, können Wechseltöne auch ohne ein ostinates Moment zustande kommen, wie es aus dem folgenden Beispiel deutlich wird.

Beispiel 3.31 *30 Spielstücke, Nr.3, T.47-52*

Die oberen Töne in diesem Zitat bilden das Thema der Chaconne, von der diese Takte eine der Variationen sind. Die Töne der LH bilden jeweils zu einem Ton der RH einen Wechselton.

Anders als in diesem Beispiel äußert sich das Wechseltonverhältnis zwischen zwei Tönen einer Figuration oft nur als Sekundverhältnis, d.h. die Rückkehr vom Nebenton zum Hauptton, die an sich für den Wechselton charakteristisch ist (und wie man sie auch in Beispiel 3.31 erkennen kann), fehlt, und es ist nicht immer ganz einfach zu entscheiden, welches der Haupt- und welches der Nebenton ist. In der Fortsetzung dieser Chaconne (siehe Beispiel 3.32) wird das Thema in die unteren Töne der Figuration verlegt. Die Töne der RH (a'-g') stehen in einem Sekundverhältnis, das nicht direkt einen Wechselton zur Folge hat, obwohl, aufs Ganze gesehen, der Schritt vom Hauptton zum Nebenton und zurück von einer Achtelgruppe zur nächsten erkennbar ist.

Beispiel 3.32 *30 Spielstücke, Nr.3, T.52-63*

Diese Merkmale sind auch in dem schon erwähnten Anfang des II.Satzes der Orgelsonate enthalten (vgl. T.1-9).

Von diesem Wechseltonverhältnis unterscheidet sich das folgende Beispiel nicht prinzipiell, sondern nur graduell, weil es, trotz des stark vertretenen Sekundverhältnisses, nur zu einer nicht zu Ende geführten Wechseltonbewegung kommt.

Beispiel 3.33 *Nun komm, der Heiden Heiland*, II.Satz, 4.Variation, 1.Zeile



Die unteren Töne einer jeden Figuration machen die erste c.f.-Zeile aus. In jeder der zitierten Figurationen ist mindestens ein Wechselton, wenn auch unvollständig, zugegen. Das gilt ebenfalls für alle anderen c.f.-Zeilen der Variation. Davon unterscheiden sich die Übergänge von einer Zeile zur nächsten durch die Abwesenheit von Wechseltönen.

Um der Vollständigkeit willen muß an dieser Stelle auf einen Aspekt des Wechseltonprinzips eingegangen werden, der vielleicht eher als "Wechselton im Satz" verstanden werden könnte, und deswegen eher unter 3.2 eingeteilt werden müßte. Aber da dieser Aspekt für das strukturelle Prinzip, um das es sich hier handelt, von wesentlicher Bedeutung ist, wird an dieser Stelle schon darauf vorgegriffen. Wenn nämlich mehrere Stimmen gleichzeitig einen Wechselton haben, dann ist das nicht nur eine melodische Angelegenheit, sondern es hat auch harmonische Implikationen. Die Fortschreitung von einem Zusammenklang zum nächsten, die hierdurch geschieht, beruht deswegen auf Gesichtspunkten, die durch die Wechseltonstimmführung jeder einzelnen Stimme bedingt sind. In dem folgenden Zitat kommen in der 1.Geige, der Bratsche und dem Cello jeweils solche Wechseltonmotive vor, während die 2.Geige das Thema hat.

Beispiel 3.34 *Quartett in a-moll, I.Satz, T.10-13*

Allegro assai ($\text{♩} = 116$ vorher ♩)

Die Zusammenklänge, die so entstehen, sind die f-moll und e-moll Dreiklänge. Analog dem Begriff "Wechselton" könnte nun auch der Terminus "Wechselakkord" verwendet werden. Die Stimmführung ist in solchen Fällen aber nicht unbedingt parallel, und folglich kann bei jedem Zusammenklang ein anderer Akkord entstehen. In einigen Fällen wird die Stimmführung sogar um noch einen Ton erweitert, ohne daß zum Hauptton zurückgekehrt wird. (Aus rein melodischer Sicht wurde dieses Verfahren ja schon unter Beispiel 3.25 besprochen). Beides ist, auf ganz einfache Weise angewandt, im folgendem Beispiel vertreten.

Beispiel 3.35 *30 Spielstücke, Nr. 11, T.1-7*

Ruhige ♩

In den Takten 1-2 entsteht in der LH durch die Gegenbewegung der Wechseltöne mal eine kleine Terz, mal eine Quint. Der Einklang auf e' (T.3¹) und die Septime b-a' (T.5²) sind Zusammenklänge, die durch die Ausweitung der Wechseltonfigur entstehen. Wenn es sich um mehr als zwei Stimmen handelt, dann können selbstverständlich auch kompliziertere Zusammenklänge entstehen. Weitere Differenzierungsmöglichkeiten sind gegeben, wenn nicht alle Stimmen in ihren Wechseltönen gleich große Schritte haben, wenn eine Stimme liegen bleibt, wenn die Stimmen nicht zum Hauptton zurückkehren. Mit den verschiedenen Kombinationen dieser Möglichkeiten können solche Wechselakkorde auf sehr differenzierte Weise

angewandt werden. In Beispiel 3.25 sind in den gedämpften Orchesterstimmen Wechselakkorde enthalten: in T.79 werden die Stimmen parallel geführt bis auf die 2.Cellostimme, die liegenbleibt; in T.80 wird die Wechseltonfigur ausgeweitet, wieder mit Ausnahme der 2.Cellostimme. Die Harmonik der folgenden Takte (nicht mehr im Beispiel angegeben) kann auch größtenteils auf Wechselakkorde zurückgeführt werden. In der 4. Variation des III. Satzes des *Cembalokonzerts* spielen die Geigen und Bratschen eine Begleitung, die ebenfalls aus Wechselakkorden mit nicht-paralleler Stimmführung und Intervallen verschiedener Größe besteht (vgl. T.129-146). Ab T.148 können die Akkorde allerdings nicht mehr mit dem strukturellen Prinzip des Wechseltons erklärt werden. Auch in den Variationen 5 und 9 (vgl. T. 309-314) spielen Wechselakkorde eine bedeutende Rolle, während in der 11.Variation das Wechselton-, bzw. Wechselakkordprinzip geradezu zum Prinzip des Satzes erhoben zu sein scheint.

Das strukturelle Prinzip des Wechseltons wirkt sich nicht nur auf Ton- und Akkordzusammenhänge aus, die in unmittelbarer Nähe zueinander stehen. In einigen der angeführten Beispiele wurde davon ausgegangen, daß die Kräfte dieses Prinzips auch über etwas größere Abstände noch wirksam sind (vgl. Beispiel 3.32 oder *Cembalokonzert*, III.Satz, 4. und 5.Variation). Mit dieser stillschweigenden Voraussetzung wurde schon der Wirkungsbereich des Wechseltonprinzips auf struktureller Ebene berührt. Genauso wie zwei Töne oder Akkorde in einem Wechseltonverhältnis stehen können, so können auch beispielsweise zwei Motive in einem solchen Verhältnis verkehren. Mit dieser Erkenntnis steht dem Analytiker eine Erklärungsmöglichkeit für eine ganze Reihe Zusammenhänge auf der strukturellen Ebene des Satzgefüges zur Verfügung. Die Figurationsmotive über dem Orgelpunkt g in Beispiel 3.33 sind ein Beispiel für solch einen Motivzusammenhang. Weitere Beispiele: Der Anfang der 14. Variation in dem III.Satz derselben Partita, ebenso wie die entsprechenden Stellen in den nächsten beiden Variationen; *Konzertante Sonate für zwei Klaviere*, II.Satz, T.25, Klavier I; ebenda T.29, beide Klaviere; *Quartett in a-moll*, I.Satz, T.76-77 und T.78-79, wo dieses Wechseltonverhältnis der zwei Motivhälften ein wichtiges Moment in dem ganzen zweiten Thema-Abschnitt des Satzes ist; ebenso sind die Figurationsmotive in dem Kadenzabschnitt (T.57-75), *Cembalokonzert*, II.Satz in ihrem Verhältnis zueinander vom Wechseltonprinzip bedingt:

wenn sie als Akkorde erklingen würden, könnte man von Wechselakkorden sprechen.

Eine interessante Situation entsteht, wenn Wechseltonverhältnisse gleichzeitig auf strukturell verschiedenen Ebenen vorhanden sind. So enthalten die Motive in Beispiel 3.33 jeweils einen Wechselton (wie z.B. f'-g'-f' im zweitletzten Motiv), stehen aber zugleich, wie schon erwähnt, auf einer strukturell übergeordneten Ebene ebenfalls in einem Wechseltonverhältnis. Ebenso interessant ist in dieser Hinsicht der Anfang des III.Satzes der *Sonate für zwei Geigen und Klavier*. Die Stimme der 2.Geige (T.1-5¹) beruht auf dem Wechseltonprinzip und das Klavier paßt sich ihr in seiner Begleitfigur gewissermaßen an, während die 1.Geige eine melodisch bewegtere Stimme hat. Nach der ausführlichen Besprechung des Wechseltonprinzips wäre dieses an sich nicht weiter bemerkenswert, wenn diese Takte nicht der Anlaß zu dem gleich darauffolgenden Geschehen wären. Die Wechselton-Begleitfigur in beiden Händen des Klaviers (T.1-3) wird nämlich anschließend (T.6-17) in eine Akkordversion umgebildet, aus der eine neue Begleitfigur für die LH entsteht. Die RH dagegen bekommt eine neue Gegenstimme, deren Motivzellen in genau demselben Wechseltonverhältnis stehen, wie zu Anfang die Töne der Begleitfigur, dieses dann aber ab T.10 auch zum oberen Wechselton ausweiten: vgl: g'-f'-g'-f'-g', RH, 1-3 mit den Haupttönen g'''(7)f'''(8³)g'''(9³)a'''(11¹)g'''(11³) usw.

Ein noch komplizierteres Wechseltonverhältnis bestimmt die Struktur des Abschnittes, der als Übergang zwischen dem 1. und 2. Thema im *Cembalokonzert I* fungiert.

Beispiel 3.36 *Cembalokonzert, I.Satz, T.114-142*

E

Solo
fpp
Tutti
f
molto dolce
sempre ppp e senza cresc.

Solo
fpp
Tutti
f
molto dolce
sempre ppp e senza cresc.

Solo
fpp
Tutti
f
molto dolce
sempre ppp e senza cresc.

E

Tutti
fpp
molto dolce
sempre ppp e senza cresc.

118

fpp
molto dolce

fpp
molto dolce

fpp
molto dolce

sempre pp e senza cresc.

sempre pp e senza cresc.

sempre pp e senza cresc.

piu f

piu f

piu f

piu f

piu f

piu f

un poco ritenuto e ritardando poco a poco

(Tutti)
molto marcato

F adagio non troppo (♩. 88-92)

Cutti get.

Cutti get.

Cutti get.

Cutti get.

Solo

Cutti get.

pp, sempre

F adagio non troppo

molto agitato

I. f

This page of a musical score, numbered 139, features a piano and orchestra arrangement. The score is organized into several systems. The first system consists of two staves for the piano, showing a complex melodic line with various ornaments and a bass line with a sixteenth-note accompaniment. The second system continues the piano part with similar complexity. The third system is a large block of eight staves, likely representing the orchestra, with a 'p' (piano) dynamic marking. The fourth system returns to the piano part, featuring a dense texture with sixteenth-note patterns and a triplet. The fifth system is another large block of eight staves, continuing the orchestral accompaniment. The sixth system shows the piano part with a triplet and a 'p' dynamic marking. The seventh system is another block of eight staves for the orchestra. The eighth system shows the piano part with a triplet and a 'p' dynamic marking. The score concludes with a final cadence in the piano part.

Im ersten Teil dieses Übergangs (114-121) entwickelt sich die Cembalostimme in ihrer Figuration zu einer ostinaten Wiederholung der Figur $as''-d'''-es'''-d'''$ hin, deren unterer Ton zweimal von seinem Wechselton g'' ersetzt wird. Die Töne, aus denen sich dieses Motiv entwickelt (f und c), stehen ihrerseits in einem Wechseltonverhältnis zu zweien der Motivtöne, nämlich es und d (vgl. 114-116). Hier sind also bereits drei verschiedene Wechseltonverhältnisse anwesend, jedes auf einer anderen Zeitskala. Dagegen spielt das Orchester die Töne des erwähnten Ostinatomotivs in Form von lang ausgehaltenen Akkorden in der Lage $es'-as'-d''$ (etwa T.116¹). Die Wechseltöne $d'''-es'''$ des Cembalos sind hier also zu gleichzeitig erklingenden Akkordtönen umgestellt. Der Orchesterakkord wird aber seinerseits von einem Wechselakkord umspielt, $a-as'-es''$ (T.115,116,117), so daß in der Stimmführung der 1.Geige nun doch wieder die Wechseltöne $d''-es''$ zustande kommen, mit d'' als Hauptton. Der nächste Abschnitt des Übergangs (T.122-129) setzt diese Gestaltung im großen und ganzen fort. Es ist überflüssig, alle Einzelheiten nochmal zu beschreiben. Entscheidend ist, daß wieder Wechseltonverhältnisse zu Anfang der Cembalofiguration vorkommen (T.122-125), auch wenn sie etwas anders sind, als die im vorigen Abschnitt, und daß das Orchester wieder Wechselakkorde hat. Das wichtige Wechseltonmotiv $dis''-e''$ im Cembalo (T.122-125, vor allem T.124-125) geht dann allerdings in ein Ostinatomotiv über, das den Wechselton preisgibt, aber trotzdem das dis'' als Hauptton in einem unterbrochenen Orgelpunkt beibehält (T.126-129). Dieser Ton ist (als es) auch in der 1.Geigenstimme des Orchesterakkords anwesend. Dabei fällt auf, daß dieser Hauptton zu dem Hauptton des vorigen Abschnitts seinerseits in einem Wechseltonverhältnis steht. Damit bestimmt dieses Verhältnis die Struktur auf einer noch übergeordneteren Ebene. Wenn man die Cembalotöne T.114 mit T.122 vergleicht, dann stellt man dasselbe Verhältnis fest: $F-c-es-as-d'$ (T.114) im Vergleich zu $E-H-Ais-dis-gis$. $E-H$ ist eine kleine Sekunde tiefer als $F-c$, während $es-as$, enharmonisch umgeschrieben als $dis-gis$, liegenbleiben. Dagegen ist das Wechseltonmotiv $dis-e$ (z.B. T.122²) einen Halbton höher, bzw. eine große Septime tiefer als das entsprechende Motiv $d'-es'$ (T.114²). Der dritte Abschnitt (T.130-133) bringt eine Rückkehr zum Hauptton d , womit das Wechseltonverhältnis auf der Ebene der drei Abschnitte dann vervollständigt wird. Der Akkord, der hier wiederholt vom Cembalo

gespielt wird, ist eine Integration der beiden Wechseltonelemente der Cembalofiguration aus T.114; man könnte dennoch fast sagen, daß die obere Hälfte des Akkords in einem Wechseltonverhältnis zur unteren Hälfte steht. Mit dem vierten Abschnitt (T.134-142) ändert sich an dem Wechseltonverhältnis nichts mehr, denn dieser Abschnitt bringt nur noch eine ausgiebige Umspielung des vorher erreichten Tons d' in Form von noch komplizierteren Cembalofigurationen und einigen sparsam hinzugefügten Wechselakkorden im Orchester.

Mit dieser Analyse soll gezeigt werden, daß sich das strukturelle Prinzip des Wechseltons nicht nur im Vordergrundbereich, also im Bereich der Wechseltöne und Akkordbildungen an sich, abspielt, sondern auch auf mehreren einander übergeordneten Strukturebenen, vom Bereich des Motivverhältnisses bis hin zum Verhältnis bedeutender Satzglieder untereinander zur Wirkung gelangt. Für die vorliegende Arbeit ist es aber genauso wichtig, daß diese Zusammenhänge mit Hilfe des Wechseltonprinzips überhaupt erst richtig aufgedeckt und beschrieben werden können und daß sich dieses Prinzip deshalb nicht nur als wahres *strukturelles* Prinzip zeigt, sondern damit zugleich seine zuerst ja nur hypothetisch angenommene Existenz bestätigt.

3.1.6 Das strukturelle Prinzip des Tonzugs

Mit diesem Kapitel wird ein Stadium in der Stilanalyse erreicht, in dem es nicht mehr möglich ist, das strukturelle Prinzip, um das es sich handelt, mit einem geläufigen Begriff, wie es der Begriff "Ostinato" zum Beispiel war, zu benennen. Das bringt die schwierige Aufgabe der eigenen Begriffsbildung und deren Definition mit sich.

Obwohl der Begriff "Zug" ("linear progression") in den Schriften von Heinrich Schenker (Schenker 1933/1969:26) oder Helmut Federhofer in einer ganz bestimmten Bedeutung vorkommt, hat er sich als musikalischer Terminus noch nicht so allgemein eingebürgert, und ist darum noch nicht

so sehr belastet, daß er nicht eigens für diese Analyse nochmal etwas anders definiert werden könnte. Analog dem Begriff "Gesichtszug" wäre es möglich, im musikalischen Bereich etwa von dem Zug einer Melodie zu sprechen. Damit wäre zugleich etwas Zusammenhängendes (vgl. Ausdrücke wie "Bezug" oder "Beziehung") und etwas Übergeordnetes, Gestalthaftes in einer Melodie angesprochen. Beide Aspekte sollen sich also in dem hier zu prägenden Terminus ergänzen. Weil es in der vorliegenden Analyse aber nicht nur um Melodien geht, sondern auch um andere Stimmen, ist der naheliegende Begriff "Melodiezug" in seiner Anwendungsmöglichkeit zu begrenzt, und es wird darum der Terminus "Tonzug" gewählt.

Ohne an dieser Stelle eine Zusammenfassung der Ideen von Schenker und Federhofer zu versuchen, sollen kurz die Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen ihrem Gebrauch des Wortes "Zug" und dem hier zur Anwendung kommenden "Tonzug" hervorgehoben werden. Zwei Zitate von Federhofer seien dafür herangezogen:

"Schenker steht in dem Bemühen, die 'Organik' des musikalischen Verlaufs begrifflich zu erfassen, d.h. Gestaltanalyse zu betreiben, nicht allein. Aus einer Kritik an der Elementenanalyse erwächst am Anfang dieses Jahrhunderts eine von Halm, Kurth u.a. begründete Richtung innerhalb der Musiktheorie, die an Stelle des musikalischen Einzelgliedes die Verlaufsgestalt zum Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung erhebt. Man erkennt, daß nicht die Summe der zwar logisch aufeinander bezogenen, sonst aber starren, unverbundenen Elemente, sondern erst der über die einzelnen Teile und Elemente hinwegströmende Bewegungszug den musikalischen Zusammenhang schafft. Der musikalische Verlauf wird als Bewegungs- und Kräftevorgang gedeutet, der die real erklingenden Töne und Klänge, die nur hörbare Zeichen eines anhaltenden organischen Dahinströmens sind, zusammenschweißt. Jener Bewegungs- und Kräftevorgang erst schafft eine von übergreifenden Beziehungen beherrschte Einheit, in deren Wesen es liegt, daß sie an keiner Stelle eine Unterbrechung zuläßt, ohne eben das einzubüßen, was sie zu diesem einmaligen gestalthaften Vorgang macht. Die musikalische Gestalt in ihrer zeitlichen Entfaltung wird als dynamisches Phänomen aufgefaßt, das sich vital-psychisch kundgibt" (Federhofer 1950:3).

Das andere Zitat lautet:

"Die den Zügen innewohnende Zielstrebigkeit, die sich an der stufenweisen Auffüllung von Dreiklangsintervallen auswirkt, verleiht ihnen den Charakter eines unteilbaren Ganzen, bzw. die Intervalle des Klanges wirken sich in ihrer horizontalen Erfülltheit als 'Züge' aus, die ihren ganzheitlichen Charakter eben der Einheit des in der Vertikale ruhenden Klanges verdanken. Der Begriff 'Zug' findet sich erstmals bei Kurth zur Kennzeichnung der Wirkungsweise musikalischer Abläufe. Schenker hat diesen Begriff in seinen 'Neuen musikalischen Phantasien und Theorien'... zur Bezeichnung formaler Zusammenhänge verwendet, in dem er die Äußerung des Spannungswechsels im tonlichen Organismus selbst nachzuweisen versucht" (Federhofer 1950:34).

Während der Begriff Tonzug ebenfalls den Gedanken enthält, daß "der musikalische Verlauf als Bewegungs- und Kräftevorgang gedeutet wird, der die real erklingenden Töne und Klänge zusammenschweißt, und daß dieser...eine von übergreifenden Beziehungen beherrschte Einheit schafft", so ist er damit nicht hinreichend beschrieben. Denn obwohl eine ihm "innewohnende Zielstrebigkeit" den Tonzug charakterisiert, ist er nicht beschränkt auf die "stufenweise Auffüllung von Dreiklangsintervallen", die ihre "horizontale Erfülltheit" und ihren "ganzheitlichen Charakter der Einheit des in der Vertikale ruhenden Klanges verdanken." Der Tonzug ist also nicht an erster Stelle die "Auskomponierung" oder "Dehnung eines Klanges durch Horizontalisierung", also nicht die "Umsetzung räumlichen Geschehens in zeitliches" (Federhofer 1950:33), sondern ein Prinzip, das den Tonfolgen in der Musik Distlers, in Abwesenheit der dur-moll-tonalen Gestaltungs- und Ordnungskräfte, einen Sinnzusammenhang gibt. Als solches ist der Tonzug nicht nur auf den "Hintergrund" oder "Mittelgrund" der musikalischen Struktur beschränkt (Schenker 1933/1969:24) sondern es soll in der Analyse gezeigt werden, daß er auf allen strukturellen Ebenen eine Rolle spielt.¹ In diesem Sinne ist er den in den vorigen Kapiteln schon erwähnten strukturellen Prinzipien gleich, die ebenfalls als Ausprägungen der sie bestimmenden Stilprinzipien auf allen Ebenen der Satzstruktur dargestellt wurden. Der Unterschied zu der Bedeutung des

Begriffs bei Schenker und Federhofer ist notwendig und verständlich, weil es bei ihnen darum geht, an verschiedenen Werken der dur-moll-tonal gegründeten Musik die Organik (Vgl. Schenker 1926/1977:38) oder die Ganzheit der musikalischen Form (vgl. Federhofer 1950:21), also etwas Allgemeinzutreffendes, aufzuzeigen, während es in der vorliegenden Analyse um die Darstellung eines Besonderen und Einmaligen, nämlich des Personalstils eines einzelnen Komponisten geht.

Nirgendwo unter den strukturellen Prinzipien in Distlers Musik kommt das linear-additive Stilprinzip zu solch klarer Ausprägung, wie in dem Tonzugprinzip. Die lineare sowie die additive Komponente dieses Stilprinzips ist daran gleichermaßen beteiligt. Aber auch das musikalisch-spielerische Stilprinzip wirkt sich stark aus, vor allem in einigen der additiven Momente. Gleichzeitig ist das Tonzugprinzip undenkbar ohne Momente der in den vorigen Kapiteln schon erwähnten strukturellen Prinzipien, die dazu die Vorbedingungen bilden. Es soll nun gezeigt werden, daß das Tonzugprinzip logisch aus diesen schon erwähnten strukturellen Prinzipien abgeleitet werden kann. Es wird sich dabei zeigen, daß die strukturellen Prinzipien des Orgelpunkts und des Ostinato auf eine andere Weise mit dem Tonzugprinzip im Zusammenhang stehen, als die strukturellen Prinzipien der zellenhaften Motivbildung und der Motivreihung.

In 3.1.3 und 3.1.4 wurde sowohl der Orgelpunkt als auch der Ostinato als ganz bestimmte Realisierungen des linearen Prinzips beschrieben: als "eine unter anderen Möglichkeiten zu einer selbständig-linearen Stimmführung", (p.49) bzw. als eine "selbständige Stimmführung", die "hartnäckig ihrem eigenen Gestaltungsprinzip folgt" (p.56). Wo nun der Orgelpunkt oder die Haupttöne des Ostinato auf der gleichen Tonhöhe bleiben, könnte man vom Blickwinkel des Tonzugprinzips her von einem liegenden Tonzug sprechen. Dieser Tonzug wäre dann mit der Tonachse, um die sich die Töne des Ostinato anordnen, identisch. Bei einer Tonfolge, die als Wechselton erklärt werden kann, würde der auf gleicher Tonhöhe bleibende Hauptton zu einer ähnlichen Charakterisierung Anlaß geben können. Zu einem aufwärts- oder abwärtsgerichteten Tonzug aber käme es auf zwei Weisen. Der eine Fall wäre, wenn sich die Töne der Stimme nicht mehr um eine liegende Tonachse, sondern beispielsweise um eine Tonleiter drehen, also um eine steigende oder fallende Tonachse.

Beispiel 3.37 Vorspiel zu *Das alte Jahr vergangen ist*, T.5-6¹

Die Töne, um die sich die anderen Töne drehen, sind im Notenbeispiel angekreuzt. Sie bilden die abwärtsgerichtete "Tonachse", oder, wie es nun heißen soll, den diatonisch fallenden Tonzug. Es geht also darum, zu zeigen, daß zwischen diesem Beispiel und dem Orgelpunkt etwa in Beispiel 3.1 kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller Unterschied besteht. Der Orgelpunkt muß daher als eine besondere unter verschiedenen Realisierungsmöglichkeiten des Tonzugs verstanden werden, nämlich als ein Fall, wo der Tonzug zur Tonachse wird.

Die andere Möglichkeit, zu einem solchen Tonzug zu kommen, hat mit dem Nebentonverhältnis zwischen Tönen zu tun, wie es im Wechseltonprinzip zum Ausdruck kommt. Das kann man gut an folgendem Beispiel erkennen.

Beispiel 3.38 *Orgelsonate*, I.Satz, T.24-28

Die thematische Substanz der Fortspinnung nach dem Kopfmotiv (T.23) ist ein Wechselmotiv. In T.24 ist h der Hauptton des Motivs und c' der Wechselton. Dieses Verhältnis könnte auch noch für die nächsten drei Viertel gelten, aber dann stellt sich heraus, daß mit dem Wechselton d' (T.25⁴) der vorige Wechselton c' zum Hauptton des neu einsetzenden Motivs wird. Das heißt also, daß der Ton c' als Nebenton zu h sein ursprüngliches Wechseltonverhältnis aufgibt, selbst zum Hauptton wird und dadurch die Möglichkeit schafft, daß auf etwas übergeordneterer Ebene das Motiv in T.25 nun seinerseits im Wechseltonverhältnis zu dem in T.24 verstanden werden kann. Allerdings kehrt die Stimme nun doch nicht wieder zum Motiv T.24 zurück, sondern T.25 wird seinerseits zum Ausgangspunkt für einen ähnlichen Vorgang, der sich in den nächsten

Takten um die Haupttöne d' und e' abspielt. Wenn man nun sämtliche Haupttöne dieser Takte in ihrem Verhältnis zueinander untersucht, stellt sich heraus, daß sie diesem Abschnitt einen diatonisch steigenden Tonzug geben, der sich auf die Wechseltonverhältnisse der jeweiligen Motive untereinander stützt. Natürlich könnte man das alles auch ganz schlicht als Sequenz erklären, aber dann kommt man nicht hinter die strukturellen Kräfte, die bei Distler in solch einer Sequenz stecken.

Mit dieser Frage ist zugleich das Verhältnis der anderen beiden strukturellen Prinzipien, nämlich das der zellenhaften Motivbildung und das der Motivreihung zum Prinzip des Tonzugs angesprochen. Es dürfte klar sein, daß der Vorgang, der an Hand von Beispiel 3.38 beschrieben wurde, nicht denkbar wäre, ohne die Bildung der Wechseltöne in T.24 zu einem Motiv und ohne die Reihung dieses Motivs auf Stufen, die im Wechseltonverhältnis zu den jeweils vorigen stehen. Das heißt, daß in dem Tonzug, der auf diese Art entsteht, neben der linearen besonders die additive Komponente des betreffenden Stilprinzips zur Geltung kommt. Wenn vorher das strukturelle Prinzip der Motivreihung und das Wechseltonprinzip schon als Ausprägungen des musikantisch-spielerischen Stilprinzips bezeichnet wurden, so trifft das gewiß auch hier zu: Der Tonzug, der auf der Reihung von Motiven im Nebentonverhältnis beruht, ist nicht nur eine Realisierung des linear-additiven Stilprinzips, sondern es kommt in ihm ebenso das Spielerische zur Geltung.

Das ist eine bessere Erklärung für das Vorkommen von Sequenzen in Distlers Musik, als wenn sie ihrem Wesen nach etwa als verfremdete Bauelemente barocker Musik erklärt werden (von Hecker o.J.). Denn sonst könnte die Frage entstehen, warum Distler ausgerechnet eine Affinität für Sequenzen hatte und nicht für jedes andere beliebige barocke Stilelement. Darum ist es entscheidend, nach den dahinterstehenden Stil- und strukturellen Prinzipien zu fragen. Es wurde ja schon die These aufgestellt, daß Distler immer nur Stilelemente übernommen hat, die sich von vornherein mit seinen Stilprinzipien vereinbaren ließen (siehe p.58). Es muß in der Stilbesprechung also nicht so sehr um die Sequenz als solche gehen, sondern eher um das sie tragende Prinzip, nämlich um das Tonzugprinzip. Denn schließlich sind Sequenzen ja nur eine, wenn auch häufige Realisierungsmöglichkeit dieses strukturellen Prinzips. Darum können beispielsweise Orgelpunkte und Sequenzen bei

Distler als zwei mögliche Realisierungen desselben strukturellen Prinzips in einem Zusammenhang gesehen werden, der in der Barockmusik kaum denkbar ist.

Weil es nun bei Distler immerhin um mehrstimmige Musik geht, muß letztlich gefragt werden, auf welche Weise der Tonzug im mehrstimmigen Satz eingesetzt wird, und gerade da kommt es zu etwas Neuem. Auch wenn das Tonzugprinzip hier um der größeren Übersicht und logischen Darlegung willen isoliert behandelt wird, bekommt es, wie alle anderen strukturellen Prinzipien, seine volle Bedeutung erst im mehrstimmigen Kontext. Die Darstellung dessen erfolgt in 3.2.

Nach diesen grundsätzlichen Bemerkungen zum Tonzugprinzip soll sein Vorkommen in der Instrumentalmusik Distlers weiter untersucht werden. Dieses bereitet in der Darstellung einige Schwierigkeiten, weil die beiden Aspekte, unter denen das geschehen soll, sich hierarchisch nicht so natürlich einordnen lassen. Das macht besonders die Exemplifizierung schwierig, weil bei der Besprechung des einen Aspekts entweder auf Dinge, die den anderen Aspekt angehen, vorgegriffen werden muß, oder andererseits gewisse sich aufdrängende Fragen einfach zunächst übergangen werden müssen. Trotzdem soll die weitere Darstellung unter den beiden Aspekten versucht werden. Es handelt sich dabei um die intervallische Zusammensetzung des Tonzugs und das Verhältnis des Tonzugs zu den verschiedenen strukturellen Ebenen des Satzes.

3.1.6.1 Der Tonzug in seiner intervallischen Zusammensetzung

Wenn bei Schenker oder Federhofer von Zug die Rede ist, dann geschieht das oft in Zusammenhang mit einem Intervall. So stellt Schenker in einer seiner Urlinie-Tafeln in der c-moll Etude, op.10, Nr.2, von Chopin auf der 2. und 3. Schicht drei "Quartzüge" fest, die sich jeweils von c abwärts zum g erstrecken (Schenker 1933/1969:54-55). Und Federhofer zeigt in einer Mozartanalyse hinter dem Geschehen auf dem Vordergrund einen "Quintzug" in der Oberstimme auf (Federhofer 1950:35). Entscheidend ist in beiden Fällen das Rahmenintervall, innerhalb dessen sich der Zug vollzieht, nämlich die Quart, bzw. die Quint, und die Stufen, auf denen das geschieht, nämlich Tonika-Dominante bzw.

Dominante-Tonika. Es liegt in der Natur der Sache - in beiden Fällen handelt es sich um dur-moll-tonale Musik -, daß die Züge diatonisch von Anfang bis Ende fortschreiten. Weil Distlers Musik nicht mehr als dur-moll-tonal eingestuft werden kann, werden die Tonzüge in dieser Musik nicht mehr mit denen, die Schenker und Federhofer in jener Musik auffinden, übereinstimmen. Da es bei Distler nicht an erster Stelle um die Horizontalisierung eines vertikalen Klanges geht, wird das Rahmenintervall, innerhalb dessen sich der Tonzug vollzieht, von nicht so entscheidender Bedeutung sein. Außerdem sucht die Stilanalyse nach anderen Merkmalen als die Formen- und Werkanalyse, und zu letzterer Kategorie müssen die Analysen Schenkers und Federhofers gerechnet werden, auch wenn sie damit schließlich eine bestimmte Theorie anstreben. Darum müssen die Tonzüge bei Distler auch nach anderen Merkmalen untersucht werden, bzw. es muß umgekehrt gefragt werden, welche anderen Merkmale, die sich zu einer Typologisierung zwecks einer Stilanalyse eignen, bei der Realisierung dieses strukturellen Prinzips zu Tage treten. Dabei stellt sich heraus, daß die Schritte in den Tonzügen längst nicht immer von einer diatonischen Tonleiter her erklärt werden können. Damit ist eine Eigenart in der Anwendung des Tonzugprinzips getroffen, die von entscheidender Bedeutung ist für Distlers Stil und dessen Stellenwert in einer neuen Handhabung der Tonalität überhaupt.

Beispiele 3.37 und 3.38 enthalten Tonzüge mit diatonischen Schritten. Welche anderen Intervalle noch vorkommen, soll an Hand der folgenden Beispiele gezeigt werden. Zunächst ein Fall, in dem eine chromatische Tonfolge als Tonzug zu erkennen ist:

Beispiel 3.39 30 *Spielstücke*, Nr.4, T.24-32

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a single melodic line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains several notes, some of which are marked with a '+' sign above them, indicating diatonic steps. The second staff is a single melodic line in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains several notes, some of which are marked with an 'x' sign below them, indicating chromatic steps.

Der chromatische Tonzug - mit +-Zeichen angedeutet - reicht von f'' bis c''; ihm folgt ein diatonischer Tonzug - mit x-Zeichen versehen - von c'' bis f'. Etwas komplizierter geht es im folgenden Beispiel zu, das eine viel herbere Stimmführung in den beiden Außenstimmen enthält.

Beispiel 3.40 Vorspiel zu *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, T.5-9

Die Stimme auf dem Hauptwerk bewegt sich allmählich in Motiven mit jeweils drei Tönen an dem chromatischen Tonzug abwärts, jeweils das neue Motiv in rhythmisch vereinfachter Form wiederholend. Die Pedalstimme könnte man als Stimme mit chromatisch steigendem Tonzug bezeichnen, wenn man die Reihenfolge der chromatischen Stufen von Ais bis f nicht zu streng auffaßt. Besser wäre es jedoch, hier einen Tonzug zu erkennen, der sich in Ganztönen entfaltet. Ganztonzüge, die chromatisch umspielt werden, wie das hier der Fall ist, kommen sehr häufig in Distlers Musik vor; von allen passenden Beispielen, sei hier nur auf einen Fall hingewiesen: *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, I.Satz, 2. Geige, T.51-62, wo der Tonzug fast über eine Oktave reicht. Nebenbei bemerkt: der Tonzug im c.f. in Beispiel 3.40 könnte als diatonisch betrachtet werden, nämlich von h' (T.5) über a' (T.6) bis g' (T.8), während die Brustwerkstimme einen Tonzug hat, der nur aus einer Wiederholung des Wechseltones f'-e' besteht.

In der Toccata aus der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* spielen Ganztonzüge eine wichtige Rolle. Am weitreichendsten ist wohl der Fall ganz zu Anfang in dem Pedalsolo.

Beispiel 3.41 *Nun komm, der Heiden Heiland, Toccata*, die ersten beiden Zeilen

Es werden wiederum alle zwölf chromatischen Töne in der Oktave B-b zum Klingen gebracht, obwohl der Ganztonzug hier klarer definiert ist, als im vorigen Beispiel.

Daraus, daß die Anordnung der Töne innerhalb der bis jetzt zitierten Tonzüge entweder diatonisch, chromatisch oder ganztönig ist, muß man schließen, daß die intervallische Zusammensetzung der Tonzüge ein wichtigerer Faktor in ihrer Bestimmung sein muß, als es in den Analysen Schenkers der Fall ist: dort geht es vor allem um die Bestimmung des Rahmenintervalls, während die diatonische Auffüllung dieses Rahmenintervalls vorausgesetzt wird. Folglich liegt die Vermutung nahe, daß auch noch andere Intervallanordnungen in den Tonzügen der Distlerschen Musik vorkommen können. Weitere Untersuchung bestätigt diese Vermutung. So kommt im folgenden Beispiel in der oberen Stimme ein Tonzug aus kleinen Terzen zustande. Die betreffenden Töne sind angekreuzt. Wenn man nun die letzten Töne eines jeden Sequenzgliedes, die ja unter sich auch einen Terztonzug bilden, dazunimmt, so stehen all diese Töne unter sich im Zusammenhang des verminderten Vierklangs dis-fis-a-c.

Beispiel 3.42 *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.114-119

The image shows two systems of musical notation. The first system is a two-staff piano score. The upper staff is in treble clef and contains several notes with accidentals (sharps and naturals). The lower staff is in bass clef and contains a more complex melodic line with many notes and accidentals. The second system is also a two-staff piano score. The upper staff is in treble clef and contains notes with accidentals, with four 'x' marks placed below it. The lower staff is in bass clef and contains notes with accidentals. The 'x' marks are positioned below the treble staff, indicating specific notes or chords.

Der Tonzug in der LH setzt sich aus einer steigenden Folge von Ganztönen zusammen.

Tonzüge, die sich aus großen Terzen zusammensetzen, kommen jedoch seltener vor. Die Kerntöne im folgenden Auszug bilden Tonzüge von großen Terzen, die nicht mit einem gemeinsamen übermäßigen Dreiklang im Zusammenhang stehen. Sie sind jeweils über und unter dem Notensystem angekreuzt.

Beispiel 3.43 *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.310-314

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment and an orchestra part. The piano part features a series of chords marked with an 'X' above them. The second system is a close-up of a piano part, marked with 'fff sempre' and 'h-h' above the notes, with 'X' markings above the notes and 'x' markings below the staff.

Tonzüge, in denen große und kleine Terzen gleichermaßen vertreten sind, kommen vor in *Hirtenmusik*, T.22-25 und *30 Spielstücke*, Nr.6, T.2-3. Ein interessantes Beispiel von einem Quarttonzug ist im folgenden Zitat zu erkennen.

Beispiel 3.44 *Nun komm der Heiden Heiland*, *Toccat*a, Seite 4, letzte Zeile bis Seite 5, erste Zeile.

The image shows two systems of musical notation. The first system is a grand staff with piano accompaniment and an orchestra part. The piano part features a series of chords marked with an 'X' above them. The second system is a close-up of a piano part, marked with 'H.W. marcato' and '+' below the notes, with 'X' markings above the notes.

Zu Anfang ist es der Tonzug G-c-f-b, dann wird dieser Tonzug unterbrochen, und die übrigen Töne sind um den Tonzug h-e'-a'-d''-g''-

c''' angeordnet. Dieser Tonzug steht in Wechselwirkung zu einem weiteren Quarttonzug, der durch die rhythmisch betonten Töne A-d-g/cis'-fis'-h'-e''-a'' zustande kommt. Dabei ist es im Moment unerheblich, ob einer der beiden Tonzüge von der Satzstruktur her bedeutender ist als der andere. Wichtig ist zunächst einmal die Feststellung, daß es überhaupt zu zwei verschiedenen aber gleichzeitigen Tonzügen kommen kann. Dieses wurde ja schon in den vorigen Beispielen hervorgehoben. Zum anderen kann man an dem Beispiel 3.44 ein weiteres ganz wichtiges Merkmal erkennen, das solchen doppelten Tonzügen oft zu eigen ist. Wenn man nämlich die beiden erwähnten Tonzüge in ihrem Zusammenhang zu dem musikalischen Geschehen vorher und nachher untersucht, so stellt man fest, daß der Ton G das Ziel des Tonzugs in dem Pedalso solo vorher ist (nicht im Beispiel zitiert), wodurch der anschließende Orgelpunkt G seine Rechtfertigung bekommt. Insofern könnte der nun folgende Tonzug G-c-f... als der primäre und der Tonzug A-d-g... als der sekundäre aufgefaßt werden. Dagegen scheint letzterer Tonzug mit seinem Zielton a'' eher derjenige zu sein, der auf Seite 5 den Zusammenhang mit dem folgenden Ganztonzug g''-a''-h'' herstellt. Von daher gesehen erscheint dieser Tonzug vielleicht als der primäre. Entscheidend ist hier aber vor allem die Tatsache, daß Distler den betreffenden Abschnitt mit dem einen Tonzug betritt und mit dem anderen verläßt. Dieses Verfahren wendet er oft an und dadurch wird eine gewisse Ambiguität oder Ambivalenz erreicht, die das ganze Tonzugprinzip sehr an Differenziertheit gewinnen läßt. Man erkennt an diesem Beispiel jetzt auch, wie die Tonzüge einander ablösen, wie der Quarttonzug, um den es hier geht, auf einen diatonischen Tonzug folgt und dann seinerseits von einem Ganztonzug abgelöst wird.

Viel häufiger als Quarttonzüge sind Tonzüge, die sich aus Quinten zusammensetzen.

Beispiel 3.45 *Orgelsonate, I.Satz, T.9-17*





Es handelt sich in der LH ab T.13 um eine Fortspinnung der Stimme, die bis dahin die Funktion eines Kontrathemas hatte. Die Fortspinnung geschieht durch die Reihung von Wiederholungen des letzten Kontrathemamotivs (T.11⁴-13¹) auf verschiedenen Stufen. Die aneinandergereihten Motive stehen in einem Quintverhältnis zueinander und werden also von einem Quinttonzug getragen. Nebenbei bemerkt: in der Pedalstimme, T.7⁴-13¹, ist ein Quarttonzug vorhanden. Ab T.13 tritt diese Stimme mit der RH in einen Dialog, in dem der erwähnte Quarttonzug zugunsten eines Quinttonzugs, der sich bis T.17 fortsetzt, aufgegeben wird, wenn man die Haupttöne beider Stimmen in Betracht zieht.

Tonzüge, die sich aus Sexten oder Septimen zusammensetzen, kommen nicht vor. Die Kombinationsmöglichkeiten von Intervallen zu Tonzügen sind damit aber noch nicht erschöpft. Neben dem diatonischen Tonzug, der ja aus großen und kleinen Sekunden besteht, wurde schon die Möglichkeit der Verbindung von großer und kleiner Terz erwähnt. Zwei weitere Möglichkeiten kommen noch in Betracht, nämlich pentatonische und oktotonische Tonzüge.

Der pentatonische Tonzug setzt sich aus großen Sekunden und kleinen Terzen zusammen. Von ihrer Funktion im Satz her unterscheiden sich pentatonische Tonzüge von anderen Tonzügen, indem sie meistens nur auf der vordergründigen Ebene vorkommen. Insofern mag der Tonzug identisch sein mit dem Tonvorrat, der in dem betreffenden Satzabschnitt vorkommt, und ist deswegen von jenem nicht immer leicht zu unterscheiden. Außerdem ist der pentatonische Tonzug von seiner Natur her nicht so stark auf eine bestimmte Richtung oder auf einen bestimmten Zielton hin orientiert. Darum ist es ein Merkmal der pentatonischen Stellen in Distlers Instrumentalmusik, daß sich die Stimmführung an dem Tonzug auf und ab bewegt. Dadurch kommt es dann, trotz starker melodischer Aktivität, zu einer relativ statischen melodischen Bewegung auf

übergeordneterer Satzebene. Das alles ist deutlich am folgenden Beispiel zu erkennen.

Beispiel 3.46 Vorspiel zu *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, T.9-11

Es handelt sich in der R.H. T.9¹⁻² um die pentatonische Reihe a''-fis''-e''-d''-(h)''-d''. An dieser Reihe bewegen sich die RH, T.9, und die LH, T.10 (diese allerdings um eine, bzw. zwei Oktaven transponiert), immer wieder abwärts und aufwärts. Das gilt auch für die RH, erste Hälfte, T.10. Diese Reihe ist aber auf dem Vordergrund der Satzstruktur identisch mit dem Tonzug. Seinerseits ist der Tonzug jeweils zu Anfang des Motivs (T.9¹⁻⁴ und T.10¹⁻⁴) identisch mit der Stimmführung und geht in diese über. (Über die Grenze des Tonzugprinzips, die hier erreicht wird, kann erst in 3.1.6.2 ausführlicher gesprochen werden.) Damit ist aber noch nicht alles über diesen Abschnitt gesagt. Weil das Zitat zu einem Choralvorspiel gehört und sogar an mehreren Stellen mit c.f. bezeichnet ist, darf der Bezug zur Chormelodie nicht außer Acht gelassen werden. Der Abschnitt des c.f., um den es sich handelt, ist nämlich der Anfang des Abgesangs, der im folgenden wiedergegeben wird: a-fis-a-fis-fis-fis-e-e-fis-fis-e-e-fis-fis-e-d. Die Haupttöne dieser

Choralzeilen sind a-fis-e-d, die als Teil eines pentatonischen Tonzugs angesehen werden könnten. Nun ist das Überraschende, daß das genau die Töne sind, mit denen das Motiv T.9 anfängt und die schon als vordergründiger Tonzug bezeichnet wurden. Auf übergeordneter Ebene könnte dieser Tonzug auf folgende Weise in den c.f. Abschnitten des Zitats hervorgehoben werden: beim ersten Einsatz (T.9,RH) a''-fis'', beim zweiten Einsatz (T.10¹⁻⁸) a'-fis'-e' und beim dritten Einsatz (T.10⁹⁻¹¹) als a-fis-e-d, wobei das d durch d' (T.11¹) ersetzt wird. Diese dreifache Entfaltung des erwähnten übergeordneten Tonzugs stimmt erstaunlicherweise mit der Entfaltung des c.f. in seinen drei Zeilen überein. An der Anwesenheit des pentatonischen Tonzugs auf vordergründiger und übergeordneter Ebene dürfte in diesem Zitat also kaum Zweifel bestehen. Einen weiteren Nachweis bringt die Gegenstimme T.10⁹⁻¹¹, RH, indem sie den schon erwähnten Tonzug a-fis-e-d(h) mit einem eigenen pentatonischen Tonzug e-cis-h-(gis)-fis konfrontiert, und durch diesen Gegensatz beide Tonzüge in ihrer Existenz bestätigt werden. Es bleibe dahingestellt, ob es sich in dieser Gegenstimme, die ja in Quartparallelen geführt ist, um einen Tonzug, also um den schon erwähnten, oder um zwei Tonzüge handelt, die dann als e-cis-h-a-fis und h-gis-fis-e-cis bezeichnet werden müßten.

Ein gutes Beispiel eines pentatonischen Tonzugs auf übergeordneter Ebene kommt in der Toccata der Partita *Nun komm der Heiden Heiland*, S.5,1.Zeile, RH, vor, wo die Hauptöne sich an dem Tonzug g''-a''-e''' auf- und abbewegen. Ein ebenso stark ausgebildeter pentatonischer Tonzug ist am Anfang der Toccata, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* zu erkennen (T.2-5,LH). Wenn man dort die unteren Töne jeder Motivzelle in Betracht zieht, ergibt sich folgende pentatonische Anordnung: c'-d'-e'-g'-a'-(c'')-d''.

Der oktotonische Tonzug setzt sich aus der regelmäßigen Abwechslung von großen und kleinen Sekunden zusammen.

Beispiel 3.47 Orgelsonate, I.Satz, T.34-45

In diesem Beispiel bedarf der oktotonische Tonzug, wie er im Baß vorkommt, keiner so langen Erklärung, wie der Tonzug im vorigen Beispiel. Weil er sich verhältnismäßig langsam abwärts bewegt, ist seine Wirkung von größerer Reichweite, nämlich über 13 Takte, als es in dem vordergründigen pentatonischen Tonzug der Fall war, obwohl er hier auch mit der Stimmführung identisch ist. Gegen den Baß erscheint in den beiden anderen Stimmen ein Tonzug, der sich in steigenden Ganztönen bewegt und der durch sein Anderssein die Eigenart des Basses bestätigt.

Eine Eigenschaft der intervallischen Zusammensetzung der Tonzüge wurde bisher noch nicht erwähnt, obwohl sie in einigen der Beispiele schon vorkam. Es geschieht nämlich oft, daß innerhalb einer Stimme ein Tonzug mit einer bestimmten intervallischen Zusammenstellung von einem zweiten Tonzug mit einer anderen Zusammenstellung überlagert wird. Folglich ist nicht immer genau zu unterscheiden, um welchen Tonzug es sich an der betreffenden Stelle nun eigentlich handelt. Es ist für die Analyse in solchen Fällen aber auch nicht so wichtig, sich für den einen und gegen den anderen zu entscheiden, denn beide haben trotz ihres Eigenlebens auch eine gemeinsame intervallische Substanz, ohne die die Überlagerung gar nicht möglich wäre. Was damit gemeint ist, mag an folgendem Beispiel deutlich werden.

Beispiel 3.48 *Orgelsonate, I.Satz, T.63-66*

Der oktotonische Tonzug (g''-fis''-e''-dis''-cis''...) wird von einem Tonzug aus kleinen Terzen (g''-e''-dis''-h'...) überlagert. Das heißt also, daß die oktotonischen Schritte des ersten Tonzugs die Terzsprünge des zweiten Tonzugs auffüllen, und daß die beiden folglich miteinander verwandt sind und in einer gewissen Wechselwirkung zueinander stehen. Auf ähnliche Weise wird der chromatische Tonzug in Beispiel 3.40 von einem ganztönigen Tonzug überlagert. Daraus darf aber nicht geschlossen werden, daß ein Tonzug mit kleinen Intervallen immer von einem Tonzug mit größeren Intervallen überlagert wird; auch das umgekehrte kommt vor. So können nämlich Quinttonzüge von ganztönigen Tonzügen überlagert werden, wie man es in Beispiel 3.45 erkennen kann, wenn man ab T.13 die beiden Außenstimmen, die miteinander den Quinttonzug zustande bringen, einzeln betrachtet. Das ist ein Beweis dafür, daß die Tonzüge mit schrittweiser Bewegung nicht unbedingt die grundsätzlichen sind, auf die die anderen zurückzuführen sind, wie das in der dur-moll-tonalen Musik der Fall wäre, es sei denn man würde alle auf die chromatische Tonleiter zurückführen. Damit ist aber die Frage der Tonalität in Distlers Musik berührt, der anderswo (4.2.1) nachgegangen wird. An dieser Stelle genügt es aufzuzeigen, daß sich die Tonzüge, was ihren Verwandtschaftsgrad untereinander betrifft, in drei Gruppen einteilen lassen. Zu der einen Gruppe gehören die Tonzüge, die aus Halbtönen, Ganztönen, großen Terzen und Quinten zusammengestellt sind. Zu einer zweiten Gruppe gehören Tonzüge, die sich aus oktononischen Schritten, kleinen Terzen und wiederum Halbtönen zusammensetzen. Dagegen besteht die dritte Gruppe aus diatonischen und pentatonischen Tonzügen, wie auch aus Tonzügen, die sich auf die Dur- oder Molldreiklänge gründen. Theoretisch kann der Halbtonzug auch dieser Gruppe zugerechnet werden. Natürlich müssen die Tonzüge nicht immer in solchen Gruppen vorkommen.

Einander überlagernde Tonzüge sollten einfach nur als eine Möglichkeit verstanden werden, dem Tonzugprinzip eine größere Differenziertheit abzugewinnen und gleichzeitig den Beziehungsreichtum der einzelnen Töne zu erhöhen. Denn schließlich ist der Zweck dieses strukturellen Prinzips ja, den Tönen einen sinnstiftenden Zusammenhang zu geben, der die dur-moll-tonalen Kräfte ersetzt.

Wenn zu Anfang dieses Abschnitts behauptet wurde, das Rahmenintervall, innerhalb dessen sich der Tonzug vollzieht, sei nicht von entscheidender Bedeutung, war das mit der Begründung verbunden, daß der Tonzug bei Distler nicht als die Horizontalisierung irgendeines vertikalen Klanges zu verstehen sei. Das bedeutet aber nicht, daß bei einigen Tonzügen nicht doch ein Bezug zu einem vertikalen Klang ist. Das wurde ja schon im Hinblick auf Beispiel 3.42 erwähnt. Ob dieser Bezug jedoch nicht eher umgekehrt, auf der Vertikalisierung einer horizontalen Tonfolge, in diesem Fall eines Tonzugs, beruht, bleibe vorerst dahingestellt. In 4.2.2 wird diese Frage nochmal aufgegriffen.

Auch noch in einer weiteren Hinsicht ist das Rahmenintervall eines Tonzugs wichtig. Im Zusammenhang mit Beispiel 3.44 wurde von dem Zielton eines Tonzugs gesprochen. Damit wurde gemeint, daß sich der betreffende Tonzug auf einen bestimmten Ton hinbewegt, der im Kontext der Satzstruktur eine bedeutende Stelle einnimmt, sei es als Bestandteil eines Gerüstakkords (vgl. 3.2), sei es als Markierungspunkt im Phrasenbau, oder als Grenzpunkt zwischen zwei verschiedenen Tonzügen, oder gar zwei thematischen Abschnitten. Die letztgenannten beiden Möglichkeiten treffen auf Beispiel 3.44 zu. In Beispiel 3.42 sind die Anfangs- und Ziektöne der Tonzüge (T.114¹ und T.119¹) als Gerüstklänge zu verstehen, denn ab T.119¹ werden die beiden bisherigen Stimmen miteinander vertauscht, und in diesem Verhältnis weitergeführt. Darum ist der Klang, T.119¹, als eine Umkehrung des Klanges, T.114¹, zu verstehen. Auch an Beispiel 3.45 ist die Rolle der Anfangs- und Ziektöne der jeweiligen Tonzüge zu beobachten. Die Bedeutung des Rahmenintervalls ist in einigen Werken hiermit erschöpft, aber in anderen Werken geht Distler noch weiter, indem er mit Hilfe dieses Rahmenintervalls subtile Bezüge zwischen den verschiedenen thematischen Abschnitten des Satzes herstellt. Besonders gut ist das im I.Satz des *Streichquartetts* zu beobachten. Dieses Werk wird unter 4.4.2 näher

besprochen, darum seien hier nur andeutungsweise einige Stellen hervorgehoben. In der langsamen Einleitung des Satzes, Larghetto, ist in der Bratsche, T.3⁵-6¹, ein Ganztonzug über eine große Terz zu erkennen. Diesen Tonzug erkennt man ebenfalls im 1.Thema (2.Geige, 10¹-12², b'-c''-d', wobei allerdings das d' eine Oktave höher zur Wirkung kommen muß), in dem Abschnitt ab T.50 (Cello und Bratsche, 50-59, e'-ges'-as'), im Kontrapunkt zum 2.Thema (2.Geige, 73-75, b'-c''-d'') und immer wieder im Schlußteil (z.B. Cello, 159-170, H-des-es). Im II. Satz der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* beruht der 2. Abschnitt (Allegro Vivace, T.38) auf einer rückläufigen Entfaltung des übergeordneten Tonzugs im 1.Abschnitt. Es handelt sich um folgenden Tonzug: gis (T.1 - etwa T.12), fis (T.16 - etwa T.21), evtl. e (T.25-27) und dis (T.32-37). Das Rahmenintervall ist hier also eine abwärtsgehende Quart, die mit zwei Ganztönen und einem Halbton aufgefüllt ist. Im 2.Abschnitt wird dieses Rahmenintervall durch einen steigenden Tonzug in eben der Reihenfolge aufgefüllt: es (T.38-46, entspricht enharmonisch dem dis), f(T.58-68), g(T.83-91), as(T.100-108, entspricht enharmonisch dem gis des Anfangs). Vollständigkeitshalber sei noch hinzugefügt, daß der eben erwähnte Tonzug eine Überlagerung eines Quinttonzugs ist, dessen Stufen die Takte bestimmen, die hier nicht erwähnt wurden, nämlich b(T.51²-55), c(T.70-81) und eventuell d(T.107). Auf diese Weise wird ein starker Bezug zwischen den beiden sonst sehr verschiedenen Abschnitten des Satzes hergestellt. Wenn man bedenkt, daß diese beiden Abschnitte in etwa dem langsamen Satz und dem Scherzo der klassischen Sonate entsprechen, daß Distler diese also zu einem Satz zusammengezogen hat, so kann man nur die geniale Eingebung bewundern, mit der er in seinem Opus 1 das Formproblem der Sonate auf originelle und zugleich überzeugende Weise gelöst hat.

3.1.6.2 Der Tonzug auf den verschiedenen strukturellen Ebenen des Satzes

Es wurde schon erwähnt, daß in dieser Studie von strukturellen Ebenen gesprochen wird, und nicht von Schichten, um eine Verstrickung in Schenkersche Terminologie zu vermeiden. Ein damit verbundenes terminologisches Problem ist die Benennung der verschiedenen Ebenen. Um

weiterhin im räumlichen Bereich von Höhe und Tiefe zu bleiben, aus dem der Begriff "Ebene" ja stammt, könnte man einfach von niedriger oder hoher Ebene sprechen. Auf die Musik angewandt, würde das aber zu sehr nach einem Werturteil klingen. Darum wurde bisher einfach von vordergründiger, hintergründiger, oder, wenn es nötig war, von übergeordneter Ebene gesprochen, auch wenn dadurch ein Widerspruch in der Analogie entsteht. Schenkers Terminologie bietet da ja in gewissem Sinne einen Präzedenzfall (vgl. Schenker 1933/1969:47). Ohne allzuvielen Bedenken soll deshalb weiterhin an diesen Benennungen festgehalten werden.

Die Tonzüge, die in 3.1.6.1 aufgezeigt wurden, entstammen verschiedenen strukturellen Ebenen, ohne daß erklärt wurde, was die strukturellen Ebenen sind und wie man analytisch zu ihnen kommt. Darum muß an dieser Stelle erst einmal grundsätzlich gesagt werden, daß in der vorliegenden Studie davon ausgegangen wird, daß die musikalische Satzstruktur bei Distler durch ein komplexes Gewebe von Beziehungen zustande kommt. Diese Beziehungen reichen beispielsweise auf dem Vordergrund von Ton zu Ton oder von musikalischem Augenblick zu musikalischem Augenblick, darüber hinaus etwa von Motivzelle zu Motivzelle oder von einem Themeneinsatz zum nächsten. Auf einer mittelgründigeren, d.h. übergeordneteren Ebene stehen beispielsweise die verschiedenen Gerüsttöne, darüber hinaus auch die jeweiligen Tonzentren in einer Beziehung zueinander, während auf der hintergründigen Ebene die Beziehungen der verschiedenen Satzabschnitte zur Wirkung kommen. Dabei wird nicht unbedingt auf irgendeinen "Ursatz" hinausgezielt, wie er in den Analysen Schenkers immer wieder aufgezeigt wird (z.B. Schenker 1933/1969:32), sondern es soll in dieser Studie zu einem ganz undogmatischen, eher pragmatischen Gebrauch dieser strukturellen Ebenen kommen. Denn es geht ja schließlich darum, das Vorkommen der strukturellen Prinzipien aufzuzeigen, und gerade da kommt der Analytiker zu der Entdeckung, daß sich in Distlers Musik die verschiedenen strukturellen Ebenen nicht einfach neutral überlagern, sondern in einem Wechselverhältnis zueinander stehen, weil dieselben strukturellen Prinzipien auf all diesen Ebenen zur Wirkung kommen; sich sozusagen auf ihnen wiederholen. Daher kommt eben die erstaunliche Integrität des Stils, von der in 2.1 die Rede war.

Zum Zweck der Analyse können die Beziehungen auf den verschiedenen strukturellen Ebenen durch das Verfahren der Reduktion zunächst einmal festgestellt, aber dann auch dargestellt werden (siehe weitere Bemerkungen hierzu unter Beispiel 3.58). Zu einer Reduktion des Satzes kommt man, wenn man beispielsweise die Haupttöne aufeinanderfolgender Motivzellen zueinander in Beziehung setzt, darüberhinaus die Anfangs- und Zieltöne von längeren musikalischen Phrasen, Themen oder Sequenzen aufeinander bezieht, ferner die im Verlauf des Satzes vorkommenden Tonzentren in ihrer Beziehung zueinander erkennt. Die Beziehungen, von denen hier die Rede ist, können fast immer mit dem strukturellen Prinzip des Tonzugs erklärt werden. Das heißt also, daß die Satzstruktur von einem komplexen Gewebe von Tonzügen durchflochten ist, von Tonzügen, die sich gegenseitig ablösen, bzw. überlagern. Das Erstaunliche ist, daß in Distlers Instrumentalstil diese Tonzüge, so lange sie gelten, zu einer gewissen Identität, zu einem Eigenleben kommen, indem sie sich aus einer Folge von gleich großen Intervallen zusammensetzen. Dies wurde in 3.1.6.1 schon ausführlich erläutert und als Versuch Distlers interpretiert, musikalischen Zusammenhang zu erreichen, ohne sich der zusammenhangstiftenden Kräfte des dur-moll-tonalen Stils bedienen zu müssen. Um ein vollständiges Bild zu bekommen, müssen dabei selbstverständlich alle Stimmen des Satzes mit in Betracht gezogen werden. Aber zwecks einer systematischen Anordnung der analytischen Ergebnisse wird die Darstellung in diesem Kapitel auf die Beziehungen innerhalb der jeweiligen Einzelstimmen beschränkt.

Tonzüge, die sich ganz auf dem Vordergrund abspielen, kommen ziemlich oft vor, sind aber meistens in untergeordneten Stimmen zu finden. Die untere Stimme im folgenden Beispiel könnte als Kontrapunkt zum Thema des Ricercares bezeichnet werden. Hier besteht der Tonzug aus einer abwärtsgerichteten Folge von Halbtonschritten.

Beispiel 3.49 Partita über *Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt*, Ricercare, T.48-52



Vgl. auch die Baßstimme im *Cembalokonzert*, I.Satz, T.521-535, wo der chromatische Tonzug über mehr als eine Oktave fällt; die Baßstimme in Beispiel 3.47, mit ihrem oktotonischen Tonzug; den pentatonischen Tonzug, Beispiel 3.46, T.9; oder den diatonischen Tonzug im Baß des Satzes *Mit Freuden zart*, T.9-12, der über $1\frac{1}{2}$ Oktaven reicht. Bei all diesen Beispielen ist es sicher legitim zu fragen, ob man es überhaupt mit Tonzügen zu tun hat, oder ob es sich nicht eher einfach um eine bestimmte Art der melodischen Gestaltung oder der Stimmführung handelt. Beides trifft in Wirklichkeit zu, denn in diesen Beispielen sind die Tonzüge mit der Stimmführung identisch, man könnte auch sagen, Tonzüge und Stimmführung gehen ineinander über. Es könnte sogar hinzugefügt werden, daß der Tonvorrat, auf den sich an den betreffenden Stellen die Melodiegestaltung gründet, mit Stimmführung und Tonzug identisch ist. Dabei fällt auf, daß es die Tonzüge mit kleineren Intervallen sind, die sich zu unmittelbarer Verwendung als Melodien eignen. Von dem Aspekt der strukturellen Prinzipien her, und um die geht es ja hier letztendlich, ist das Entscheidende, daß sich das Tonzugprinzip überhaupt auf dieser vordergründigen Ebene auswirkt, auch wenn der Geltungsbereich dieses Prinzips damit an eine Grenze gekommen ist. Vordergründiger als unmittelbar in der Stimmführung, kann es ja gar nicht zur Wirkung kommen. Darum muß die weitere Untersuchung sich den übergeordeneteren Ebenen zuwenden.

Während sich die Besprechung bislang auf untergeordnete Stimmen beschränkt hat, auf Stimmen also, die in ihrer Identität mit den Tonzügen von ausgesprochener Einfachheit waren, so fällt eine größere Komplexität in den Stimmen auf, die als Hauptstimmen bezeichnet werden können. Solche Stimmen sind besonders interessant für die Untersuchung des Tonzugprinzips, weil in ihnen, als Träger der thematischen Substanz

des Satzes, eine differenziertere Gestaltung erwartet werden darf. Tatsächlich bietet die Analyse dieser Stimmen einen sehr aufschlußreichen Einblick in Distlers handwerkliches Können und in seine erstaunliche Erfindungsgabe. Es könnten hierzu so viele Beispiele angeführt werden, jedes mit seiner besonderen Charakteristik, daß eine Auswahl schwierig ist. Um den Fluß der Darstellung nicht zu unterbrechen, wird jetzt nur eines ausgesucht, während weitere Beispiele als Anhang dem Kapitel angefügt sind (vgl. 3.1.6.3). Die Wahl fällt auf ein Thema, das für die größeren Instrumentalwerke charakteristisch ist.

Beispiel 3.50 Cembalokonzert, I. Satz, T.1-9, 1.Geige



Das Thema besteht aus einer Reihung von Motivzellen, von denen die erste den Hauptton c'' mit seinem Wechselton h' (T.1) umspielt. Dieses Motiv wird auf erweiterte Weise wiederholt, erst einmal, indem die Wechseltonumspielung verlängert (T.1²-2¹) und nach unten hin erweitert wird (c'' - g' - c'' , T.2¹-3), dann aber, indem das rhythmische Gewicht auf den bisher unbetonten Wechselton verlagert wird (T.3¹), so daß man zusammenfassend von einer Bewegung von c'' nach h' sprechen kann. Die nächste Motivzelle (T.3²-4¹) ist auf den Ton b' ausgerichtet, und ihre erweiterte Wiederholung (T.4²-5¹) auf den Ton as' . Die Halbtonbewegung von c'' nach h' wird also um noch einen Halbton und darauf um einen Ganzton erweitert. Diese Töne bilden den Tonzug hinter dem Vordergrund der ersten Themahälfte und können als Halbtonzug (c'' - h' - b'), der von einem Ganztonzug überlagert wird (c'' - b' - as'), verstanden werden. In der zweiten Themahälfte bildet sich aus der vorhergehenden Motivzelle eine neue Zelle, deren Hauptton das as' ist (T.5¹-6¹). Diese Motivzelle wird auf dem Hauptton d'' (T.7¹-8¹) wiederholt, zur vorigen verbunden durch die Töne b' und c'' (T.6²). Zu einer weiteren Wiederholung kommt es nicht mehr, obwohl die Verbindungstöne e'' - fis'' (T.8²) eine solche ermöglicht hätten. Der Tonzug dieser zweiten Themahälfte besteht also aus den beiden Haupttönen as' und d'' , die auf dem Vordergrund des

musikalischen Geschehens durch die beiden Verbindungstöne b'-c'' zu einer Ganztonfolge ergänzt werden. Die potentiellen Verbindungstöne e''-fis'' setzen diese Ganztonfolge fort. Die zweite Themahälfte wird also zum Teil auf dem Vordergrund, zum Teil auf der dahinterliegenden Ebene von einem aufwärtsgerichteten Ganztonzug getragen, der den Ganztonzug der ersten Themahälfte wieder rückläufig durchschreitet, dann aber noch um mehrere Schritte überhöht. (Eine Beschreibung des ebenfalls hier anwesenden sekundären Tonzugs findet sich auf Seite 256). Das thematische Geschehen spielt sich nun ab in einer Reihung der verschiedenen Motivzellen an diesem Ganztonzug entlang (das additive Stilprinzip), zunächst über eine große Terz abwärts und dann von diesem Punkt aus bezeichnenderweise über zwei nebeneinanderliegenden großen Terzen wieder aufwärts. Diese Erkenntnis ist für das weitere Verständnis der thematischen Entfaltung entscheidend. Denn grundsätzlich bietet diese additive Anordnung die Möglichkeit, die Motivreihe früher auf dem Tonzug abzubrechen, bzw. durch Fortsetzung des Tonzugs auch die Reihung fortzusetzen. Das heißt, daß der Schlußton des Tonzugs nicht unbedingt feststeht, wohl aber die Intervalle. So fehlen in der Cembaloversion dieses Themas (T.21-27) die letzten beiden Schritte des Tonzugs, während sich die imitierenden Themeneinsätze ab T.51 nur auf die abwärtsgehende Terz, die Einsätze ab T.27 sogar nur auf den ersten Ganzton des Tonzugs beschränken.

Durch eine Änderung in der Richtung des Tonzugs werden weitere Gestaltungen des thematischen Materials möglich.

Beispiel 3.51 *Cembalokonzert, I.Satz, T.43-51*



The image displays three systems of musical notation. The first system is a piano solo, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The second system shows the piano and cello playing together, with the piano part continuing its melodic development and the cello providing a chromatic accompaniment. The third system shows the piano and cello playing together, with the piano part marked 'Solo' and 'Cutti', and the cello part marked 'allego I'.

In der oberen Cembalostimme ist das Thema zu erkennen, wie es sich entlang dem ersten Ganztonschritt des Tonzugs entfaltet (T.43³-46³), abbricht und, vom Ausgangston aus gerechnet, eine kleine Terz höher wieder erneut einsetzt (T.47-49¹). Dieser Vorgang wiederholt sich nocheinmal ab T.49², wobei es allerdings zu einer noch kürzeren Version kommt. Die untere Cembalostimme, verdoppelt vom Cello, unternimmt den ersten Halbtonschritt nach unten (T.44²-46³) und setzt dieses Motiv dann fort auf einem chromatisch aufgefüllten Ganztonzug, der nicht wieder nach oben zurückkehrt, sondern sich über einen Tritonus nach unten weiterentwickelt (dis bis G, T.46³-51¹). Dagegen hat die mittlere Cembalostimme, verdoppelt von der 1. Violine, die Fortsetzung eines Themeneinsatzes, der auf e' (T.40³) anfing und bis zur großen Terz nach unten geht, worauf mit dem Motiv T.44 eine neue Reihung zustande kommt, diesmal an dem steigenden Ganztonzug entlang. (Schlußfolgerungen über die Mehrstimmigkeit, die so zustande kommt, sollen vorerst noch nicht gemacht werden.) Im Laufe des I. Satzes kommen noch weitere Versionen

vor, z.B. T.446..., T.460..., T.472-500, die aber nicht alle so ausführlich besprochen werden können.

Es wurde gezeigt, wie der Tonzug verkürzt, bzw. verlängert werden kann, um neue Gestalten des thematischen Materials zu ermöglichen, und wie dies auch erreicht werden kann, indem die Richtung des Tonzugs geändert wird. Aber der Tonzug kann auch noch auf eine weitere Weise wirken, Beziehungen im Satz entstehen zu lassen. Dieses geschieht durch das Zustandebringen von Beziehungen zwischen den Tonzügen verschiedener Themen. So hat das 2.Thema dieses Satzes einen ganz ähnlichen Tonzug wie das 1.Thema.

Eine ähnlich differenzierte Anwendung des Tonzugprinzips findet man selten in den Gegenstimmen. Diese gründen sich oft auf ein Motiv, das sich durch Wiederholungen zu einem längeren Gebilde zusammenreihet. Auf solche Motivwiederholungen wurde schon in 3.1.2 hingewiesen, und sofern es Wiederholungen sind, die auf derselben Tonhöhe bleiben, wurden sie schon als Ostinati in 3.1.4 behandelt. Nun geschieht es aber oft, daß solche Motive nicht nur auf derselben Tonstufe stehen bleiben, sondern sequenzhaft nach oben oder unten versetzt werden. Dadurch geben die Haupttöne dieser Motive ihren Charakter als Orgelpunkt auf und nehmen eher die Gestalt eines Tonzugs an. In dieser Hinsicht ist in Distlers Instrumentalstil kein prinzipieller Unterschied zwischen Ostinatofiguren und Sequenzen. Im Gegenteil, es könnte sogar behauptet werden, daß sich die ostinate Tendenz des Materials, die in 3.1.4 erwähnt wurde, auch auf sequenzhafte Motivreihungen erstreckt. Hier kommt also nochmal die prinzipielle Übereinstimmung zwischen der Tonachse des Orgelpunkts oder des Ostinatos und dem Tonzug in Sequenzen zur Sprache, zusammen mit dem damit in Verbindung stehenden musikantisch-spielerischen Moment.

Eine Untersuchung der Tonzüge in sequenzhaften Motivreihungen muß von dem Bezug eines Sequenzgliedes zum nächsten ausgehen und innerhalb dessen von dem Bezug des einen Haupttons zum nächsten. Weil das Sequenzglied mehrere Töne umfaßt, liegt der Bezug zwischen den Haupttönen nicht auf der vordergründigen Ebene. Daß für die Dauer der Sequenz nicht nur zwischen den Haupttönen der Glieder ein übergeordneter Bezug entsteht, sondern auch zwischen allen Tönen des einen Gliedes zu den entsprechenden des anderen, braucht nicht weiter erhellt zu werden.

Darum kann es vorkommen, daß in solch einer Motivreihe mehrere Tonzüge zur selben Zeit entstehen.

Mehrere Beispiele von Tonzügen in sequenzhaften Motivreihen wurden schon zitiert, ohne zu erwähnen, daß die Tonzüge auf einer übergeordneten Ebene vorkommen. Diese Zitate mögen deshalb auch jetzt als Beispiele dienen und zwar sind es Beispiele 3.42, 3.43, 3.45, 3.47 (die Manualstimmen) und 3.48, aber auch Beispiele 3.2 und 3.6. Ein besonders interessantes Beispiel soll trotzdem, auch stellvertretend für ähnliche Fälle, angeführt werden.

Beispiel 3.52 *Cembalokonzert, III. Satz, T.113-120*

In der unteren Stimme erkennt man, neben der ostinaten Wechseltonfigur, den Anfang der zweiten Liedhälfte des Themas "Ei-du feiner Reiter". Die Gegenstimme in der RH besteht aus einer Reihung von Motivzellen, die nicht alle identisch sind. Wegen der verschiedenen Versionen der Motive und wegen der ostinatohaften Motivwiederholung T.117-118 kommt es nicht zu einer regelrechten Sequenz. Trotzdem hat die Stimme etwas Sequenzhaftes an sich. So entspricht T.115-116 bis auf das letzte Viertel den Takten 113-114, und auch ab T.118⁴ ist die Sequenz wieder zu erkennen. Die Haupttöne (angekreuzt) bilden einen Ganztonzug, der sich von den Tonzügen in den eben erwähnten Beispielen darin unterscheidet, daß er nicht so regelmäßig von einer Stufe zur nächsten fortschreitet: zu Anfang (T.113-116, c''-d'' und e''-fis'') sind es zwei Stufen in zwei Takten; dann steht der Tonzug auf den zuletzt erreichten Stufen still (T.116⁴-118, noch immer e''-fis''), wonach er sich auf zwei Stufen pro

Takt beschleunigt (118⁴-120, gis''-b''-c'''). Die wichtige Erkenntnis ist, daß die Länge der Motivzellen, bzw. der Sequenzglieder zusammen mit dem Tonzug, der ihnen entspricht, die Beschleunigung oder Verzögerung, bzw. Statik einer Stimme mitbestimmen kann. Analog dem Begriff "harmonischer Rhythmus", der mit der Häufigkeit von Akkordwechseln pro Zeiteinheit zu tun hat, könnte man in diesem Zusammenhang von "Tonzugrhythmus" sprechen. Es dürfte kaum nötig sein, darauf hinzuweisen, daß dieser Tonzugrhythmus für die Spannungskurve in der Musik ein wichtiger Faktor sein kann. An dieser Stimme kann man auch nochmal das Verhältnis zwischen der Tonachse des Ostinato und dem Tonzug sehen und wie die beiden sich ablösen können. (Vgl. in diesem Zusammenhang auch nochmal Beispiel 3.2).

Vollständigkeitshalber muß noch erwähnt werden, daß es in vielen Fällen, in denen es sich um Fortspinnung handelt, zu einer ähnlichen Struktur der Stimme kommt, wie sie eben an Hand von Gegenstimmen erläutert wurde. Das kann man gut an den beiden Manualstimmen T.10-20, Beispiel 3.7, erkennen: in der RH kommt es ab T.15 in der Fortspinnung zu einem Ganztonzug, in der LH ab T.14² zu einem Quinttonzug. Obwohl es in diesen Fällen um eine andere Art Stimme als die der Gegenstimmen geht, benutzen sie oft ähnliche Verfahren, und vor allem ist der Tonzug mehr oder weniger auf einer vergleichbaren Ebene, und das ist für dieses Kapitel das Wichtige. Ähnliches kann man von Begleitfiguren sagen, insofern sie einen Tonzug enthalten, der nicht direkt auf dem Vordergrund zur Wirkung kommt.

Tonzüge sind auch auf einer noch übergeordneteren Ebene in der Struktur der Musik wirksam, als auf derjenigen der Themen- und Sequenzkonstruktion. Man könnte dabei schon von einer mittelgründigen Ebene sprechen. Als Beispiel mag eines der kleinen Klavierstücke gelten, da die Exemplifizierung an Hand von größeren Werken in diesem Rahmen schwierig ist.

Beispiel 3.53 Hirtenmusik, T.1-14

X
Gehende ♩ [♩ = 160] (X) X

p [recht schön zart!]
[Linke stets non legato]
Ped. * [und so fort!]

(X) X (X)

X (X) X [ruhig!]
m → m

(X) X X Etwas verzögern Im Hauptzeitmaß
meno *p* Ped. *

pp Fine

Diese Takte sind der Anfangs- und Schlußteil eines Stückes in dreiteiliger Form. Die Tonzüge sind angezeigt. Dazu folgende Bemerkungen: In jeder der beiden Stimmen kommt mehr als ein Tonzug vor, deswegen die verschiedenen Zeichen. Der primäre Tonzug in der RH ist der obere, mit x angezeigt. In den ersten acht Takten schreitet er in Ganztönen von a'' bis es'''. Durch die Doppeloktavsprünge, die ab T.5 in dieser Stimme vorkommen, verlagert sich die Weiterführung des Tonzugs

dann auf die untere Lage der Motive, so daß ab T.8² der Tonzug zunächst auf es' stehen bleibt, dann ab T.10 wechseltonhaft das f' dazunimmt, schließlich (T.12) bis zum g' hinaufreicht und in den übrigen Takten, in Anlehnung an die Doppeloktavsprünge T.5-8, auf das tiefe 'G übergeht. Der Tonzug entwickelt sich also in Ganztönen zunächst über einen Tritonus und ab dort in veränderter Lage über eine große Terz. (Solch eine Entwicklung zum Tritonus hin ist sehr häufig in Abschnitten, die auf einem Ganztonzug beruhen.) Der sekundäre Tonzug in der RH (mit + angezeigt) geht vom d'' im T.1 aus und bewegt sich auf das e'' im T.3 zu. Dort trifft er auf die anderen Tonzüge und geht in ihnen auf: einmal durch das fis'' (T.3²), und das g''-a'' (T.3³, bzw. T.4²) hinauf zum h'' des primären Tonzugs (T.4²), zum anderen durch das e'' (T.3³) der LH in dem Tonzug dieser Stimme. Der primäre Tonzug in der LH (mit 0 angezeigt) entwickelt sich, ebenfalls in Ganztönen, von d'' (T.3¹) bis as'' (T.7¹). Vielleicht kann man den Anfang dieses Tonzugs sogar auf das d' in T.1 zurückführen. In T.5 setzt ein neuer Tonzug auf dis'' ein (mit m angezeigt), der über das f'' (T.7², bzw. T.8²) und seine Oktavversetzung (T.9¹, bzw. T.10¹) in den Tonzug der RH übergeht und so schließlich das g' (T.12¹), bzw. das 'G(T.14) erreicht. Es fällt auf, daß diese beiden Tonzüge genau die gleichen Rahmenintervalle, d.h. Tritonus und große Terz, durchschreiten wie die beiden Abschnitte des Tonzugs der RH, nur liegen sie nicht auf derselben Ganztonleiter.

Aus dieser Analyse wird klar, wie der Tonzug dem ganzen Abschnitt seinen Zusammenhang gibt, ein Zusammenhang, der nicht auf dur-moll-tonalen Akkordprogressionen beruht, sondern auf dem verbindenden Bezug, auf der Linearität aufeinanderfolgender Ganztöne. Daran erkennt man, daß der Tonzug auch auf dieser meist mittelgründigen Ebene als wahres strukturelles Prinzip wirkt und so das lineare Stilprinzip realisiert.

Der Zusammenhang im zweiten Abschnitt der *Hirtenmusik* beruht auf der Wirkung eines anderen Tonzugs. Die Motive, die aus der Figur T.6¹, RH, kommen, sind in den Stimmen beider Hände auf Tonzügen ungleich großer Terzen angeordnet. Der primäre Tonzug setzt auf b' (LH, T.16) ein, nachdem er durch das h' im Takt vorher zu dem g des vorigen Abschnitts ebenfalls durch eine Terz verbunden wurde. Die Schritte auf diesem Terztonzug in der LH sind b' (T.16-22), d''(T.23), f''(T.24) und a''(T.25-31). Mit dem a'' wird der Anfangston des primären Tonzugs im

ersten Abschnitt wieder erreicht. Die sekundären Tonzüge im zweiten Satzabschnitt sind beide in der RH. Das d'' (T.15) greift das d'' aus T.12¹ noch einmal auf, führt es dann in Terzen über f'' (T.15, bzw. T.17-20), as''(T.21-22) bis c'''(T.23). Zu diesem Tonzug steht der andere sekundäre Tonzug in einem Unterquartverhältnis. Er setzt auf es' (T.20²) ein und geht dann über g' (T.23), b' (T.24) nach d'' (T.25-30). Mit diesem d'' ist der erste Ton des sekundären Tonzugs der Reprise wieder erreicht. In allen drei Fällen handelt es sich um Terztonzüge, die als Rahmenintervall eine Septime erreichen, in der die letzte Terz mit Sekundschritten aufgefüllt ist. Bemerkenswert ist, daß das Rahmenintervall des Tonzugs im ersten Abschnitt ebenfalls das einer Septime ist, wenn auch einer kleinen Septime. Der Terztonzug bestimmt diesen zweiten Abschnitt auf ähnlich umfassende Weise wie der Ganztonzug den ersten Abschnitt, obwohl er streckenweise näher zum Vordergrund ist. Auch er ersetzt die dur-moll-tonalen Formkräfte. Von daher ist es zu verstehen, daß die Musik mit d als Tonzentrum beginnt, und mit g endet, mit einem Mittelteil, der auf b beginnt und auf d endet. Es ist klar, daß die Tonzüge, über das ganze Klavierstück betrachtet, in ihren Gemeinsamkeiten und Gegensätzen einen wichtigen Faktor im Beziehungsreichtum des Satzes ausmachen. Nicht nur durch ihre Intervalle und Rahmenintervalle tragen sie zur Entfaltung der Musik bei, sondern auch durch ihren Tonzugrhythmus.

Weil die *Hirtenmusik* nur ein kurzes Klavierstück ist, kommt in ihm ein Tonzug auf dem Hintergrund nicht so recht zu einem Eigenleben, da er sich wohl mit den eben beschriebenen Tonzügen auf dem Mittelgrund deckt. Um die volle Wirkungsbreite eines hintergründigen Tonzugs zu erkennen, muß man sich ein längeres Werk vornehmen. Als Beispiel dafür mag noch einmal der II.Satz der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* gelten, der am Ende von 3.1.6.1 erwähnt wurde. Die Tonzüge in den beiden Teilen des Satzes, die dort zur Sprache kamen, sind ein gutes Beispiel für Tonzüge auf dem Hintergrund der Satzstruktur. In diesem Satz sind sie relativ einfach zu erkennen, weil ihre jeweiligen Stufen meistens über mehrere Takte gelten und ein relativ langsamer Tonzugrhythmus entsteht, auch weil die Stufen meistens in einer tiefen Lage ganz deutlich anklingen. Gerade weil sich die Verhältnisse, die zwischen diesen weit auseinanderliegenden Tönen zustande kommen, in ihrer Art den Beziehungen zwischen den Tönen der Tonzüge auf den mittel- oder vordergründigen

Ebenen so ähnlich sind, wird hier nicht von Modulationsschema oder etwas Ähnlichem gesprochen, sondern noch von Tonzügen.

Nun werden die Beziehungen zwischen den Stufen dieser hintergründigen Tonzüge nicht nur durch ihr unmittelbares Verhältnis zueinander hergestellt, sondern auch durch diverse Tonzüge auf dem Vorder- und Mittelgrund. Es ist schwierig, diese Bezüge an Hand einer einzigen Stimme darzustellen, denn genau wie im vorigen Beispiel die primären und sekundären Tonzüge auf dem Mittelgrund in einer Wechselbeziehung stehen, so stehen die Tonzüge der verschiedenen Stimmen eines Satzganzen in einer Wechselbeziehung zueinander. Neben den Bezügen seiner eigentlichen Schritte unter sich, ist der Tonzug auf dem Hintergrund auch noch das Resultat dieser vielfältigen Bezüge. Aus dem II.Satz der *Konzertanten Sonate* mag trotzdem ein etwas leichter darstellbarer Fall hervorgehoben werden. Es wurde in 3.1.6.1 erwähnt, daß die zweite Satzhälfte auf dem hintergründigen Tonzug es-f-g-as beruht und daß dieser einen Quinttonzug überlagert. In den Takten 38-58 kommen die ersten drei Stufen dieses Quinttonzugs vor. Dieser überlagert seinerseits mehrere weitere Tonzüge, von denen sich etwa der in der unteren Stimme der RH, Klavier I, wie folgt zusammensetzt: T.38-41³: diatonischer Tonzug von b' (als Teil des Es-Klages) bis g', mit einer Oktavversetzung in T.39⁴; T.41-42: der diatonische Tonzug wird auf das f' weitergeführt; T.42-51¹: chromatischer Tonzug von f' bis des', mit einer Oktavversetzung in T.43; T.51²-52¹: Unterbrechung des Tonzugs wegen der Kadenz; T.52⁴-55¹: der Tonzug wird wieder aufgegriffen und von dem nächsten Halbtonschritt c' aus chromatisch weitergeführt bis f; T.55²-58: hier sind zwei Interpretationen möglich: entweder bleibt der Tonzug in derselben Stimme und schreitet von dem eben erreichten f auf den Stufen der b-moll Tonleiter diatonisch bis zum B in T.58 fort, wobei das B in den F-dur Akkord, der hier als neues Tonzentrum erreicht wird, hineingefügt wird; oder der Tonzug wird auf die obere Stimme in der LH, Klavier II, übertragen und schreitet nun nochmal in Halbtonschritten abwärts bis zum C in T.58, das als Quint zum F-dur Akkord gehört. Dieser lange Tonzug entfaltet sich mehr oder weniger auf dem Vordergrund der Musik und gehört von Anfang bis Ende zu einer Gegenstimme. Wie schon vorher erwähnt, kann man den chromatischen Tonzug auf dem Mittelgrund von einem Ganztonzug überlagert sehen, vor allem in den Takten 43-46 und 47-50. Auf den ihm übergeordneten Ebenen stehen dann

die erwähnten Quint- und Ganztonzüge, wobei hinzugefügt werden muß, daß die Takte 38-46 im Zeichen des Es auf diesem Tonzug stehen, während das B in T.55 und das F in T.58 erreicht wird.

Trotz des erstaunlichen Beziehungsreichtums, der einem in den angeführten Beispielen begegnet, bekommt man erst bei der Untersuchung eines Satzes in seinem ganzen Stimmgefüge einen vollen Überblick über die Linearität des Kompositionsstils, wie sie durch das strukturelle Prinzip des Tonzugs verwirklicht wird. Es ging im vorliegenden Kapitel darum, überhaupt erstmal das Vorkommen des Tonzugs zu belegen und in seinen Anwendungsmöglichkeiten darzustellen. Mit der Entdeckung dieses strukturellen Prinzips ist der Analyse ein wichtiger Schlüssel in die Hand gegeben, der einen Zugang zur Stimmgestaltung ermöglicht, und der sich zugleich eignet, nachher die mehrstimmige Gestaltung des Satzes zu erschließen.

3.1.6.3 Anhang: Analyse weiterer Themen

Beispiel 3.54 *Konzertante Sonate für zwei Klaviere, T.1-4*

Allegro moderato

Klavier I

Das Thema (T.1-3¹) und seine Fortsetzung (T.3¹-4¹) bestehen aus einer Reihung mehrerer, zum Teil verschiedener Motivzellen. Zwei Intervalle in der ersten Motivzelle gelangen im Laufe des Themas zu größerer Bedeutung. Das Intervall es''-h' (T.1²-1³, enharmonisch eine große Terz) macht sich in der nächsten Motivzelle selbständig (d''-b', T.1⁴-2¹; das fehlende Auflösungszeichen in der Partitur T.4¹ wird hier stillschweigend ergänzt). In der abgeänderten Fassung des Themas, die

sich als Oktavimitation im Klavier II anschließt, erscheint sofort nach der Terz d'-b eine weitere Terz im selben Rhythmus, cis'-a(T.2⁴-3¹), welches die hier erwähnte Verselbständigung dieses Intervalls zu einer Motivzelle bestätigt. Das Halbtonintervall c''-h' (T.1²-1³) spielt eine noch bedeutendere Rolle, indem es das Verhältnis mehrerer Motivzellen zueinander bestimmt, so z.B. die erwähnten Terzen es''-h' und d''-b' im Klavier I, und im Klavier II zusätzlich die Terz cis'-a. Ebenso sind die beiden Motivzellen in T.3-4¹ in einem fallenden Halbtonverhältnis, f'-e' und es'-d', nur daß dabei die oberen Töne der Motivzellen in einem steigenden Verhältnis sind: es''-e''-f''. Wenn man nun die Halbtonschritte h'-b'-a'(T.1³-2³) und f'-e'-es'-d'(T.3²-4¹) zueinander in Beziehung setzt, so erkennt man in T.2 die Ergänzung dieser Halbtonbewegung in den Tönen g'-fis'-f'(T.2³-3¹). Nur der Schritt a'-g'(T.2³) ist kein Halbton, aber es ist bestimmt trotzdem legitim, im Ganzen von einem Halbtonzug zu sprechen (im Beispiel angekreuzt), der die verschiedenen Motive des Themas und seiner Fortsetzung zusammenhält. Dieser Tonzug könnte zu Anfang (T.1²) noch um den Ton c'' ergänzt werden. Die Töne es''-d'' (T.1²-1⁴) und es''-e''-f'' (T.3²-4¹) bilden sekundäre Halbtonzüge, die parallel, bzw. in entgegengesetzter Richtung zu dem primären Tonzug geführt werden. Daß das Thema an diesem Tonzug entlang verkürzt oder verlängert werden kann und dabei eine andere Fassung bekommen kann, wurde schon im Hinblick auf T.1-3¹, Klavier II, festgestellt. Auch die Engführung des Themas, Klavier II, T.4-6, zeigt, daß das Thema je nach Bedarf verkürzt werden kann.

Im folgenden Beispiel ist das Gegenteil zu erkennen. Sowohl das Thema als auch seine Fortsetzung werden an dem Tonzug entlang erweitert, so daß das ursprüngliche Tonhöhenverhältnis der beiden Teile verloren geht.

Beispiel 3.55 *Konzertante Sonate für zwei Klaviere, Klavier I, T.8-14*

11

13

Der Tonzug (angekreuzt) wird über mehr als zwei Oktaven fortgeführt. In T.10-11¹ kommt ein übergeordneter Tonzug von großen Terzen zustande: fis''-d''-b'. Es sei ebenfalls auf den fluktuierenden Tonzugrhythmus hingewiesen. Ähnliche Kürzungen oder Erweiterungen des Themas kommen auch noch anderswo in dem Satz vor (z.B. Klavier I, T.14-18¹ oder T.30-36).

Beispiel 3.56 Cembalokonzert, II.Satz, Solobratsche, T. 1-8

Dieses ist eins der klangschönsten Themen in Distlers gesamtem Instrumentalwerk, vom Gesichtspunkt der Analyse zugleich eins der schwierigsten. Wegen der großen rhythmischen Vielgestaltigkeit ist es schwer, wiederkehrende Motivzellen zu finden, deren Haupttöne man aufeinander beziehen kann, ein Verfahren, das in den vorigen beiden Themenanalysen angewendet wurde. Am ehesten sind Entsprechungen zwischen den beiden letzten Motivzellen ces''-as'-ces'' und c''-g'-c'' (T.6-7) sowie zwischen den fallenden Dreiklängen ges'-es'-ces' (T.3²-4¹) und a'-fis'-d' (T.4³-5²) zu erkennen. Diese sollen nun den Ausgangspunkt der Analyse bilden. Wenn man die oberen Töne der vier

erwähnten Motivzellen zueinander in Beziehung setzt (ges', a', ces'', c'') dann zeichnet sich ein verminderter Dreiklang ges'-a'-c'' ab, der nach oben hin mit dem ces'' aufgefüllt ist. Sucht man nach weiteren Tönen, die diesen Dreiklang auffüllen, so bieten sich das gis', T.4², und das b', T.5³, an: ges'-gis'-a'-b'-ces''-c''. Diese Folge könnte auf verschiedene Weise interpretiert werden. Entweder man sieht sie als verminderten Dreiklang, der eine nicht voll ausgebildete chromatische Tonleiter überlagert, oder als chromatische Folge, die von der Ganztonleiter ges'-gis'-b'-c'' überlagert wird. Eine dritte Möglichkeit wäre, die Tonfolge als oktotonisch zu verstehen, ges'-gis'-a'-ces''-c'', mit einer chromatischen Auffüllung der Stufe a'-ces'', nämlich a'-b'-ces''. Weil dies aber nicht zu einem eindeutigen Ergebnis führt, bedarf das Thema noch weiterer Analyse. So können die Töne b' und a' am Anfang des Themas (T.1²-1³) mit in Betracht gezogen werden und eventuell sogar das c, T.1, in Oktavtransposition. Dadurch wäre die Interpretation als Ganztonfolge bestätigt. Man könnte dementsprechend einen Ganztonzug erkennen, der mindestens zum Teil die oberen Töne des musikalischen Geschehens bestimmt. Verfolgt man die Bezüge der unteren Töne der anfangs erwähnten fallenden Dreiklänge (ces', T.4¹ und d', T.4² bzw. T.5²) zueinander, so sieht man, daß sie durch ein des' verbunden sind (T.4¹). Versucht man, Beziehungen zu noch weiteren Tönen aufzufinden, so erkennt man eine Fortsetzung der begonnenen Folge ces'-des'-d' in den Tönen e'-f'-g'-as'-b'-ces'' (T.5²-6¹). Diese Töne stehen in einer oktotonischen Anordnung, und von daher lassen sich die zuerst erwähnten Töne ces'-des'-d' ebenfalls als oktotonisch angeordnet verstehen. Am Anfang des Themas müssen noch weitere Töne, die für den Zusammenhang wichtig sind, berücksichtigt werden, und zwar die Töne c' (T.1¹), b (T.2¹ bzw. T.3¹) und a (T.2², bzw. T.2³), die vom Anfang des Themas aus schrittweise nach unten reichen. Sie können entweder als diatonische (F-dur) oder als oktotonische Folge verstanden werden. Mit der oktotonischen Folge, die mit dem ces' ab T.4 beginnt, sind sie durch das b (T.3¹) verbunden, weil dieses b sich auch noch in die oktotonische Folge einordnen läßt. Es fällt ferner auf, daß die beiden Haupttöne der ersten zwei Takte, nämlich c' und a (zusammen mit dem weniger hervorstechenden es', T.2¹) zu dem schon erwähnten verminderten Dreiklang passen und ihn zu einem Vierklang erweitern. Ob dieser Bezug beim Hören zum Tragen kommt, real wird, oder nicht, bleibe dahingestellt. Es ist trotzdem bemerkenswert, daß die rhythmisch betonten Haupttöne des Themas

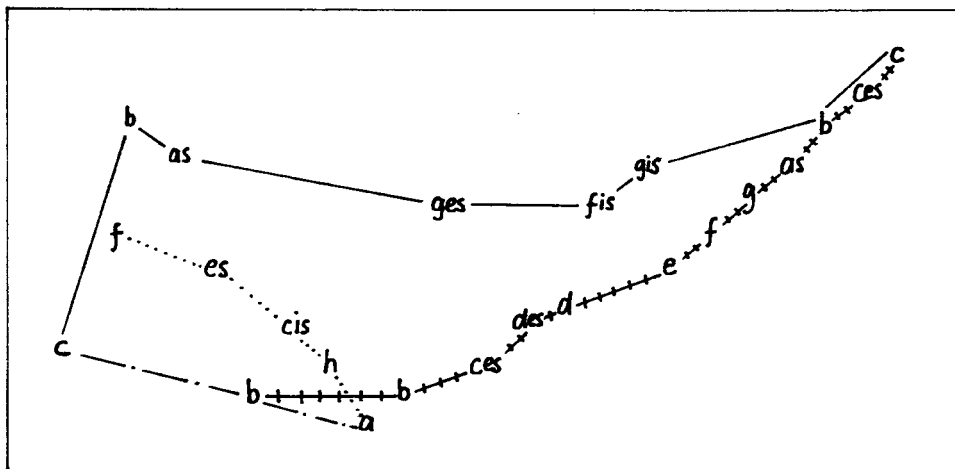
diesen Bezug haben. Vollständigkeitshalber müssen auch noch zwei sekundäre Tonzüge erwähnt werden, die vorübergehend zur Wirkung kommen und mit denen das Vorkommen weiterer Töne im Thema in ihrer gegenseitigen Beziehung zu erklären versucht wird. Am leichtesten zu erkennen ist sicherlich der Tonzug $as'-g'$ am Ende des Themas ($T.6^1-7^1$), der die unteren Töne der jeweiligen Motivzellen ($T.6-7$) in Beziehung setzt, und ein genauer Spiegel des Tonzugs der oberen beiden Töne ist. Ob die zwei Quartgruppen am Anfang des Themas ($c'-f'-b'$, $T.1^1-2$, und $as'-es'-b$, $T.1^3-2^1$) als Tonzüge ganz auf dem Vordergrund aufgefaßt werden können, bleibe offen. Wichtiger ist das schon erwähnte Ganztonverhältnis zwischen diesen beiden Gruppen, das nicht nur die jeweiligen Außentöne bestimmt, sondern ebenso die beiden Töne in der Mitte: f' ($T.1^1$) und es' ($T.2^1$). Vielleicht könnten die Töne $cis'-h-a$ ($T.2^2-3$) als Fortsetzung dieses schon angefangenen Ganztonzugs gehört werden, weil sie sonst in Zusammenhang mit dem schon erwähnten Tonzug $c'-b-a$ ($T.1^1, 2^1, 2^2$) sehr fremd klingen. Auch die Töne $es'-dis'-ces'$ ($T.3^3-4^1$, enharmonisch $es'-cis'-h$) könnten dann als Wiederholung dieses Tonzugs verstanden werden. Wenn die Interpretation dieser sekundären Tonzüge überzeugend ist, so bleibt kein Ton in dem ganzen Thema unerklärt. Im folgenden werden die verschiedenen Bezüge der Töne untereinander angezeigt, die Ganztonfolge mit x , die Terzenfolge, bzw. der verminderte Vierklang, mit $+$, die oktotonische Folge innerhalb der Terzenfolge mit $*$, die oktotonische Folge der unteren Töne mit \oplus , die diatonische Folge mit v und die beiden sekundären Tonzüge mit w und o .

Beispiel 3.57 *Cembalokonzert, II. Satz, Solobratsche, T.1-8*

The image shows a musical staff in 3/4 time with a treble clef. The melody consists of the following notes: c^1 , d^1 , e^1 , f^1 , g^1 , a^1 , b^1 , c^2 , d^2 , e^2 , f^2 , g^2 , a^2 , b^2 , c^3 . Above the staff, intervallic relationships are marked: (x) above c^1 , x above d^1 , x above e^1 , $+$ above f^1 , $+$ above g^1 , $(+)$ above a^1 , and $+$ above b^1 . Below the staff, relationships are marked: v below c^1 , o below d^1 , o below e^1 , v below f^1 , v below g^1 , o below a^1 , o below b^1 , (v) below c^2 , \oplus below d^2 , $*$ below e^2 , and o below f^2 . The notes c^2 and d^2 are beamed together with a '3' below them, and e^2 and f^2 are beamed together with a '(4)' below them.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures. Above the staff, there are rhythmic symbols: 'x x +', '(x)', '(x) x', and '+ x'. Below the staff, there are circled plus signs and asterisks: 'o o ⊕ ⊕ ⊕ (* *) *', '(⊕) ⊕ ⊕ ⊕ ⊕ ⊕', '* (⊕) *', and '* (⊕) *'. Some of these symbols are placed under specific notes or groups of notes.

Wenn jetzt diese Tonfolgen alle als Tonzüge verstanden werden, die den Zusammenhang des Themas zustandebringen, so kann man nach dieser Analyse kaum von einem einzigen Tonzug sprechen, der allein, oder andere Tonzüge überlagernd, das musikalische Geschehen bestimmt, sondern es ist sicher treffender, von mehreren Tonzügen zu sprechen, die simultan aber unabhängig voneinander anwesend sind. Daß sich diese Tonzüge nicht aufeinander beziehen lassen, obwohl sie zum Teil denselben Ausgangs- und Schlußton haben mögen, zeigt sich allein schon daran, daß sie nicht parallel verlaufen, sondern in ihrer Richtung unabhängig sind, jeder mit einem eigenen, nicht einmal gleichmäßigen Tonzugrhythmus. Das Thema lebt also aus der Wechselwirkung dieser verschiedenen Tonzüge, wie es etwa an folgender Skizze darzustellen versucht wird:



Es entsteht die Frage, ob es überhaupt noch sinnvoll ist, ein solches Thema an Hand des Tonzugprinzips zu analysieren. Die Frage ist naheliegend, denn selbstverständlich ist das Tonzugprinzip in seiner Gültigkeit nicht unbegrenzt. Eine Antwort hierauf könnte folgende Gesichtspunkte einschließen: Der Zweck der obigen Analyse war zu

zeigen, daß sich die Linearität, die man beim Anhören des Themas spürt, am besten mit Hilfe des Tonzugprinzips darstellen läßt, auch wenn im Vergleich zu anderen Fällen (vgl. Beispiel 3.49) ein viel höherer Grad an Komplexität erreicht wird. Außerdem wird mit dieser Analyse gezeigt, daß es sich beim Tonzugprinzip um alles andere als eine klischeehafte Anwendung handelt, sondern vielmehr um eine außerordentliche Differenziertheit, die schon verschiedentlich erwähnt wurde, von der man aber sagen könnte, daß sie in diesem Thema sehr dicht an eine Grenze herankommt, über die hinaus das Prinzip seine Wirkung verlieren würde. Mit dieser Differenziertheit ist jedoch zugleich die Integrität des Stils angesprochen, denn zum einen zeigt sich auf Grund des gemeinsamen Prinzips ein Zusammenhang zwischen diesem komplexen Thema und ganz einfachen, vordergründigen Anwendungen des Tonzugs. Zum anderen gibt es eine ausgesprochene Übereinstimmung in der Weise, wie die Tonzüge in diesem Thema simultan aber unabhängig voneinander vorkommen, und der Weise, wie sie im mehrstimmigen Kontext angeordnet werden. Dieses wird ausführlich in 3.2 dargestellt.

Beispiel 3.58 *Konzertstück für Klavier und Orchester, T. 35-41*



(Das fehlende Auflösungszeichen in der Partitur, T.39³ beim g', wird hier stillschweigend ergänzt.)

Der Analyse dieses Themas sollen einige Bemerkungen vorausgehen, die das angewandte Analyseverfahren betreffen. Die überzeugende Analyse der Tonzüge in solch einem Thema beruht ja vor allem darauf, die entscheidenden Töne, die den Tonzug zustande bringen, zu erkennen. Dazu dient das Verfahren der Reduktion, das zu Anfang von 3.1.6.2 beschrieben wurde. Es sind an dieser Stelle Bemerkungen möglich, die das erwähnte Verfahren, vor allem in seiner Anwendung auf Distlers Musik, bestätigen, weil im Laufe des *Konzertstücks* der Komponist selber solche Reduktionen verwendet. So ist es schwierig, bei dem Kopfmotiv des Themas (T.35-36²), das in dem ganzen Werk eine überaus wichtige Rolle spielt, auf den ersten Blick die Haupttöne zu erkennen, und man könnte meinen, dieses Motiv enthalte keinen Tonzug. Das liegt nicht zuletzt an den Taktarten, durch die sich jeder Takt des Themas rhythmisch von den unmittelbar vorhergehenden oder nachfolgenden Takten unterscheidet. Außerdem kommt die Verkürzung $b''-c'''-a''$ (T.36²⁻³) so oft vor, daß man meinen könnte, $b''-a''$ seien die Haupttöne. Dies trifft sicher auch zu, vor allem weil das b'' rhythmisch betont ist. Ein Tonzug zwischen diesen beiden Haupttönen spielt sich aber unmittelbar auf dem Vordergrund ab. Wenn man dagegen die beiden Töne $f''-g''$ des vorhergehenden Taktes mit in Betracht zieht, so erkennt man einen Ganztonzug $f''-g''-a''$ unter Auslassung des eben erwähnten b'' . Dieser Ganztonzug wird in einer anders instrumentierten Version des Themas bestätigt, wo z.B. in T.119-131 die Hörner, als Verstärkung des Themas in den anderen Orchesterstimmen, das Motiv in einer Version von zwei steigenden Ganztönen spielen. Ganz etwas ähnliches ist bei den Tönen $b'-c''-es''-des''$, T.37, festzustellen. Man erkennt nicht sofort, daß der Ton des'' die Funktion eines Haupttones auf dem Tonzug haben könnte, aber ein Vergleich mit T.43-44, Flöte, zeigt, daß das genau ist, wie Distler ihn verstanden hat.

Aus dem obigen geht hervor, daß $f''-g''-a''$ (T.35-36) Töne sind, die für einen Tonzug in Betracht kommen. Die Sequenz der Motivzellen, T.39, gibt weitere Anhaltspunkte. Die Haupttöne a' und g' dieser Motivzellen (T.39², bzw. T.39³) stehen in einem Ganztonverhältnis zueinander. Wenn man das erkennt, erkennt man auch, daß sie die Fortsetzung einer Folge von Ganztönen sind, die im vorigen Takt ihren Anfang hat: $f''-es''-des''-h'$. Eine ähnliche Sequenz mit eben den gleichen Motivzellen ist unterschwellig auch schon in T.37 anwesend: $b'-c''-des''$ und $as'-b'-h'$,

wovon das h' allerdings erst nachträglich in T.39 erscheint. Die Haupttöne dieser unterschwelliger Sequenz, des'' und h', gliedern sich ohne weiteres in die schon erwähnte Ganztonfolge ein, ja, das des'', T.37 bekommt, aufgrund dieser Sequenz sogar eine größere Bedeutung für den Tonzug als das des'', T.38. Das es'', T.37, kann wegen seiner rhythmischen Stellung ebenso wie das es'', T.38, als Teil des Tonzugs verstanden werden. Dieses es'' (T.37) bewirkt zugleich den Anschluß an den anfangs erwähnten Tonzug f''-g''-a''(T.35-36). Zusammenfassend könnte man nun behaupten, daß ein steigender Ganztonzug den Anfang des Themas bestimmt und daß die Fortführung dieses Ganztonzugs vom f'' aus nach unten den nächsten drei Takten des Themas den Zusammenhang gibt. Der Schluß des Themas (T.39³-41¹) enthält eine weitere Sequenz, die sich auf die Motivzellen der schon erwähnten Sequenz T.39¹⁻² gründet. Von daher ist auch die Intervallfolge dieser erweiterten Version zu erklären: Die beiden Sequenzglieder (T.39³-40¹, bzw. 40¹-41¹) bilden jeweils eine eigene oktotonische Tonleiter. Wenn man diese als sekundäre Tonzüge ansieht, so spielen sie sich auf dem unmittelbaren Vordergrund des musikalischen Geschehens ab. Da es sich aber um zwei verschiedene oktotonische Tonzüge handelt, kann von einem übergeordneten oktotonischen Tonzug nicht die Rede sein. Eine Untersuchung der Haupttöne (g', T.39³; cis'', T.40¹; h', T.40²; f'', T.41¹) bestätigt das. Entsprechend der Sequenz handelt es sich um zwei steigende Tritonusse, die unter sich in einem Ganztonverhältnis stehen, so daß sie sich auf ein und derselben Ganztonleiter anordnen lassen. Diese Ganztonleiter ist dieselbe, welche die erste Themahälfte als Tonzug bestimmte. Von daher gesehen bestimmt dieser Ganztonzug also auch den Schluß des Themas, kehrt die Richtung, die bisher abwärts ging, um und mündet wieder ein in das f'', von dem her der Tonzug am Anfang des Themas ausging. In den Takten 36-39 läßt sich ein weiterer sekundärer Ganztonzug erkennen, der die unteren Töne des musikalischen Geschehens in Beziehung setzt: d'', T.36³; c'', T.37¹; b', T.37¹; as', T.37²; ges', T.38¹; fis', T.39¹ (enharmonische Wiederholung des vorigen ges'); e', T.39². Bei dem ges' handelt es sich wieder um eine Oktavtransposition, die man in den Tonzug hineininterpretieren muß. Daß das nicht nur legitim sondern auch im Sinne Distlers ist, zeigt sich in der Klavierversion dieses Themas, T.64-66, wo diese untere Oktave ausdrücklich (T.65¹) zur virtuoson Auflockerung des Themas hinzukomponiert ist. Das musikalische Geschehen ereignet sich also aus

der Wechselwirkung des primären Ganztonzugs mit dem sekundären Ganzton-, bzw. oktotonischen Tonzug.

Während die Analyse eines Themas aus dem ersten Instrumentalwerk, das Distler in Druck gab, diesen Anhang eröffnete, so soll ihn eine Themenanalyse aus dem zuletzt veröffentlichten Instrumentalwerk abschließen. Es soll nämlich noch das 1.Thema aus dem I.Satz des *Streichquartetts* besprochen werden. So wie dieses Werk überhaupt eine große Ähnlichkeit mit dem *Konzertstück* hat - es wird an anderer Stelle gezeigt, daß das *Streichquartett* sogar einen ganzen Abschnitt aus dem *Konzertstück* übernimmt (siehe p.333-335) - so ist es nicht verwunderlich, daß das 1.Thema des I.Satzes vom Gesichtspunkt des Tonzugprinzips her ebenfalls Ähnlichkeiten mit dem des *Konzertstücks* aufweist. Darum kann an dieser Stelle auf eine so ausführliche Erörterung, wie sie unter dem vorigen Beispiel vorkam, verzichtet werden.

Beispiel 3.59 *Quartett a-moll*, I.Satz, T.9-16, 2.Violine

An dem Beispiel wird deutlich, daß es sich um zwei fallende Ganztonzüge handelt, die nicht zur selben Ganztonleiter gehören, und darum in einem Spannungsverhältnis verkehren. Von den beiden ist der obere Tonzug (mit x angezeigt) sicher der primäre. Das d' (T.12²) kommt eine Oktave höher für den Tonzug zur Wirkung. Wenn man das so versteht, fällt es auf, daß das Thema, genau wie das 1.Thema des *Konzertstücks*, mit einem Tonzug von zwei aufwärtsgerichteten Ganztönen beginnt, ehe sich der Tonzug in Ganztönen nach unten weiter entfaltet. (Damit ist ein Merkmal getroffen, das es Distler möglich macht, beide Themen in dem einen Werk zu verwenden, denn das Thema des *Konzertstücks* kommt im III.Satz des *Streichquartetts* wieder vor.) Zwischendurch kommen immer wieder Töne

des sekundären Tonzugs (mit + angezeigt) vor, so daß das Spannungsverhältnis zwischen den beiden zu einer Wechselwirkung führt, die in der Fortschreitung von Ton zu Ton, also in der Melodik, für eine sehr interessante Wirkung verantwortlich ist. (Die Oktotonik, die in den letzten drei Tönen des Themas verborgen liegt, kommt erst später zu selbständiger Geltung: vgl. 1.Violine, T.30-47.)

3.1.7 Das strukturelle Prinzip der instrumentalen Deklamation

Die Frage, ob die Deklamation, die immer wieder in Distlers Musik auftritt, wirklich ein strukturelles Prinzip ist, oder ob sie eher ein Effekt ist, der unter eine Besprechung der Melodik gehört, ist nicht ganz unberechtigt. Im letzteren Fall müßte man die Deklamation verstehen als eine Verwirklichung (unter anderen) eines bestimmten strukturellen Prinzips und nicht als ein solches Prinzip selbst. Dann wäre in der Diskussion aber der Bereich des Prinzipiellen schon verlassen. Dieser Standpunkt ließe sich vielleicht einnehmen, wenn man einen einfacheren Zusammenhang der Stil- und strukturellen Prinzipien verträte, als den, der unter 2.2 und 2.3 dargelegt wurde. Wenn aber das Vokale, zu dem ja die Deklamation gehört, nicht nur als bloßer Effekt verstanden wird, so genügt eine entsprechende Bestimmung der Deklamation als rein melodischer Effekt nicht. Dieser Standpunkt wird in der vorliegenden Studie vertreten, und zwar in dem Maße, daß das Vokale sogar als Stilprinzip verstanden wird, wie unter 2.2 ausführlich dargelegt wurde. Daraus folgt, daß sich das vokale Stilprinzip auch in dem strukturellen Bereich auswirken muß, und die Deklamation wäre dann eine Realisierungsmöglichkeit.

Diese Argumentation ist nötig, um zu erklären, warum die Deklamation, die ja schon verschiedentlich im Zusammenhang mit anderen strukturellen Prinzipien erwähnt wurde (vgl. 3.1.3 und 3.1.5.2), nochmal getrennt als strukturelles Prinzip angeführt wird. Als eine der möglichen strukturellen Verwirklichungen des vokalen Stilprinzips muß es eine eigene Auswirkung auf die Satzstruktur haben, auch wenn es teilweise in anderen strukturellen Prinzipien, wie in denen des Orgelpunkts oder Wechseltons, zu erkennen ist. Es geht aber eben nicht restlos in ihnen

auf, sondern ist mehr als diese. So enthalten zum Beispiel viele deklamatorische Stellen Wechseltöne, aber nicht alle Wechseltöne sind deklamatorisch. Das Prinzip der Deklamation muß also noch weitere Eigenschaften enthalten, nach denen es als solches bestimmt werden kann.

Deklamation wie sie in Distlers Chormusik vorkommt, wurde schon in 3.1.5.2 beschrieben. An dieser Stelle sollen jedoch drei weitere Beispiele angeführt werden, die die wesentlichen Eigenschaften etwas ausführlicher aufzeigen sollen. Sie sollen dann mit einem Beispiel aus Distlers Instrumentalmusik verglichen werden, damit von dort auf die strukturelle Bedeutung des Prinzips geschlossen werden kann.

Beispiel 3.60.1 *Also hat Gott die Welt geliebet*, aus dem *Jahrkreis*, op.5, T.22-28, Sopran

ha . ben, jon . dern das e s s
 s mi . ge, das e s mi . ge, das e s s mi . ge le s s ben ha s s ben.

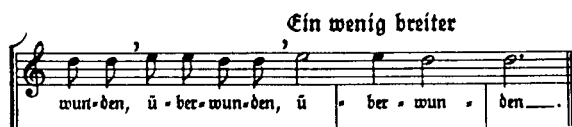
Beispiel 3.60.2 *Totentanz, Vierzehnter Spruch*, op.12, Nr.2, T.1-8, Sopran

Schwer daherschreitende Viertel
 ♩ = 72
 mp

Die See . le, weil sie ist ge . born zur E . wig . feit, hat fei . ne wah . te
 Ruh , fei . ne Ruh in Din . gen die . ser Zeit

Zögern

Beispiel 3.60.3 *In der Welt habt ihr Angst*, op.12, Nr.7, T.12-19,
Sopran



Für alle drei Beispiele sind folgende Eigenschaften kennzeichnend:

häufige Tonwiederholungen;

Wechseltöne, die nicht nur die ober- oder Untersekunde einschließen (vgl. Beispiel 3.60.1, T.23³ oder Beispiel 3.60.3, T.15-19), sondern auch andere Intervalle (vgl. Beispiel 3.60.2, T.2 oder Beispiel 3.60.3, T.13);

eine mehr oder weniger wichtige Rolle der Tonachse, die durch das strukturelle Prinzip des Orgelpunkts getragen wird;

die mehr oder weniger ständige Rückkehr zu dieser Tonachse, die Reperkussion, wie Franz Kessler sie nannte (vgl. p.27-28), die allerdings auch implizit in den Wechseltönen ist;

bei zunehmender Komplexität oder Differenziertheit kann ein weiterer Reperkussionston vorübergehend oder ganz die Rolle der Tonachse übernehmen (Beispiel 3.60.1, T.24-25, wo das d'' vorübergehend das c'' als Tonachse verdrängt);

erregte oder intensivierende Wiederholung kurzer Motive als Modifikation des Prinzips der einfachen Tonwiederholung (Beispiel 3.60.1, T.24, Beispiel 3.60.3, T.16-17), die gegebenenfalls fast ostinatohafte Wirkung haben kann;

Wiederholung derselben Tonfolgen mit anderer Rhythmisierung (Beispiel 3.60.1: vgl. T.24²⁻⁴ mit T.25); im Übrigen eine sehr differenzierte Rhythmisierung der offenbar einfachen Tonhöhenverhältnisse mit unregelmäßigen Akzenten (in Beispiel 3.60² und 3.60³ sogar durch Taktwechsel unterstrichen), Punktierungen und Synkopen;

abgesehen von bewußten Motivwiederholungen eine rhythmische Anordnung, die kaum regelmäßige Musterbildung erlaubt;

ungleiche Notenwerte, lange und kurze Töne auf engstem Raum;

Zäsuren in verhältnismäßig kurzem Abstand, die ständiges Nachatmen erfordern, um den Ausdruck der Erregtheit, Intensität, Engagiertheit oder Leidenschaftlichkeit zu bewirken, also kein unverbindliches Gemurmel oder Dahinrezitieren;

kurze Melismen zur Betonung oder Hervorhebung besonderer Silben oder Wörter.

Es wird in dieser Aufzählung nichts erwähnt, das nicht schon in dem Zitat unter 3.1.5.2 (p.73) und in der Analyse, aus der es stammt, impliziert wäre. Wie das dort angeführte Beispiel aus der Motette *Das ist je gewißlich wahr* zeigt, brauchen nicht immer alle hier aufgezählten Kennzeichen anwesend zu sein, um eine Deklamation zustande zu bringen. Darum ist es um so erstaunlicher, daß sie fast ausnahmslos an der Gestaltung vor allem des Tenors, aber teilweise auch des Alts, in dem folgenden Orgelchoral beteiligt sind.

Beispiel 3.61 Partita *Christ, der du bist der helle Tag*, I.Satz

Ruhige *d*
c.f.

Rückpositiv: Quintaton 8

Wohl in kaum einem anderen der Instrumentalwerke Distlers ist die Übernahme der vokalen Deklamation in den Instrumentalstil so stark ausgeprägt wie hier. Von einer "instrumentalen Deklamation" zu sprechen, auch in Abwesenheit eines Textes, ist daher gewiß berechtigt.

Um auf die Frage des strukturellen Prinzips zurückzukommen, sei festgestellt, daß in diesem Beispiel der instrumentalen Deklamation vor allem zwei der bisher behandelten strukturellen Prinzipien immer wieder vorkommen, nämlich die Prinzipien des Orgelpunkts und des Wechseltons. Sie scheinen eine konstitutive Rolle in dem Zustandekommen der vokalen wie auch der instrumentalen Deklamation zu spielen und bestimmen die Verhältnisse der Tonhöhen untereinander. Daneben sind aber noch weitere Kennzeichen konstitutiv, unter anderem solche rhythmischer Art, ohne die es nicht zu einer Deklamation kommen kann. Der Begriff Deklamation in seiner allgemeinen Bedeutung hat ja auch wegen seiner Herkunft aus dem vokalen Bereich ganz entschieden mit einem Text und dem daraus entstehenden Textrhythmus zu tun. Darum wäre es müßig, instrumentale Deklamation mit strukturellen Prinzipien definieren zu wollen, die vornehmlich mit Tonhöhenrelationen zu tun haben, gewissermaßen

unabhängig von rhythmischen Kräften sind. Es muß der rhythmische Aspekt hinzukommen und die Tonhöhenrelationen näher qualifizieren. Darum handelt es sich beim Orgelpunkt ja auch in erster Linie um den rhythmisierten Orgelpunkt. Durch die eigenwillige Rhythmisierung, die die Tonfolgen zu bestimmten Gestalten profiliert, kommt das strukturelle Prinzip der Motivbildung ebenfalls zur Wirkung. Hieraus wird klar, daß die vokale, wie auch die instrumentale Deklamation aus dem Zusammenwirken mehrerer struktureller Prinzipien und gewisser rhythmischer Momente, die sich an sprachhaften Rhythmus anlehnen, entsteht. Jedes für sich bewirkt noch keine Deklamation, sondern erst ihr Zusammentreten zu einer bestimmten Konstellation bringt es zustande. Weil diese Konstellation struktureller Art ist, folgt daraus, daß es bei der Deklamation tatsächlich um ein strukturelles Prinzip geht. Es ist ein strukturelles Prinzip, das sich nicht auf eine einzige Eigenart etwa der Tonhöhenrelation zurückführen läßt, und darum könnte es als ein strukturelles Prinzip höherer Ordnung angesehen werden, also "strukturell verschieden" von z.B. dem des Orgelpunkts, zumal Tonhöhen- und rhythmische Relationen dafür konstitutiv sind. Und gerade weil die Deklamation in sowohl vokalen wie instrumentalen Werken in unzähligen Realisierungen vorkommt, muß sie den Charakter eines Prinzipiellen haben, muß also mehr sein als nur oberflächlicher melodischer Effekt.

Da es sich bei dem strukturellen Prinzip der Deklamation nun aber um eine Konstellation konstitutiver Elemente handelt, kann es in der Breite seiner Realisierungsmöglichkeiten nicht allzu klar abgesteckt werden. Das heißt, daß nicht in jedem Fall alle aufgezählten Elemente gleichermaßen vertreten sein müssen, so daß Realisierungen mit starker, und solche mit weniger starker Ausprägung unterschieden werden können, je nachdem ob mehrere oder weniger der konstitutiven Elemente anwesend sind. Dies gilt ja auch schon für die vokale Deklamation und kann unschwer aus dem Vergleich der Beispiele 3.60 untereinander und mit dem Beispiel 3.26.1 ersehen werden. Allerdings erlaubt die Anwesenheit eines Textes eine vielfältigere Anwendung der deklamatorischen Mittel durch den Komponisten.

Dagegen ist die Anwesenheit eines der Merkmale allein nicht genug, um eine Deklamation zustande zu bringen. So ist die Wiederholung von Tönen

gleicher Länge noch keine Deklamation (vgl. *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, Klavier, RH, T.18-21). Erst wenn die Verteilung dieser Töne auf verschiedene Notenwerte hinzukommt, bzw. wenn Wechseltöne die Möglichkeit zu einer Reperkussion schaffen (T.22, 24-25, 28-29, 31-33), sind genügend strukturelle Momente vorhanden, um die erwähnte strukturelle Konstellation des Deklamationsprinzips zu bilden. Konsequenter Ausbildung dieser, oder das Hinzukommen weiterer Elemente, ist Bedingung für eine noch stärkere Ausprägung der Deklamation. Das Besondere an der Deklamation in Distlers Instrumentalstil ist also, daß die konstitutiven Elemente immer wieder zu dieser bestimmten strukturellen Konstellation zusammentreten. Getrennt voneinander mögen sie sicher in vieler Musik vorkommen, haben aber dann eben nicht die hier erwähnten strukturellen Konsequenzen.

Ehe diese Gedanken weiter exemplifiziert werden, muß auf einen weiteren Gesichtspunkt hingewiesen werden. Wenn hier davon ausgegangen wird, daß die vokale Deklamation auf den Instrumentalstil übertragen wird, so heißt das nicht, daß Deklamation in vokalen und instrumentalen Werken identisch, das heißt auswechselbar ist. Beispiel 3.61 zeigt zwar eine erstaunliche Ähnlichkeit mit vokalen Vorbildern, aber es wäre kaum möglich, für jeden Fall der instrumentalen Deklamation ein entsprechendes Beispiel vokaler Deklamation anzuführen. Das geht trotz der Ähnlichkeit nicht einmal bei Beispiel 3.61. Ein Vergleich zwischen den Beispielen 3.60 und 3.61 zeigt, daß in der instrumentalen Deklamation ein höherer Grad an Komplexität erreicht wird, der u.a. in den kürzeren Notenwerten bei Tonwiederholungen (z.B. Tenor, T.4 oder Alt, T.11-12) oder Wechseltönen (Tenor, T.2) zum Ausdruck kommt. Außerdem ist in der instrumentalen Deklamation kein Unterschied zwischen syllabischer und melismatischer Vortragsweise möglich. Es gibt aber Stellen in der instrumentalen Deklamation, die ihrer Anlage nach den vokalen Melismen sehr ähnlich sind: vgl. Beispiel 3.61, Tenor, T.8⁴-9² mit Beispiel 3.60.3, T.13-14¹, oder Beispiel 3.61, Tenor, T.2² mit Beispiel 3.60.2, T.6. (Die ganze Frage der Melismen wird unter 3.1.8 noch ausführlicher behandelt, hier sei nur soviel gesagt, daß sich eine Tendenz zu rhythmischer Kompliziertheit bei solchen "melismatischen" Stellen beobachten läßt.) Vollständigkeitshalber muß erwähnt werden, daß die Phrasierungszeichen, die wiederholt in Beispiel 3.60 vorkommen,

und deren Fehlen in Beispiel 3.61 auffällt, nur im Notentext ausgelassen sind. Im Vorwort zu den *Kleinen Orgelchoral-Bearbeitungen* heißt es nämlich: "Phrasierungsangaben (') fehlen fast völlig, um das Notenbild nicht zu sehr zu belasten. Auf genaue Phrasierung ist indessen beim Vortrag streng zu achten." Das Fehlen dieser Zeichen ist also kein zusätzlicher Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Deklamation, der hier erwähnt werden müßte.

Im Vergleich zur vokalen Deklamation ist es beinahe als wären die deklamatorischen Merkmale in der instrumentalen Musik überspitzt angewandt. Diese Überspitzung könnte als Versuch verstanden werden, die deklamatorischen Kennzeichen besonders deutlich herauszuarbeiten, damit das Deklamatorische, in Abwesenheit des Textes, trotzdem noch als solches aufgefaßt wird. Auf's Ganze gesehen handelt es sich also nicht einfach um die unvermittelte Übernahme vokaler Techniken in den Instrumentalstil, sondern um deren Anpassung an die neuen Umstände. Man könnte vielleicht sogar von einer Stilisierung sprechen. Auch dies mag dazu beitragen, daß nicht in jedem Fall von instrumentaler Deklamation alle konstitutiven Elemente beteiligt sind.

Obwohl Beispiele instrumentaler Deklamation, die den Orgelpunkt oder den Wechselton als besondere Merkmale haben, schon in 3.1.3 und 3.1.5.2 besprochen wurden, sollen noch einige Bemerkungen im Hinblick auf das strukturelle Prinzip der Deklamation hinzugefügt werden. Die dort angeführten Beispiele 3.8 bzw. 3.26-3.29 mögen dazu wieder herangezogen werden. Die Deklamation im Beispiel 3.8, Alt (=T.9-13, Beispiel 3.61) kommt ebenso durch den Orgelpunkt in Form von Tonwiederholungen zustande wie durch die vielfältigen Notenwerte, rhythmischen Akzente, die gegen den Takt gehen, Punktierungen und Motivwiederholungen. Das Wechseltonprinzip spielt dagegen nur eine sehr untergeordnete Rolle. Es sind also nicht alle konstitutiven Elemente gleichermaßen vertreten, trotzdem kann man in diesem Fall durchaus von einer Verwirklichung des Deklamationsprinzips sprechen.

Ein sehr ähnlicher Fall ist die Tenorstimme in den letzten vier Takten des Vorspiels *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Beispiel 3.29); die

Notenwerte zeigen hier allerdings noch größere Kontraste. Dagegen zeigt Beispiel 3.26.2 eine Deklamation, die vorwiegend durch die Wechseltöne und den punktierten Rhythmus, im geringeren Maße durch einen Orgelpunkt, der nur jeweils einen Takt lang gilt, zustande kommt, während Tonwiederholungen gänzlich fehlen.

In Beispiel 3.28 ist es wieder der Orgelpunkt, der nur ganz schwach und zeitlich begrenzt vorkommt. In letzteren beiden Fällen ist die Deklamation folglich längst nicht so stark ausgeprägt wie in Beispiel 3.8. In der zeitlichen Dauer seiner Auswirkung reicht das Deklamationsprinzip von wenigen Tönen (vgl. das Imitationsmotiv, Beispiel 3.12) bis zu ganzen Sätzen (vgl. Beispiel 3.61).

Einige zusätzliche Beispiele mögen noch weitere Aspekte des Deklamationsprinzips hervorheben. Das folgende Beispiel einer Deklamation entsteht durch Tonwiederholungen auf verschiedenen Notenwerten, einschließlich Synkopen und Punktierungen, und Wechseltönen. Während sich in der RH die Deklamation durchgehend an dieselbe Tonachse hält, kommen in der LH nur vorübergehend Tonachsen zustande: man könnte eher in dieser Stimme auf mittlerer Ebene einen Terztonzug e-g-h feststellen. Außerdem fallen die großen Sprünge in der LH auf. Beides wirkt einer voll ausgeprägten Deklamation entgegen.

Beispiel 3.62 *Echo*, T.14⁴-21

The musical score for Example 3.62, 'Echo', measures 14-21, is presented in two systems. The first system shows the right hand (RH) with a melodic line and the left hand (LH) with a rhythmic accompaniment. The RH starts with a forte dynamic (*f*) and a marcato articulation. The LH starts with a piano dynamic (*p*) and a marcato articulation. The second system continues the piece, with the RH maintaining a piano dynamic (*p*) and the LH becoming forte (*f*) and marcato. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Gerade das Untypische an dieser Deklamation ist aufschlußreich. Es ist bezeichnend, daß Distler in dem mittleren Abschnitt dieses Stückes ausgerechnet eine Deklamation verwendet. Es liegt nahe, darin die klangliche Darstellung eines Rufes zu sehen (LH), der von einem Echo beantwortet wird (LH, hohes Register, T.16, 18⁴-19, und RH). Der Unterschied zwischen dem Ruf und dem Echo, das ja immer eine unvollständige oder unvollkommene Wiedergabe des Originals ist, liegt nicht nur in dem unterschiedlichen Register und der zeitlichen Verkürzung der Phrase, sondern vor allem auch in den Intervallen. Ein Ruf ist überhöhtes Sprechen, darum reichen die üblichen Wechseltöne für die Reperkussion nicht aus, es müssen größere Intervalle verwendet werden. Daß Distler in diesem sehr treffenden kleinen musikalischen Bild abweicht von der sonst üblichen Verwendung von kleineren Wechselintervallen, bestätigt gerade diese übliche Verwendung. Ebenso mag von daher die Verwendung eines Tonzugs statt eines Orgelpunkts erklärt werden.

Die folgenden Takte aus der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* fallen wegen ihrer vielen Phrasierungszeichen auf.

Beispiel 3.63 Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, Toccata, T.1-6

Mäßig rasch. Gemessen (♩ = 88-92)
*f non legato****
 Hauptwerk (H.W.) *

Die Phrasierungszeichen erinnern stark an die Atemzeichen in Distlers Chormusik (vgl. Beispiele 3.60.1-3) und bringen auch hier die Wirkung eines ständigen "Nachatmenmüssens" mit sich, das aus einer leidenschaftlich erregten Verfassung erfolgt. Nicht zuletzt darum wurde

schon auf den sprachhaften Charakter dieser Musik ("Sie predigt!") hingewiesen (vgl. das Zitat von Werner Bieske auf p.28). Die Takte 5 und 6 enthalten Beispiele von Deklamation, in denen gerade dieses "Nachatmenmüssen" entscheidend ist. Obwohl man in den übrigen Takten nur hier und da wirklich von Deklamation sprechen kann (etwa die erste Hälfte, T.2) - es fehlen zu viele der konstitutiven Elemente - geben die Phrasierungszeichen auch diesen übrigen Takten eine "deklamatorische Tendenz". Mit diesem Ausdruck sollen weiterhin Fälle bezeichnet werden, in denen nur einige deklamatorische Momente zum Tragen kommen, ohne daß eine voll ausgeprägte Deklamation entsteht. Vgl. auch *Orgelsonate*, I.Satz, T.18-21, LH und *Cembalokonzert*, II.Satz, T.8-10, Bratsche, wo die Anwesenheit des Wechseltons eine deklamatorische Tendenz verursacht.

Die Deklamation spielt in solchen Fällen eine untergeordnete Rolle, sie führt zu nicht mehr als einer deklamatorischen Tendenz, weil nur einzelne der konstitutiven Elemente in einer sonst nach anderen Prinzipien gestalteten Stimme anwesend sind. Man könnte also sagen, Deklamation kommt in diesen Fällen noch nicht zustande. Dieses "noch nicht" kann aber in anderen Fällen gewissermaßen durch ein "nicht mehr" ersetzt werden. Das geschieht, wenn in einer Stimme, die anfänglich deklamatorisch gestaltet ist, gewisse konstitutive Elemente sich auf Kosten anderer verselbständigen. So kann eine Stimme mit deklamatorischen Eigenschaften in eine Sequenz übergehen, wenn sich eine Tonfolge zu einem Motiv verselbständigt und den Orgelpunkt zugunsten eines Tonzugs preisgibt (vgl. *30 Spielstücke*, Nr.19, T.3-6). In dieser Hinsicht sind die Takte 130-143, Beispiel 3.36, sehr interessant. Hiervon haben die Takte 130-134 und 136¹⁻² ausgesprochen deklamatorischen Charakter. Das Wechseltonprinzip, das in T.134, 136¹⁻² und 141 vorkommt, verselbständigt sich aber in den übrigen Takten zusehends und weitet sich aus zu einer kadenzenartigen Umspielung des Haupttones d', die erst wieder ab T.140 in die Deklamation zurückfindet. Vgl. in diesem Zusammenhang die Partita *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt*, Ricercare, T.75-82. Ebenso verselbständigt sich das "Melisma", T.9²⁻³, Beispiel 3.29, zu einer stark ausgeprägten Kolorierung, die die Deklamation, T.8⁴⁻⁹³, völlig verdrängt. Ähnliches geschieht in den Takten 5-8 desselben Vorspiels,

und in der RH, Beispiel 3.28. In allen in diesen Absätzen erwähnten Fällen erreicht das strukturelle Prinzip der Deklamation eine Grenze, die, wenn sie überschritten wird, zu einer Auflösung seiner spezifischen strukturellen Konstellation führt.

Eine deklamatorische Tendenz, oder eine stärker ausgeprägte Realisierung des Deklamationsprinzips, die besonderer Erwähnung wert ist, kann an Fällen beobachtet werden, wo Distler einen vorgegebenen c.f. abändert, um ihn seinem Stilwillen zu unterwerfen. Dieses Verfahren ist sehr aufschlußreich für die Analyse des Deklamationsprinzips, weil sich Vergleiche zwischen dem ursprünglichen c.f. und seiner neuen Fassung anstellen lassen. Distler gründete nämlich einen großen Teil seiner Instrumentalwerke auf einen vorgegebenen c.f. und hat nun diesen, damit er nicht als Fremdkörper in seinem Stil wirkt, sehr oft irgendwie in seinen Stil integriert. In allen Fällen sind nämlich die verwendeten Melodien aus sehr viel früheren Stilepochen als der des Komponisten. Im Grunde genommen sieht sich jeder Komponist, der z.B. Choralvorspiele zu älteren Melodien schreibt, vor dieses Problem gestellt. Dabei könnte etwa die Diatonik des bearbeiteten Liedes mit der Chromatik des Personalstils des Komponisten auseinanderklaffen. Deklamation ist eines der Mittel, die Distler zur Lösung dieses Problems verwendet. Als diesbezüglicher Versuch ist die Deklamation im c.f., T.2-3, des Vorspiels *Christe, du Lamm Gottes* (Beispiel 3.28) zu verstehen.

Folgendes Zitat bietet ein weiteres interessantes Beispiel für die Anwendung dieser Technik. Wie in dem vorigen Beispiel, ist die rhythmische und melodische Struktur dieser Melodie abgeändert, wodurch die strukturelle Bedeutung des Deklamationsprinzips nocheinmal betont wird. Die Änderung des c.f. hat in diesem Fall allerdings eher den Zweck der Variation als den der Integration in den eigenen Stil.

Beispiel 3.64 *Sonate für zwei Geigen und Klavier, II.Satz, T.18-22*

The image shows a musical score for two violins. The top staff is for the first violin, with the instruction "Dämpfer an" above it and "mf espr. e poco affetuoso" below it. The bottom staff is for the second violin, with the instruction "poco f, ma dolce e poco affetuoso" below it. The music consists of several measures with various rhythmic patterns and dynamics.

Die zweite Geige hat den unveränderten c.f., während die erste Geige eine deklamierende Version eines Kanons in der Duodezime im Abstand eines Taktes dazu spielt. Weil der c.f. diese deklamierende Stimme in ihren Umrissen zum Teil mitbestimmt, kommt es nicht zu einem durchgehenden Orgelpunkt, dafür aber zu vorübergehenden Orgelpunkten, die sich gegenseitig ablösen, z.B. e'', T.18-21¹; g'', T.21. Die Deklamation wird deswegen eher durch Tonwiederholungen, Reperkussion, ungleiche Notenwerte und ungleichmäßig verteilte rhythmische Akzente zustande gebracht. Zu welch interessanten Ergebnissen dieses Verfahren führen kann, zeigt Beispiel 3.23.

Auf ähnliche Weise ändert Distler im letzten seiner 30 *Spielstücke* einen vorgegebenen vierstimmigen Satz über das Lied *Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst* von Hans Leo Haßler (vgl. *Spielstück* Nr.25) in all seinen Stimmen. Es werden jeweils die ersten drei Takte der beiden Stücke zitiert.

Beispiel 3.65.1 *30 Spielstücke* Nr.25, T.1-3

The image shows a piano accompaniment for the first three measures of '30 Spielstücke' Nr. 25. The tempo is marked "Gemächlich schnelle". The music is in 3/4 time and features a steady rhythmic pattern in both hands.

Beispiel 3.65.2 30 *Spielstücke* Nr.30, T.1-3

(Zeitmaß des Anfangs; gemächlich schnelle ♩) Echo

Da das strukturelle Prinzip der Deklamation aus einer Konstellation verschiedener konstitutiver Elemente besteht, kommt es nicht auf mehreren strukturellen Ebenen des Satzes zur Wirkung, wie das etwa am Falle des Tonzugprinzips dargestellt werden konnte. Trotzdem hat das Deklamationsprinzip eine große Reichweite in Distlers Instrumentalstil. Es kommt nämlich in allen Stimmtypen des Satzes (Haupt-, Gegen-, Begleitstimmen) und in allen Bereichen der musikalischen Form (in thematischen, Übergangs- und Schlußabschnitten) vor. So bildet der deklamatorische Tenor in Beispiel 3.61 eine sehr prominente Begleitstimme, die durch die Deklamation zu einem gewissen Grad an Eigenständigkeit gelangt, womit der Anteil des strukturellen Prinzips der Motivbildung nochmal unterstrichen sei. Die Deklamation hat einen wichtigen Anteil an der "allgemeinen Tendenz zur Motivbildung in der Stimmführung", die in 3.1.1. besprochen wurde. Dagegen ist die Solobratsche, Beispiel 3.25, durchaus als Hauptstimme einzustufen, während es sich in der RH, Beispiel 3.28, um eine ausgesprochene Gegenstimme handelt. Vgl. auch die Gegenstimme zum Fugathema, *Orgelsonate*, III.Satz, T.26-29, LH, und T.44-47, RH, wie auch die Gegenstimme zum Fugenthema, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, III.Satz, T.18-24, 39-44 und ähnliche Stellen in dem Satz. Als Beispiel für Deklamation als Mittel zur Fortspinnung mag die LH, T.14-20, Beispiel 3.7 gelten, ebenso T.5 in der RH, Beispiel 3.35 (vgl. auch T.8-14 dieses Spielstücks). Dagegen sind das Thema, Beispiel 3.4, und das Hauptmotiv, Beispiel 3.12, Fälle, wo sogar das thematische Material als deklamatorisch bezeichnet werden kann. Deklamation in Übergangs- und Schlußabschnitten kommt neben vielen anderen Fällen in Beispiel 3.36 ab T.130, bzw. in Beispiel 3.22, T.35-39 vor.

Gerade das Vorkommen von Deklamation in Fortspinnungs-, Übergangs- und Schlußabschnitten, aber auch in untergeordneten Stimmen, ist bedeutend, denn es zeigt, daß das Deklamationsprinzip eines der Grundzüge des Distlerschen Instrumentalstils überhaupt ist. Es tritt immer wieder dann zutage, wenn die Bestimmtheit der thematischen Gestaltung von dem unverbindlicheren Allgemeinen des freieren Bewegungsausdrucks solcher Abschnitte abgelöst wird. Ernst Kurth nennt Material dieser Art "Entwicklungsmotive" (Kurth o.J.³:436). In dem Kapitel "Verdichtung und Auflösung der thematischen Bewegung" bespricht Kurth zunächst die "Entwicklung der Durchführungspartien und Zwischenspiele" vor allem der Fuge (p.408...), kommt dann zum "thematischen Auflösungsprozeß in der Melodik der Zwischenspiele" (p.417...) und schließlich zur "Verallgemeinerung der Bewegungszüge" (p.429...). Dort definiert er die "Zwischenspielmotive", die er besser als "Entwicklungsmotive" bezeichnet wissen möchte, als

"eine Art Abklärung der Melodik zu reinen Bewegungssymbolen... Bedeutet die 'Durchführung' thematische Verdichtung, so ist das Zwischenspiel thematische Auflösung. Was in diesem Zersetzungsprozeß von der ursprünglichen Charakteristik des Themas und seiner Motive übrig bleibt, sind jene auf einen letzten Kern vereinfachten, daher nur mehr allgemeinste Prägung tragenden, absoluten Bewegungszüge" (Kurth o.J.³:436).

Obwohl dieses in erster Linie für die Musik Bachs zutrifft,

"ergibt sich von selbst die Weitung des ganzen hier durchgeführten Prinzips der Entwicklungsmotive auf alle Mehrstimmigkeit überhaupt; man kann in jedem Werke der Polyphonie verfolgen, wie sich die Linien allenthalben in solche einfache Bewegungszüge auflösen. Daß sich unter diesen immer wieder wenige typische Figuren wiederholen, geht aus dem einfachsten Grundsatz jeglicher Dynamik hervor, daß gewisse allgemeinste Bewegungen, Kraftäußerungen, stets als letzter Urgrund aller anderen übrig bleiben" (Kurth o.J.³:437).

Hieraus wird deutlich, daß der Begriff "Entwicklungsmotiv" durchaus für die erwähnten Fälle in Distlers Musik angebracht ist, auch wenn die Grundauffassung Kurths über die Musik damit nicht unbedingt vorbehaltlos übernommen wird. Obwohl das Deklamationsprinzip nun nicht als einziges Prinzip in diesen Entwicklungsmotiven zur Wirkung kommt, so weist sein häufiges Vorkommen auf die bedeutende Rolle, die es in diesem Bereich der Form spielt. Es mag genügen, an dieser Stelle ein weiteres Zitat von Kurth über das Verhältnis von thematischem Material und Entwicklungsmotiven zu bringen:

"So kommt es weiter, daß viele Themen kontrapunktischer Kunstwerke nicht über die Allgemeinprägung von solchen Entwicklungsmotiven hinausgehen, wie es z.B. die Schwebebewegung besonders häufig zeigt. Zahllose Themen sind hinwiederum nur geringe Differenzierungen von den Grundtypen der Entwicklungsmotive, oder weisen mehrere von diesen auf, wie ja hier überall Abgrenzungen in Übergänge verfließen" (Kurth o.J.³:437).

Zwei Beispiele aus der Musik Distlers mögen das auch in dem Stil dieses Komponisten exemplifizieren. In beiden Fällen kommt eine starke deklamatorische Tendenz im thematischen Material vor, das sich dann später in die "Allgemeinprägung" einer Deklamation auflöst. In Beispiel 3.22 ist der Abschnitt T.30-39 eine Wiederholung des ersten Abschnitts des Stückes. Darum kann man mit Recht die Takte 30-34 als das thematische Material des Stückes bezeichnen. Nun fällt auf, wie dieses Material allmählich einen Auflösungsprozeß durchmacht, von Deklamation einer mehr allgemein geprägten Art verdrängt wird. Das gilt für beide Stimmen der RH. Auch im folgenden Beispiel ist diese Abklärung des thematischen Materials zu "reinen Bewegungssymbolen" klar zu erkennen.

Beispiel 3.66 *30 Spielstücke, Nr.8, T.1-6 und 72-76*

Zurückhaltende ♩, aber nicht zu langsam



Während man beim Hauptmotiv (T.1-3¹) schon von einer deklamatorischen Tendenz sprechen kann, enthält die Fortspinnung eine etwas stärker ausgeprägte Deklamation, deren letzter Teil (T.5-6) zunächst zu einer Sequenz Anlaß gibt und dann vollends in Deklamation übergeht (T.8³-11¹, nicht im Beispiel zitiert). Am Ende des Spielstücks (siehe Beispiel, T.72-76) erklingt das Hauptmotiv noch einmal in der LH, eine Oktave tiefer. Inzwischen bestätigt das ursprüngliche Fortspinnungsmotiv, jetzt von der Stimme des Hauptmotivs abgetrennt, den Auflösungsprozeß in allgemeine Deklamation, indem es in etwas abgeänderter Form das Stück beschließt. (Diese Takte sind mit den Takten 19-23 am Ende des ersten Abschnitts des Stückes identisch.) Ähnliche Vorgänge finden sich in der *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, T.68-86; *Cembalokonzert*, II.Satz, T.97-112, wo sowohl die 1.Sologeige (T.105-107) als auch die 2.Sologeige (T.111-112) das jeweils vorherige Geschehen in Deklamation auflöst. Mit diesen Beispielen mag die elementare Bedeutung des Deklamationsprinzips für Distlers Instrumentalstil hinreichend dargestellt sein.

Die Originalität dieses Stilmittels verdient große Bewunderung. Es muß als eine von Distlers wichtigsten "Erfindungen" gelten. In der schon zitierten Analyse der Deklamationstechnik in Distlers Motetten heißt es:

"The significance of this is not only that Distler established a connection between his music and that of the church, but much more, that he was able to take the principle of liturgical recitation and integrate it completely into his own style, with the result that it became one of the most remarkable traits of his motet style..."

The wide variety of application Distler finds for his particular form of declamation in a polyphonic context is ...remarkable. It must be considered a great achievement that he was able to integrate a device that is normally associated with single melodic lines into his motet style. This brings the expressiveness and intensity of the text-music relationship characteristic of such single melodic lines within the reach of his choral music. This device suited Distler well in his aim of creating church music that places its emphasis above all on the Word of God. That this was a significant innovation in the development of the art of the motet is overlooked by those who see in Distler's music only its archaisms" (Lüdemann 1984:61,64).

Im Hinblick auf seinen Instrumentalstil ist diese Leistung um so größer, da die ihrem Ursprung nach einstimmige vokale Schreibart nicht nur auf die Mehrstimmigkeit, sondern, in einem weiteren Schritt, zusätzlich noch auf die instrumentale Musik übertragen wird. Hinzukommt, daß die Deklamation, soweit es Distler betrifft, aus der liturgischen Rezitation stammt und insofern eine sakrale Konnotation hat, trotzdem aber nicht nur für die sakrale, sondern gleichermaßen für die nicht-sakrale Instrumentalmusik fruchtbar wird. Distler erreicht damit eine großartige Synthese zwischen vokalem und instrumentalem, zwischen sakralem und säkularem Stil. Zugleich ermöglicht die Deklamation - von ihrem sprachhaften Charakter her - ein unmittelbares Ansprechen des Hörers, wodurch ein durchaus anderes Verhältnis zwischen dem Hörer und dem Komponisten entsteht, als das, welches in erster Linie auf der Selbstdarstellung des Schaffenden beruht oder auf "jener geradezu geschwätzigen, aufdringlichen Selbstgefälligkeit, die die Musik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts oft kennzeichnet" (Distler 1935:1328). Bruno Grusnick hat zwar auf die "Überwindung des klaffenden Zwiespalts zwischen vokalem und instrumentalem Stil" hingewiesen - mit instrumentalem Stil meinte er den Stil der sakralen Orgelwerke Distlers -, ebenso auf das neue Verhältnis zwischen "schaffendem Künstler und Volk" (Grusnick 1935: 1323). Aber die volle Reichweite und Bedeutung dieser sich in Distlers Stil vollziehenden Synthese hat er nicht erkannt.

3.1.8 Das strukturelle Prinzip der instrumentalen Melismatik

Der sensible Hörer wird in Distlers Instrumentalmusik Distlers vokale Elemente heraushören, die sich nicht mit dem Deklamationsprinzip erklären lassen. Er wird ahnen, daß sich das vokale Stilprinzip daher nicht in dem strukturellen Prinzip der Deklamation allein erschöpft, sondern daß es noch weitere Realisierungen dieses Stilprinzips geben muß. Das Problem ist nun, wie diese Ahnung begrifflich faßbar gemacht werden kann. Es wird sich zeigen, daß dies eines der schwierigsten Unternehmen der gesamten Studie ist, weil der Analytiker hier in einen Bereich vorstößt, der sich letztendlich einer objektiven Analyse entzieht. Eine Möglichkeit wäre, auf ähnliche Weise an das Problem heranzugehen, wie an die Untersuchung des Deklamationsprinzips. Dort ging der Weg zunächst über die Chormusik, ehe Schlußfolgerungen über die Instrumentalmusik gemacht wurden. Dieser Weg soll im vorliegenden Kapitel ebenfalls besprochen werden.

Eine Untersuchung vor allem der geistlichen Chormusik zeigt, daß der Begriff der Deklamation nur einen Pol im Vokalstil trifft, während die Melismatik den anderen Pol ausmacht.

"Die Deklamation [in den Motetten Distlers] zeugt von einer äußerst differenzierten Vertonung des Textes, einer Vertonung, die in die unmittelbare Nähe des Sprechens führt. Dagegen wird in der Melismatik die entgegengesetzte Wirkung erreicht. Der Textrhythmus wird preisgegeben, und damit zusammen die sprachhafte Wirkung der Musik...Es entsteht die Frage, ob die deklamatorische und die melismatische Schreibweise sich widersprechen. Eine Antwort hierauf wäre, daß sie sich nicht nur nicht widersprechen, sondern viel eher ergänzen, daß das eine das andere als Gegengewicht nötig hat. Die Melismatik setzt die Ausdrucksintensität, die in der Deklamation erreicht wird, lediglich auf eine andere Weise fort. Es ist eine der auffallendsten Eigenschaften der Melismatik, daß sie der Musik einen Ausdruck abgewinnt, der reicht von ekstatischer Entrücktheit bis hin zu verhaltener, insichgekehrter Mystik. Somit vertritt

die Melismatik eine Seite eines Chorstils dessen andere Seite maßgeblich von der Deklamation bestimmt ist...

Während die Deklamation in ihrer ausdrucksintensivsten Form die Grenze zwischen Singen und Sprechen nahezu überschreitet, wird das andere Extrem in den (ausgedehnten) Melismen erreicht, nämlich die Grenze zwischen textgebundener und nicht-textgebundener Musik...Indem Distler die Möglichkeiten der vokalen Musik bis an diese Grenzen führt, gewinnt diese Musik eine Ausdrucksbreite, die unter dem zeitgenössischen Motettenschaffen ihresgleichen sucht" (Lüdemann 1981:192 und 200).¹

Was letztere Grenze betrifft, die ja auch gewissermaßen eine Grenze des Singens darstellt, ist es bezeichnend, daß Distlers Vertonung gerade solcher Wörter wie etwa "singen", "loben" oder "jauchzen" oft zu den extremsten Beispielen von Melismatik führen.

Beispiel 3.67.1 *Singet dem Herrn ein neues Lied*, op.12, Nr.1, III.Satz, T.48-55

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melisma on the word 'singen' (singing) with the instruction 'Oberstimmen bis zum Schluß' (Upper voices to the end) above it. The bottom staff is a piano accompaniment, also in G major, with a treble clef. It features a melisma on the word 'jauch' (rejoice) with the instruction 'ebenfalls bis zum Schluß' (also to the end) above it. The piano part ends with the instruction '<Im Zeitmaß bis Schluß>' (In the tempo to the end) and the word 'get!' (get!).

Beispiel 3.67.2 *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, op.12, Nr.6, III.Satz, T.35-38

The image shows a single staff of musical notation for a vocal line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melisma on the word 'jauch' (rejoice) with the instruction 'B Im Zeitmaß' (B In the tempo) above it. The lyrics 'Des jauch' and 'gen wir und' are written below the notes.

Es wurde schon in 2.2.3 (p.26-27) über Distlers Vorstellung vom Wesen des Vokalen gesprochen. Daraus ergab sich, daß mindestens die

Deklamation und die Melismatik dazu gehörten, ferner, daß beide einen liturgischen Ursprung haben. Für die Instrumentalmusik heißt das, daß sich die Anregungen aus dem Chorstil nicht nur in Form des Deklamationsprinzips verwirklichen, sondern daß die Ahnung um eine weitere Realisierung des Vokalen in der Instrumentalmusik wesentlich mit der Melismatik zu tun haben muß.

Das letzte der *Elf Kleinen Klavierstücke, Aria*, könnte dazu dienen, die Brücke von diesen Überlegungen aus zu der Instrumentalmusik selbst zu schlagen. Die Vermutung liegt nahe, daß gerade in diesem Stück die Merkmale des Singens zum Ausdruck gebracht werden, die in Distlers Vorstellung dafür wesentlich sind. Die besondere Charakteristik des Stücks ließe sich also von daher erklären. Nun zeigt es sich aber, daß *Aria* keine Ausnahme unter den Instrumentalwerken ist und daß es eine ganze Reihe Stücke oder Satzabschnitte mit ähnlicher Charakteristik gibt. Die Annahme, daß diese Stücke auch alle mit der Melismatik des Chorstils im Zusammenhang stehen, legt es nahe, diese Melismatik selbst erst einmal etwas näher zu betrachten, ehe die Instrumentalstücke untersucht werden. Entsprechend dem Vorgang bei der Darstellung des Deklamationsprinzips könnten die betreffenden Instrumentalwerke dann von dort her beleuchtet werden.

Die Melismatik in Distlers Chorstil bietet kein einheitliches Bild, das einfach auf einen Nenner zu bringen wäre. Das einzige gemeinsame Merkmal der großen Vielfalt an Melismen ist, daß sie mehrere, oft viele Töne auf einer Silbe haben. Dieses Merkmal besagt aber sehr wenig über die Art der Melismen, und darum müssen in einer Typologie andere Merkmale in Betracht gezogen werden. Eine mögliche Klassifizierung könnte auf folgender Einteilung beruhen: 1. Kurze Melismen, die den Zweck haben, eine bestimmte Silbe des Textes hervorzuheben, indem sie den Hauptton dieser Silbe etwa mit einem oder mehreren Wechseltönen umspielen, oder ein gewisses Intervall auffüllen. 2. Melismen, in denen die Umspielung eines Haupttons oder Intervalls durch Reperkussion oder Wiederholung mehr oder weniger klar definierter rhythmischer oder melodischer Figuren erreicht wird. Trotz ihrer oft starken Ausdehnung orientieren sich diese Melismen an einer Tonachse oder an einem Kernintervall, welches oft eine wellenartige melodische Linie zur Folge hat. Sie mögen der Kürze halber Reperkussionsmelismen genannt werden.



Beispiel 3.68.3 *Totentanz*, op.12, Nr.2, Neunter Spruch, Sopran und Alt, T.7-16



Beispiel 3.68.4 *Totentanz*, op.12, Nr.2, Erster Spruch, Sopran, T.18-21



Ein kurzes Melisma ist zu erkennen in Beispiel 3.68.1, Sopran, T.3 und Alt, T.6⁴-8². In beiden Fällen wird das Wort "singen" hervorgehoben und es handelt sich um eine Umspielung des Tons a'. Auch das Melisma, Beispiel 3.68.3, Alt, T.16, wäre als kurzes Melisma zu bezeichnen. Reperkussionsmelismen sind vorhanden in: Beispiel 3.68.2, T.3-5; evtl. auch T.6-8; T.10³-12²; T.13-18 (in diesen Fällen ist das Intervall des Wechseltons jedesmal ein anderes), Beispiel 3.68.3, Sopran und Alt, T.8-10 bzw. T.11 (in letzterem Fall ist, bis auf den Alt, T.10, keine klar definierte Figur, die irgendwie wiederholt wird, zu erkennen, aber die Tonachse a' bzw. e' ist sehr deutlich zu hören). Ein freies Melisma

kommt vor in Beispiel 3.68.3, Sopran, T.14³-15, während Beispiel 3.68.4, T.19-21 als Kombination eines freien (T.19) und eines Reperkussionsmelismas (T.20) bezeichnet werden müßte. Die Melismen in Beispiel 3.67 können beide als Reperkussionsmelismen gelten. Allen Melismen gemeinsam ist ein sehr differenzierter Rhythmus, der durch Punktierungen, einer Vielfalt an Notenwerten, unregelmäßigen Akzenten und Zäsuren, Akzentverschiebungen und verschiedensten Unterteilungen des Taktschlages (m.a.W. das Einführen von Triolen, Sextolen usw.) den übergeordneten Takt in vielen Fällen verschleiert bzw. aufhebt. Je nach der Aussage des Textes kommen verschiedene Intervalle zur Geltung: kleine Terzen und große Sekunden, die einen pentatonischen Anklang verursachen (Beispiele 3.67.1; 3.67.2; 3.68.1, T.3; 3.68.2, T.3-5; 3.68.3, T.15; 3.68.4, T.19²-21¹), kleine Sekunden (Beispiele 3.68.2, T.13-15; 3.68.3, T.10), große Septimen und Tritonusse (Beispiele 3.68.2, T.11-12; 3.68.3, T.9), Quarten und Quinten (Beispiel 3.67.2) und schlicht diatonische Folgen (Beispiele 3.68.2, T.6-8; 3.68.3, T.16). Die hier zitierten Reperkussionsmelismen fallen durch ihre wellenartige melodische Linie auf, während die freien Melismen durch ihren zentrifugalen, in diesen Fällen aus der Höhe herabschwebenden Charakter gekennzeichnet sind. Die Melismen, Beispiele 3.67.1 und 3.68.3 (T.16) sind beispielhaft für die oft und immer wieder anders vorkommenden Schlußmelismen, für die Distler eine große Vorliebe hatte. Oft zeigen Melismen eine Beschleunigung gegenüber der vorher herrschenden musikalischen Bewegung (vgl. Beispiel 3.68.3, T.7 mit T.8-10), obwohl das nicht immer der Fall ist (Beispiel 3.68.3, T.13-16).

Eine Betrachtung des Klavierstücks *Aria* ergibt mehrere Ähnlichkeiten zu den bisher erwähnten Melismen. Der Vergleich ist nicht ganz problemlos, weil es in diesem Charakterstück offensichtlich um die Darstellung virtuosen Singens geht, und das heißt, daß einige Wendungen in der Hauptstimme bestimmt als Koloraturen zu verstehen sind. Trotzdem sind Wendungen erkennbar, die durchaus mit den Melismen der Chormusik übereinstimmen. Das ist aber kein Widerspruch, denn Melismatik "schließt grundsätzlich auch Koloratur und Arten der Verzierung ein" (Eggebrecht 1967¹²:553),³ und so ist es aufschlußreich, daß Distler in diesem Stück nicht zuletzt mit Anklängen an seine vokale Melismatik das virtuose Element herausarbeitet.

Beispiel 3.69 Aria, T.1-4 und 8-15

Langsame ♩ [♩ = 60]
[sehr ausdrucksvoll!]

[Linke zart begleitend!]
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

p₁
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ein wenig verbreitern Wieder etwas anziehen
mf
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Die Intervalle in T.2 stimmen nahezu mit denen des Reperkussionsmelismas im Alt des Beispiels 3.68.3 (T.10) überein, und dementsprechend sind sich die unterschwelligeren Tonzüge auch ähnlich: g'-f', bzw. e'-d'. Ähnlichkeit im Rhythmus ist insofern gegeben als in beiden Fällen, trotz übergebundener Noten, eine Beschleunigung der Bewegung auf dem Wechselton (T.2²⁻²³, erstes Sechzehntel, bzw. T.10¹⁻¹⁰³) und eine Verzögerung am Schluß des Taktes stattfindet. Die Tonfolge f''-es''-c''-b' (T.3) weist wiederum Ähnlichkeit mit den freien Melismen (Beispiel 3.68.3, Sopran, T.14-15 und Beispiel 3.68.4, T.19) auf. Kennzeichnend sind in diesen Fällen, neben dem großen Umfang, die pentatonischen Anklänge, die oft in freien Melismen durch die prominente Stellung von großen Sekunden und kleinen Terzen verursacht werden. Die Tonfolgen in den Takten 9¹ und 10¹ können von ihrem Rhythmus her mit dem kurzen Melisma, Beispiel 3.68.1, Sopran, T.3 verglichen werden. Die Terzwiederholungen, T.10³ und vor allem T.12, mit ihren stockenden punktierten Rhythmen, zeigen große Ähnlichkeit mit den Reperkussionsmelismen, Beispiel 3.67.2, T.37³-38³ und Beispiel 3.68.2, T.13-14. Sogar für die Tonwiederholungen, T.13, gibt es unter den

Chormelismen Beispiele (vgl. Beispiel 3.67.1, T.48 und T.51; Beispiel 3.68.3, Alt, T.8 und 10), obwohl sie eventuell auch als Deklamation aufgefaßt werden könnten, genau wie die Tonwiederholungen T.1, T.8 und T.9. Deklamation in unmittelbarer Nähe von Melismen kommt ja immer wieder in den Beispielen 3.68.1 - 3.68.4 vor.

Ehe der nächste Schritt in der Erörterung, nämlich die Anwendung dieser Vergleiche auf andere Werke der Instrumentalmusik Distlers, unternommen werden kann, muß zunächst grundsätzlich überlegt werden, welche Bedeutung die obigen Erkenntnisse für die Stilanalyse haben. Es kommt die Frage auf, ob die vokale Melismatik zu einer ähnlichen Bedeutung im Instrumentalstil gelangt wie die Deklamation, ob sie also die Rolle eines strukturellen Prinzips spielt, und wenn ja, ob man analog zur Deklamation von einer "instrumentalen Melismatik" sprechen kann. Der letzte Teil der Frage mag als erstes bedacht werden. Weil der Begriff Melisma grundsätzlich an vokale Musik gebunden ist, scheint seine Verwendung für eine Analyse instrumentaler Musik widersprüchlich und daher untauglich zu sein. Es ist aber schwierig, einen alternativen Begriff zu finden, der genau das ausdrückt, was in dem Begriff Melismatik alles mitschwingt. So wird das Melisma als "expressive vocal passage" bezeichnet (Apel 1974⁸:516). Anderswo heißt es:

"St. Augustine in a famous passage written about 400 commented on the expressive essence of the melisma (*jubilus* or *jubilatio* in his terminology): he felt that singing without words expressed a joy too deep for words. It is thus the suspension of the normal relationship between words and music (i.e. syllabic) that is the basis of the melisma's extraordinary power" (Crocker 1980:105).

Folgende Sätze mögen hinzugefügt werden, wenn sie heute auch nicht mehr als ganz vertretbar gelten:

"Some scholars have regarded the melisma, on account of its great antiquity, as a mysterious stylistic phenomenon signifying a Near Eastern provenance, a magical and incantational function, or a combination of both. A broader view of musical history, however, and a more judicious study of specific documents may show the melisma in a different light; the contributions of the

Byzantinists (who have dispelled many of the superstitions about Byzantine chant) are also of importance in this respect. Melismas are found in song ranging from the time of antiquity to the present day; in fact, they may be indigenous to any music, and not necessarily mere manifestations of extra-musical factors" (Crocker 1980:105).⁴

Auf die Bedeutung von Koloratur und Verzierung im Melisma wurde schon hingewiesen. Darum wäre ein selbstgeprägter Terminus, wie etwa "Vokalismus", der den Anklang an die Vokalmusik betonen würde, unbefriedigend, zumal er die Deklamation eher ein- als ausschließen würde. Nun geht es ja darum, gerade eine andere Realisierung des vokalen Stilprinzips zu benennen, als die Deklamation es ist. Franz Kessler spricht am Beispiel einiger hier relevanter Zitate aus der Orgelmusik von Kolorierung (Kessler 1964:173-175, 176) und Reperkussionsmelodik (Kessler 1964:176-177), und führt u.a. folgendes Beispiel an (Kessler 1964:175,177):

Beispiel 3.70 Vorspiel *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, T.5-8



Er kommentiert dieses Zitat mit der Bemerkung, daß die betreffende "freie Mittelstimme...in rhythmischer Vielgestaltigkeit den abwärts gerichteten Sekundschrift f-e in Anlehnung an das obere gleichzeitig durchgeführte Hauptmotiv koloristisch umspielt" (Kessler 1964:175). Und etwas allgemeiner stellt er fest: "Sehr charakteristisch aber überhaupt für die melodische Bildung" dieser und ähnlicher kontrapunktierender Stimmen "ist das ständige Zurückgreifen auf zwei beherrschende Töne; es ergibt sich so eine Art Reperkussionsmelodik..." (Kessler 1964:176). So zutreffend die Ausdrücke in diesem Zusammenhang auch sein mögen, eine stärker differenzierte Beschreibung dieses und der anderen angeführten Beispiele erlauben sie nicht. Sie umfassen nämlich zugleich Stellen, die am ehesten als deklamatorisch zu bezeichnen wären (wie den ersten Takt des Vorspiels *Das alte Jahr vergangen ist*, vgl. Beispiel 3.71), weil Deklamation auch auf der in vielen Fällen sogar koloristischen

Umspielung eines Haupttons beruht, während die ständige deklamatorische Rückkehr zum Hauptton ebenfalls als Reperkussion bezeichnet werden kann.

Beispiel 3.71 Vorspiel *Das alte Jahr vergangen ist*, T.1-2



Für die gewünschte Differenzierung in der Besprechung der Verwirklichung des vokalen Stilprinzips reichen diese Begriffe also nicht aus. Eine weitere Möglichkeit wäre, die betreffenden Werke und Abschnitte nach diastematischen und rhythmischen Gesichtspunkten zu trennen, aber es bleibt fraglich, ob damit wirklich das Essentielle daran getroffen werden könnte, denn musikalische Gestalten sind ja mehr als die Summe ihrer Teile. Darum soll hier, in Ermangelung eines zutreffenderen Begriffs und in Anlehnung an die "instrumentale Deklamation", doch von einer "instrumentalen Melismatik" gesprochen werden.⁵ Der anfangs erwähnte Widerspruch, der in dem Ausdruck liegt, ist vielleicht geringer, wenn man bedenkt, daß es in der vokalen Musik gerade die Melismatik ist, die die Grenze der Textgebundenheit überschreitet und damit der textlosen Musik, die ja im Wesentlichen instrumental ist, sehr nahe kommt. Insofern ist der Begriff einer instrumentalen Melismatik gar nicht so weit hergesucht, wie er vielleicht scheint.

Mit diesem Begriff können nun Fälle wie die besprochenen Stellen in *Aria* besser beschrieben werden, als mit den anderen erwähnten Begriffen, und das ist für die Analyse das Ausschlaggebende. Dementsprechend könnte eine Beschreibung der Tonfolgen in Beispiel 3.70 wie folgt lauten: T.6: kurzes instrumentales Melisma, das große Ähnlichkeit hat mit Beispiel 3.68.1, T.3⁴-4¹, weil es, ebenso wie dort, einen vorherstattfindenden, als nicht melismatisch zu bezeichnenden Sekundschrift auf seinem ersten Ton, bzw. auf seiner erste Silbe betont (vgl. Beispiel 3.70, T.5 mit Beispiel 3.68.1, T.3¹-3³). Dagegen wäre die Tonfolge im nächsten Takt (Beispiel 3.70) als instrumentales Reperkussionsmelisma zu bezeichnen, während der letzte Ton der Phrase, T.8²-3, den Kessler übrigens in seinen Zitaten beide Male ausläßt, am ehesten als Deklamation charakterisiert werden könnte.

Die ersten beiden Takte der RH des Vorspiels *Das alte Jahr vergangen ist* (Beispiel 3.71) können dann ebenfalls differenzierter beschrieben werden als mit dem Ausdruck Reperkussionsmelodik, wie ihn Kessler auch im Zusammenhang dieses Werkes verwendet (Kessler 1964:176).⁶ T.1 könnte trotz seiner Reperkussion als Beispiel von instrumentaler Deklamation angesehen werden, mit eventuell einem kurzen instrumentalen Melisma auf der Triole g''-e''-d''(T.1¹), während T.2²-2³, mit seinem Rückgreifen auf dieselben Töne, eher als instrumentales Reperkussionsmelisma zu bezeichnen wäre. Dagegen kann die Tonfolge a''-g''-e''-d''-a' nicht als Beispiel für "Reperkussionsmelodik" gelten, weil dort keine Töne wiederholt werden. Mit den hier entwickelten Ausdrücken könnte diese Tonfolge dann aber als freies instrumentales Melisma bezeichnet werden. Auch die nächsten Takte bestehen noch aus instrumentaler Deklamation oder Melismatik. Erst in Takt 6 wird diese Art der Stimmgestaltung von Spielfiguren oder Figuration verdrängt.

An Hand dieser Beispiele wird deutlich, daß eine differenziertere Beschreibung der musikalischen Gestaltung möglich ist, als mit Kesslers Begriffen. Die Unzulänglichkeit seiner Begriffe zeigt sich vor allem daran, daß sie nicht unterscheiden zwischen musikalischer Gestaltung, die als Deklamation und solcher, die als Melismatik bezeichnet werden kann, also zwischen Gestaltungen strukturell verschiedener Art. (Außerdem wird bei Kessler der Unterschied oder die Übereinstimmung zwischen Kolorierung und Reperkussionsmelodik niemals wirklich klar herausgestellt.)

Der strukturelle Unterschied zwischen den Gestaltungen, die auf dem Deklamationsprinzip beruhen, und den instrumentalen Melismen bringt die Diskussion nun auf die Frage, ob letztere nicht ebenfalls als strukturelles Prinzip angesehen werden können. Denn es ist nicht möglich, die erwähnten melismatischen Stellen auf ein anderes, ihnen allen gemeinsames strukturelles Prinzip zu reduzieren. Genausowenig ist es möglich, sie in ihre diastematischen und rhythmischen Teile zu zerlegen, ohne - bildlich gesprochen - das zu entknoten, was als Knotenpunkt erst wirksam wird, als solcher erst eine Entität ist, die strukturelle Bedeutung bekommt. (So wären, allein vom Rhythmus her, Deklamation und Melismatik oft nicht zu unterscheiden.) Das ist, was im vorigen Abschnitt als Konstellation verschiedener konstitutiver Momente

bezeichnet wurde. Die Frage nach der strukturprinzipiellen Bedeutung der instrumentalen Melismatik muß also bejaht werden. Nur sind im Falle des Melismatikprinzips die konstitutiven Momente nicht so eindeutig aufzuzählen, wie es bei dem Prinzip der Deklamation möglich war. Das liegt an der Verschiedenartigkeit der Melismen, die manchmal nur das gemeinsam haben, daß sie melismatisch sind, während ihre anderen konstitutiven Momente nicht unbedingt übereinstimmen. So ist beispielsweise die Tonachse für das Reperkussionsmelisma, aber nicht für das freie Melisma konstitutiv. Aus diesem Grunde ist das Identifizieren von instrumentalen Melismen nicht immer ganz einfach, und es könnte nötig sein, sich in Zweifelsfällen an spezifischen vokalen Melismen zu orientieren. Aber ganz allgemein unterscheiden sich die konstitutiven Momente nicht von den Merkmalen, die im Zusammenhang mit den vokalen Melismen unter Beispiel 3.68 besprochen wurden. Auch wenn in Einzelfällen die Identifizierung eines instrumentalen Melismas nicht eindeutig sein mag, so ändert das nichts an der Gültigkeit des strukturellen Prinzips. Denn schon die Tatsache, daß instrumentale Melismen oft in der Rolle von Entwicklungsmotiven vorkommen, unterstreicht ihre Bedeutung für den strukturellen Bereich.

Im folgenden sollen einige besonders typische Beispiele instrumentaler Melismatik angeführt werden.

Beispiel 3.72 *Partita Christ, der du bist der helle Tag*, Bicinium,
T.5



Hier handelt es sich um ein kurzes instrumentales Melisma, das den Wechselton e''-f''-e'' weiter ausführt. Es hat in seiner Linie große Ähnlichkeit mit dem kurzen Melisma, Beispiel 3.68.2, Alt, T.6⁴-8. Vgl. auch *Cembalokonzert*, II.Satz, Solobratsche, T.2²-2³; *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, Klavier, T.10.

Beispiel 3.73 Partita *Nun komm, der heiden Heiland*, II.Satz,
1.Variation, S.7, letzte Choralzeile

Dieses Zitat enthält das Hauptmotiv der Variation, das am Ende des Satzes noch einmal vollständig vorkommt. Zwischen dem Kopfmotiv (1-3) und dem Schluß (7-11) ist ein instrumentales Reperkussionsmelisma um die Tonachse d'' eingefügt (3-7), das einige Ähnlichkeit mit den entsprechenden Melismen in den Beispielen 3.67.1 und 3.68.1 hat. Die Ähnlichkeit mit ersterem ist in der kleinen Coda des Satzes noch deutlicher zu erkennen, wo das schon erwähnte Melisma (3-7) nochmal aufgegriffen und zu einem ausgedehnten Schlußmelisma auf der Tonachse d'' erweitert wird (13-21). Die rhythmische Unregelmäßigkeit, die stellenweise zu einer Häufung von Motivzellen und folglich zu einer Steigerung führt (13-15 und 17-18), ist besonders charakteristisch in Melismen dieser Art. Auch die wellenartige Linie und die Pentatonik sind in beiden melismatischen Stellen des Beispiels kennzeichnend. Die Art, wie sich das Besondere des motivischen Materials in die allgemeinere Gestaltung der Melismen auflöst - einmal als Fortspinnung, das andere Mal als kurze Coda - zeigt, daß sich Entwicklungsmotive hier wie auch oft in anderen Werken auf das strukturelle Prinzip der instrumentalen Melismatik gründen. Vgl. auch Beispiel 3.77 und die Werke, die in dem Zusammenhang erwähnt werden.

Beispiel 3.74 Partita *Christ, der du bist der helle Tag*, Bicinium,
T.1-3

Während die Gegenstimme in der RH zu Anfang ähnliche Intervalle enthält wie der c.f., wenn auch anders rhythmisiert, so geht hieraus in T.2

(nach der Zäsur) ein Kontrapunkt hervor, der die bisherige Tonachse a' preisgibt, sich auf das hohe a'' hinaufschwingt und von dort als freies instrumentales Melisma über das Intervall einer großen Septime wieder herabschwebt. Die aufgehobenen rhythmischen Akzente, so wie auch die halbtöne Zusammenstellung der Intervalle geben dieser Tonfolge den schwebenden Charakter, der oft typisch für Melismen dieser Art ist. Vgl. auch *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II., RH, T.13-14.

Beispiel 3.75 *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, Klavier,
T.4-8



Zusammengestellte instrumentale Melismen kommen längst nicht so oft vor wie die anderen Typen. Beispiel 3.75 ist einer der seltenen Fälle, die so bezeichnet werden können. Die Tonfolge T.5³-6 zeigt große Ähnlichkeit mit anderen schon erwähnten freien instrumentalen Melismen. Synkope und Triole tragen zu der metrischen Unbestimmtheit bei, die in dieser Stimme, entgegen der strengen Einhaltung des 3/4 Taktes in den anderen Stimmen, zum Ausdruck kommt. Zusammen mit der prominenten Stellung des Septimintervalls (T.5²-5³) entspricht das durchaus den schon zitierten Beispielen dieser Art. Ab T.6³ geht dieses freie instrumentale Melisma allerdings in ein instrumentales Reperkussionsmelisma über, das auf der Tonachse fis'' beruht und diese mit einer durch Wiederholung klar ausgeprägten Motivzelle wellenartig umspielt. Dieser ganze Abschnitt ist dem zusammengestellten vokalen Melisma des Beispiels 3.68.4 ähnlich.

Genau wie bei der Deklamation wird bei der Realisierung des Melismatikprinzips die vokale Melismatik nicht einfach direkt auf den Instrumentalstil übertragen, sondern es kommt ein gewisser Grad an Stilisierung vor. So gibt es Tonfolgen, die kaum als Melismen singbar wären, weil das Tempo vielleicht zu schnell oder der Rhythmus zu kompliziert ist, die aber trotzdem als instrumentale Melismen bestimmt werden können. Es ist klar, daß Klassifizierung in solchen Fällen nicht mehr eindeutig sein kann und daß damit eine Grenze der instrumentalen

Melismatik, oder des vokalen Stilprinzips überhaupt, erreicht wird, deren Überschreitung in den Bereich des musikantisch-spielerischen Stilprinzips führen würde. Aber oft bietet die Herkunft einer Tonfolge einen Anhaltspunkt für ihre Bestimmung, wie es am folgenden Beispiel deutlich wird.

Beispiel 3.76 *Orgelsonate*, III.Satz, T.88-96



Wenn die Wechseltöne $c''-d''-\dots$ (T.89-90) als instrumentales Reperkussionsmelisma aufgefaßt werden, das für den "leidenschaftlichen, erregten Charakter" dieses Themas (siehe Distlers Vorwort) mitverantwortlich ist, dann dürfte der Triller (T.92), der sich direkt auf diese Wechseltöne bezieht, als ein stilisiertes Wiederaufgreifen dieses Melismas verstanden werden. Auf dieselbe Weise könnte der Triller (T.94¹) in Beziehung zu den Wechseltönen $h''-c'''-\dots$ (T.93²⁻³) erklärt werden, ebenso die Figur $g''-h''-g''$ (T.96) in Bezug auf das instrumentale Reperkussionsmelisma, T.94-95. Im folgenden Beispiel ist die Herkunft der fließenden Sechzehntel, T.30²-32¹, aus dem instrumentalen Reperkussionsmelisma, T.28-30¹, unverkennbar, aber ohne diesen Zusammenhang würde man die betreffende Tonfolge, trotz ihres pentatonischen Charakters und ihrer wellenförmigen Linie, vielleicht eher als Spielfigur bezeichnen. Der Schluß, T.32²-33, kehrt wieder zu einer stärker ausgeprägten Melismatik, unterstützt von der Gegenstimme, zurück. Hieran erkennt man nochmal die Bedeutung des Melismatikprinzips als Urgrund für Entwicklungsmotive.

Beispiel 3.77 Partita *Christ, der du bist der helle Tag*, Pastorale,
T.28-33

Rückpositiv: + Prinzipal 4', - Hohlflöte 4', + Gedackt 8',
+ Scharf 4 fach

con legato, poco martellato

Pedal: + Rauschpfeife 4 fach

Distler schließt eine ganze Reihe seiner Werke mit einer solchen stilisierten instrumentalen Melismatik ab. Dazu gehören u.a. *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, I.Satz, T.50-51; *Jesus Christus unser Heiland*, Ricercare, T.78-82, wo im letzten Takt in einer zusätzlichen Stimme ein freies instrumentales Melisma hinzugefügt wird; *Orgelsonate*, III.Satz, T.210-211; *30 Spielstücke* Nr. 15, Nr. 17, Nr.27 und Nr.29; *Konzertante Sonate*, III.Satz, T.191-195; vgl. auch Beispiel 3.73.

Zu einer anderen Form der Stilisierung, vor allem des Reperkussionsmelismas, findet Distler, indem er die rhythmischen Eigenschaften der Melismen - Punktierungen, Synkopen, Aufhebung des Metrums oder Verschiebung der Akzente und komplizierte Unterteilungen des Schlages - ins Extrem ausbaut, und so einen Grad an rhythmischer Kompliziertheit erreicht, der vokal nicht mehr zu realisieren ist. Beispiele solcher rhythmisch komplizierten Reperkussionsmelismen (T.8 und T.10-11) schließen sich im folgenden Zitat an Einsätze des Hauptmotivs (T.7 und T.9) an. Ab T.11³ geht das instrumentale Melisma in Spielfiguren über, die den weiteren Verlauf dieser Gegenstimme zur c.f.-Zeile in der Unterstimme bestimmen.

Beispiel 3.78 Partita *Jesus Christus, unser Heiland*, Bicinium, T.7-
13



In seiner Besprechung dieses Biciniums schreibt Larry Palmer:

"The Bicinium presents Distler's customary rhythmic subdivisions, but, instead of double counterpoint, the cantus firmus is retained in the lower voice throughout, with the coloratura upper voice (assigned to a 4-foot flute with optional tremulant) embellishing this steady cantus with its birdlike cantillation" (Palmer 1967:90).

Philip Gehring geht noch weiter, indem er ganz allgemein alle Bicinien einschließt, wenn er schreibt:

"In his bicinia ...Distler tends toward a highly complex, minute rhythmic subdivision of the beat that suggests bird song. The bicinia in the partitas *Jesus Christus* and *Wachet auf* and the first variation in *Nun komm* are examples of this. For these passages flute stops are specified, contributing further to the bird-like effect" (Gehring 1963:16).

Es geht nicht aus den Anmerkungen hervor, ob Palmer sich auf diese Stelle bei Gehring stützt.

Man kann die eigenartige Gestaltung von Stimmen, die durch einen intensiven, mal fast bohrenden, mal eher schwebenden Ausdruck gekennzeichnet sind, wie sie oft in den Orgelbicinien, aber auch in der *Orgelsonate* (Beispiel 3.76), der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere*

(z.B. II.Satz, T.20-23), oder dem *Cembalokonzert* (II.Satz, T.30, Cembalo, und ähnliche Stellen in den 1.Violinen) vorkommen, nicht richtig verstehen, wenn man in ihnen nicht eine Realisierung des vokalen Stilprinzips erkennt, das sich in Form von Deklamation und Melismatik, wenn auch oft stilisiert, verwirklicht. Eine Interpretation solcher Gestaltungen als Vogelgesang verkennt daher eines der Grundanliegen des Distlerschen Kompositionsstils. Ganz abgesehen davon würde Vogelgesang in die poetische Stimmung der meisten dieser Werke nicht hineinpassen, vor allem nicht in die des Biciniums der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, wo Palmer ihn in erster Linie plaziert:

"The most striking characteristic of this movement is a feature that became increasingly typical of Distler's instrumental style: a great complexity of microrhythmic subdivision. The nervous and vital effects thus achieved, so reminiscent of the birdcall derivatives of Olivier Messiaen, delicately and individually embellish the chorale melody" (Palmer 1967:86)

Er räumt in einer Anmerkung allerdings ein:

"Although Messiaen and Distler were born in the same year, it is doubtful that Distler knew of Messiaen's work; at any rate this feature of Messiaen's writing is a later development. Distler's use of these effects was, so far as the author can determine, an original device" (Palmer 1967:103).

Es liegt nahe, in der Partita eine Anlehnung der drei Sätze an die drei Strophen des Chorals zu sehen. Werner Bieske ist ebenfalls dieser Meinung: "Das Werk ...tritt in die unmittelbare Nähe der gleichnamigen Choralmotette, mit der sie in der inhaltlichen und formalen Anlage überraschende Parallelen aufweist..." (Bieske 1952:179). In dieser Partita gehe Distler "mit einer unheimlichen Konsequenz dem Text zuleibe" (Bieske 1952:179). Über den zweiten Satz der Partita, der dem Text "Zion hört die Wächter singen, das Herz tut ihr vor Freude springen..." entspricht, schreibt er: "Der zweite Vers ist ein Bicinium im doppelten Kontrapunkt, das unzweifelhaft die poetische Stimmung dieses Verses zum Vorwurf hat und sie sozusagen mit ein paar zarten Strichen zeichnet" (Bieske 1952:180). Vogelgesang paßt nicht,

mindestens nicht als Hauptmotiv, in dieses Bild. Schon Distlers Registrierungsvorschläge ("In der Brust, sofern vorhanden, *edles* Rohrwerk (Vox humana 8' o.ä.), u.U. durch zarte Aliquoten aufgeheilt. Im Rückpositiv am besten zarter 8' und 4'. Man hüte sich vor zu spitzer Registrierung.") widersprechen dem; dies wird von Gehring in seiner Verallgemeinerung ("flute stops are specified") stillschweigend übergangen.

An anderer Stelle wurde darauf hingewiesen, daß Melismatik grundsätzlich auch Koloratur und Arten der Verzierung einschließt (p.156). In den bisher zitierten Beispielen waren beide Elemente immer irgendwie anwesend. Die Begriffe Koloratur und Verzierung implizieren, daß es etwas gibt, das verziert wird. Ebenso schließt der öfter erwähnte Gedanke der Kolorierung ein, daß es möglich sein muß, das Kolorierte zu dekolorieren. Das Verhältnis des Verzierten oder Kolorierten zu seiner Grundgestalt, also zum Dekolorierten, beleuchtet das strukturelle Prinzip der instrumentalen Melismatik von einer interessanten Seite und bringt Aspekte hervor, die bislang unerwähnt blieben.

Wenn man die erwähnten Beispiele von kurzen instrumentalen Melismen dekoloriert - es sei gestattet, diesen Ausdruck zu gebrauchen, weil er eine etwas andere Bedeutung hat, als der sonst verwendete Begriff "Reduktion" -, dann enthüllt sich gerade hinter dem Vordergrund eine Grundgestalt von vielleicht zwei oder drei nebeneinanderliegenden Tönen (Beispiele 3.70 und 3.72), oder einem liegenden Ton (Beispiel 3.56, T.2²-2³; *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, T.10). Dagegen ist es oft schwierig, bei einem freien instrumentalen Melisma überhaupt eine Grundgestalt zu erkennen (vgl. Beispiel 3.75), es sei denn, man sieht das Rahmenintervall in der Funktion der Grundgestalt, die in einigen Fällen eine Septime oder Oktave ausmacht (vgl. Beispiel 3.69, T.3; Beispiel 3.71, T.2¹).

Interessanter ist das Verhältnis zwischen Melisma und Grundgestalt bei dem instrumentalen Reperkussionsmelisma, weil dieses Melisma viel häufiger vorkommt als die anderen. In den meisten Fällen beruhen Melismen dieser Art auf einer Grundgestalt, die nichts weiter ist als eine Tonachse, und folglich mit dem Orgelpunktprinzip zu erklären ist. Im Zusammenhang mit Beispiel 3.73 etwa wurde diese Tonachse schon

erwähnt. Daneben gibt es aber Fälle, wo die Grundgestalt eher als Tonzug aufzufassen ist. Das instrumentale Reperkussionsmelisma kommt aber nur ganz zur Ausprägung, wenn dabei ein oder zwei Töne mindestens vorübergehend als Tonachse wirken, wie das g' in dem Tonzug $as'-g'-f'$ des Beispiels 3.69.(T.1-3), oder wie in der letzten c.f.-Zeile des Vorspiels *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, T.8⁴-12 (Beispiel 3.29). Hier wäre, in Anlehnung an den c.f., der Tonzug $h'-a'-g'-fis'-e'$ zu erwarten. Nun bilden h' und fis' vorübergehende Tonachsen, so daß die Grundgestalt mit dem Tonzug nicht ganz identisch ist: h' , und nach der Pause T.11¹, $fis'-(e')$.

Es ist klar, daß in diesem Verfahren das strukturelle Prinzip der instrumentalen Melismatik eine Rolle in der Entfaltung des Tonzugprinzips spielt: in diesem Fall hat es eine direkte Einwirkung auf den Tonzugrhythmus. Hiermit verwandt ist ein interessantes Variationsverfahren: es ist die Verzierung oder Kolorierung von vorgegebenen Tonfolgen, wie sie in einem c.f. oder sonstigen musikalischen Thema bereitstehen, die aber selbst kein Tonzug sind. Auch in diesen Fällen ermöglicht das Funktionieren einiger der vorgegebenen Töne als vorübergehende Tonachsen das Zustandekommen von Reperkussionsmelismen.

Beispiel 3.79 30 *Spielstücke*, Nr.29 *Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst*, 4.Variation, T.1-6¹

Etwas breiter, aber immer noch fließende ♩

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of six measures. Below the bass line, 'x' marks are placed under the notes: the first measure has one 'x' under the first note; the second measure has one 'x' under the first note; the third measure has one 'x' under the first note; the fourth measure has one 'x' under the first note; the fifth measure has one 'x' under the first note; the sixth measure has two 'x' marks under the first and second notes. The second system consists of five measures. Below the bass line, 'x' marks are placed under the notes: the first measure has one 'x' under the first note; the second measure has one 'x' under the first note; the third measure has one 'x' under the first note; the fourth measure has one 'x' under the first note; the fifth measure has two 'x' marks under the first and second notes.

Die Töne der ersten beiden c.f.-Zeilen sind angekreuzt. Es ist klar, wie der Ton f in beiden Zeilen eine Tonachse bildet, um die sich, neben den anderen Tönen, auch die übrigen c.f.-Töne als instrumentales Reperkussionsmelisma drehen. Vgl. auch *Cembalokonzert*, II.Satz, T.29-35, Cembalo, und T.37-49, 1.Violine, wo das Thema des Satzes auf ähnliche Weise koloriert wird, obwohl es seine Umrisse dabei nicht

verliert; 30 *Spielstücke*, Nr.24, in dem es nicht der c.f., sondern die Tenorstimme des ursprünglichen Themasatzes (*Spielstück* Nr.18) ist, die koloriert wird, wobei zwar die Haupttöne dieser Stimme erhalten bleiben, aber die ostinaten Gestalten, die es teilweise in dieser Stimme gab (Beispiel 3.1), in der Kolorierung verloren gehen; in der 3. und 5.Variation dieser Variationsgruppe (30 *Spielstücke*, Nr.21 und 23) kommen Reperkussionsmelismen nur ganz flüchtig als Kolorierung des c.f. vor.

An diesem Punkt wird nochmal deutlich, warum das strukturelle Prinzip, um das es in diesem Abschnitt geht, nicht Kolorierung heißen kann, was vielleicht in Anlehnung an Kesslers Analyse naheliegen würde. Kolorierung impliziert, wie schon gesagt, die Möglichkeit zur Dekolorierung. Das heißt also, daß das Ergebnis der Dekolorierung das Wesentliche, das eigentlich Strukturelle, und die Kolorierung etwas Zusätzliches ist. Das ist bei einer c.f.-Variation, wie Beispiel 3.79, der Fall. Da liegt der Schwerpunkt auf der Variierung einer vorgegebenen Struktur, und nicht auf der Struktur selbst. Demnach könnte die Kolorierung als eine Variationstechnik, als ein Verfahren bezeichnet werden, das zwar auf einem Prinzip beruht, selbst aber kein Prinzip ist. Wenn nun aber die "Dekolorierung" eine Struktur freilegt, die an sich unbedeutend, die weder ein c.f. noch ein für den Satz entscheidender Tonzug ist, dann verliert die Kolorierung ihren Sinn. So ist es sinnlos, im Vorspiel *Das alte Jahr vergangen ist* (Beispiel 3.71) bei den ersten vier Takten von einer Kolorierung des Tones e'' zu sprechen, der zweifellos die Tonachse dieses Satzabschnittes bildet. Es ist viel sinnvoller, diese Tonachse als Folge einer Stimmgestaltung zu sehen, die auf anderen Prinzipien beruht, nämlich den Deklamations- und Melismatikprinzipien. Nicht die Tonachse gibt Anlaß zur instrumentalen Deklamation und Melismatik, sondern letztere geben den Anlaß zur Tonachse. Das Verhältnis ist folglich das Umgekehrte von dem der Kolorierung. Das strukturelle Prinzip der instrumentalen Melismatik - dasselbe gilt selbstverständlich für das Deklamationsprinzip - schließt nämlich eine Grundgestalt aus, die zu weit von einer Tonachse abweicht. Sobald die Grundgestalt in einen Tonzug übergeht, geht die Melismatik verloren und wird der Tonzug das strukturelle Prinzip, nach dem die Stimme gestaltet wird. Genau das geschieht in T.5 des erwähnten Vorspiels.

Wenn mit der Einführung des instrumentalen Melismatikprinzips in die Diskussion die Stilbestimmung ein gewisses Maß an Eindeutigkeit verliert, so fällt das nicht ins Gewicht. Das Entscheidende ist vielmehr die Erkenntnis, daß einmal das vokale Stilprinzip, neben seiner Verwirklichung im Deklamationsprinzip auch mit der Melismatik in seiner Bedeutung für Distlers Instrumentalstil bestätigt wird, und zum anderen, daß es in seiner Verwirklichung auf struktureller Ebene überhaupt die Form einer instrumentalen Melismatik annimmt. Ohne diese Erkenntnis bleibt einem ein großer Teil der Stimmgestaltung in Distlers Instrumentalwerken verschlossen oder Mißverständnissen ausgesetzt. Obwohl die instrumentale Melismatik in diesen Werken nicht so häufig eine Rolle spielt wie die instrumentale Deklamation, ist sie doch, wenn man sie als Kehrseite des, oder Ergänzung zum Deklamationsprinzip sieht, eine ebenso originelle "Erfindung". Ihre Bedeutung für den Instrumentalstil ist daher, aber auch nicht zuletzt wegen ihres liturgischen Ursprungs, mit der des Deklamationsprinzips durchaus zu vergleichen.

3.1.9 Das strukturelle Prinzip der Figuration

Figuration ist in der Musik Distlers keine neuartige oder einmalige Erscheinung. Im Gegenteil, Distler greift mit ihr eine Art der musikalischen Gestaltung auf, die schon "charakteristisch [ist] für den instrumentalen Improvisations- und Kompositionsstil [vor allem der Tasteninstrumente] des 16.-19. Jahrhunderts, die [jedoch] als improvisierte Technik ... gewiß älter [ist]" (Eggebrecht 1967¹²:286). Deswegen mag mit Recht in Distlers Verwendung von Figuration einer der auffallendsten Einflüsse älterer Musik auf den Stil des Komponisten gesehen werden. In der Figuration, mit ihrer Betonung des Improvisatorischen, Formelhaften (siehe Eggebrecht 1967¹²:286) und Mechanischen (siehe Fuller 1980:544), kommt das musikantisch-spielerische Stilprinzip stärker zum Durchbruch als sonst in den strukturellen Prinzipien. So fällt es auf, daß Figuration oft gerade in Werken verwendet wird, in denen das Musikantisch-Spielerische sowieso im Vordergrund steht, wie in Variationen (z.B. *Nun komm der Heiden Heiland*

II.Satz, 4.Variation; 30 *Spielstücke*, Nr.16, Nr.22, Nr.28; *Cembalokonzert* III.Satz, 1.,6.,12.Variation), Chaconne (*Nun komm der Heiden Heiland* III.Satz; 30 *Spielstücke*, Nr.3) und Toccata (*Nun komm der Heiden Heiland* I.Satz); 30 *Spielstücke*, Nr.6; das Klavierstück *Perpetuum Mobile* kann auch in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

Für das Verständnis der Figuration in Distlers Instrumentalstil ist die in ihr enthaltene Bedeutung des musikantisch-spielerischen Stilprinzips der erste wichtige Gesichtspunkt. Dies ist eine entscheidende Erkenntnis für die Einschätzung der ästhetischen Einstellung des Komponisten und seines Ringens um einen für ihn zeitgenössischen Stil. In der Stilanalyse dieses zu übersehen, würde den Wert der Studie erheblich schmälern, auch wenn die Betonung des Spielerischen überhaupt "heute suspekt geworden ist" (Kneif 1975²:118), denn ganz allgemein kommt dem Aspekt des Spiels "so viel Verbindlichkeit zu, daß ohne ihn jede Interpretation der Musik, auch und gerade der zeitgenössischen, fragmentarisch bleibt" (Kneif 1975²:118).¹

Nun ist es aber nicht nur das "Daß", sondern zweitens auch das "Wie?", das zum Verständnis der Figuration wichtig ist. Damit wird zugleich die Frage nach ihrer strukturellen Bedeutung angesprochen. Eine Erörterung dieser Frage lohnt sich nur, wenn gezeigt werden kann, daß Distlers Verwendung der Figuration mehr ist als musikalischer Leerlauf, als virtuoses Beiwerk, das allein den Zweck hat, den Effekt der Musik zu steigern, oder als Verzierung bzw. Kolorierung einer vorgegebenen Anordnung von Tönen zu dienen, die genauso gut ohne die Verzierung existieren kann. Figuration, als strukturelles Prinzip verstanden, muß vielmehr selbst zu solch einer Anordnung den Anlaß geben. Von daher gesehen, muß sie allen Arten von Spielfiguren des Instrumentaltils als Prinzip zugrunde liegen, und nicht nur z.B. den Wechselton- oder Tonleiterfiguren, die in den Beispielen 3.30 oder 3.77 erwähnt wurden. Das bedeutet allerdings, daß das Figurationsprinzip nicht auf eine einzige kontrapunktische Technik zurückzuführen sein wird, sondern es treffen in ihm wiederum mehrere konstitutive Elemente zu einer Konstellation zusammen. Zu diesen Elementen gehören ein konstanter Rhythmus, durch gleiche Notenwerte verursacht (z.B. durchgehende Achtel oder Sechzehntel), und ein mehr oder weniger konsequentes Beharren auf einer einheitlich gebildeten Formel. Dazu kommen meisten eins oder

mehrere der folgenden strukturellen Prinzipien: Orgelpunkt, Ostinato, Tonzug. Wenn dabei Berührungspunkte mit anderen strukturellen Prinzipien entstehen, wie offensichtlich mit dem Tonzug- oder Melismatikprinzip, um nur zwei zu erwähnen, so zeugt das höchstens von einer Kohärenz der strukturellen Prinzipien, die ja davon die Folge ist, daß es in Distlers Instrumentalstil nicht um ein Gegeneinander oder um eine Konkurrenz der drei Stilprinzipien geht, sondern um eine gegenseitige Durchdringung. Das ist der Grund dafür, daß vokal bedingte strukturelle Prinzipien in demselben Stil existieren können wie spielerisch bedingte.

Das Figurationsprinzip kommt in unterschiedlicher zeitlicher Ausdehnung zur Wirkung. In vielen Fällen erreicht es nur begrenzten Umfang, etwa als Mittel zur Fortspinnung einer Stimme. Andererseits kann es auch ganze Satzabschnitte oder sogar Sätze bestimmen. Als satzbestimmendes Prinzip steht es oft in starker Abgrenzung zu den Gestaltungen der angrenzenden Abschnitte oder Sätze und ist in sofern ein wirkungsvolles Kontrastmittel. Wenn es dagegen nur vorübergehend zur Auswirkung kommt, entwickelt es sich oft ganz organisch aus der vorhergehenden Gestaltungsart und kann dann häufig an dem Zustandekommen von Entwicklungsmotiven teilhaben. Der Übergang aus melismatischen Abschnitten wurde schon öfter erwähnt. Beispiel 3.78 mag an dieser Stelle nochmal als Exemplifizierung gelten. Vgl. auch einen ganz ähnlichen Fall in dem Vorspiel *Das alte Jahr vergangen ist*, T.4-7, sowie die Diskussion um Beispiel 3.77.

Auf ähnliche Weise geht die Figuration in den Takten 137-138 (Beispiel 3.36) aus der Deklamation, bzw. aus den Wechseltönen der vorhergehenden Takte hervor. Das spielerische Moment wird in diesem Beispiel durch die freie rhythmische Gestaltung unterstrichen, die stellenweise fast den Charakter einer Kadenz annimmt. Das ist ein Merkmal mehrerer Figurationsabschnitte (u.a. Vorspiel zu *Mit Freuden zart*, T.8-14; *Alte Spieluhr*, T.15-22; *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, I.Satz, T.63-69; *Cembalokonzert* II.Satz, T.57-75) und eignet sich besonders gut für den Übergangscharakter, den solche Stellen meistens haben, und daher auch für das Zustandekommen von entsprechend eingesetzten Entwicklungsmotiven.

Im folgenden Beispiel entsteht die Figuration auf sehr interessante Weise aus dem vorhergehenden thematischen Material.

Beispiel 3.80 *Konzertstück für Klavier und Orchester, T.9-16*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four staves of music. The first staff is a short melodic phrase starting with the tempo marking 'a tempo' and dynamic markings '(p)ia) f sf sf sf sf sf sf', ending with 'espress. e con brio'. The second staff continues the melodic line with various ornaments and dynamics like 'ff'. The third and fourth staves show a more complex, rhythmic and melodic development of the material, with dynamics like 'dimin. poco a poco'.

Diese Stimme greift zunächst das Material auf, mit dem der Satz beginnt: T.9-10 entsprechen T.1-2, nur sind sie eine kleine Terz höher als die dortige Bratschenstimme. Wichtigste Motivzelle - sie ist für das ganze Werk bestimmend - ist die Tonfolge $es'-f'-d'$ (T.9²). Im folgenden Takt kommt sie, mit einem dazwischengeschobenen Ton, wiederum transponiert vor: $f''-as''-g''-e''$. Anschließend werden dieselben Töne nochmal wiederholt (T.10³-11²), allerdings in anderer Rhythmisierung, ehe daraus eine Sextolenfigur entsteht, die unter Hinzunahme weiterer Töne ($ces'''-b''$, T.11²) den Ausgangspunkt für eine kurze Figuration bildet (T.11²-12²). In dieser Figuration werden die Töne der erwähnten Motivzelle schrittweise nach oben gerückt (Ganztonzug), während die Wechseltöne e'' und f'' , die noch aus T.10³ stammen, auf dieser Tonhöhe wiederholt werden. Aus der Sextolenfigur entsteht ab T.12³ ein neues Spielmotiv, das für die weitere Dauer der Stimme beibehalten wird. In den oberen

Tönen dieser Spielfigur ist die vorher erwähnte Motivzelle wieder zu erkennen (z.B. T.12²-13²: h''-cis'''-ais''), während die unteren Töne den schon erwähnten Wechselton e''-f'' fortsetzen. Diese Spielfigur wird als Ganzes in den nächsten Takten mehrmals schrittweise abwärts gerückt (wiederum Ganztonzug), ab T.14³ allerdings in zeitlicher Beschleunigung. Vgl. die entsprechende Figuration, T.5²-6³. Auf ähnliche Weise ist die Figuration, *Alte Spieluhr* (T.20-22) aus der vorhergehenden Deklamation (T.16-19) abgeleitet: Während die Deklamation um die Töne fis'-a' gebaut ist, wird dieses Verhältnis in der nun anbrechenden Figuration durch Oktavtransposition des fis' zum fis'' und durch Hinzunahme von Wechseltönen, sowohl zum a' als zum fis'', aufgelockert.

Neben den gleichbleibenden kurzen Notenwerten und dem Festhalten an einer einheitlich gebildeten Formel ist für die bisher erwähnten Beispiele von Figuration noch ein weiteres Merkmal bezeichnend. (Dabei ist es unerheblich, ob es sich um eine Figuration für Tasten- oder andere Instrumente handelt.) Die Spielfiguren oder Formeln enthalten in der Regel nämlich mehr als einen Hauptton, so daß sich in der Figuration eine latente Zwei- (oder Mehr-) stimmigkeit bildet; mit anderen Worten: es läßt sich in der Regel mehr als ein Tonzug in solchen Figurationen erkennen. Das trifft auch dann noch zu, wenn einer der Tonzüge durch einen unterbrochenen Orgelpunkt oder eine Ostinatofigur entsteht. (Vgl. *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, T.35-50, 1.Violine). Folglich kann Figuration als Übergang zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit verstanden werden, und es wäre falsch, jeweils nur die melodischen Zusammenhänge von Ton zu Ton zu beachten (z.B. die Wechseltöne) und dabei die Zusammenhänge von einer Figur zur nächsten zu übersehen. Dies ist bei Distler nichts Neues; für die Figuration in älterer Musik gilt es auch schon. In Distlers Stil geht es also eher um die Frage, wie diese Zusammenhänge, abgesehen vom konstanten Fluß der gleichwertigen Noten, zustande kommen. Diese Frage wird vor allem dort wichtig, wo ganze Satzabschnitte oder Sätze aus Figuration bestehen und wo vielleicht eine kompliziertere Anwendung des Prinzips erwartet werden kann. Das schließt solche Stellen mit ein, die dem Augenschein nach aus gebrochenen Akkorden bestehen; Akkordbrechungen sind in der älteren Musik ja eine der häufigsten Formen von Figuration. Im folgenden soll an Hand von einigen Beispielen gezeigt werden, daß es bei solchen

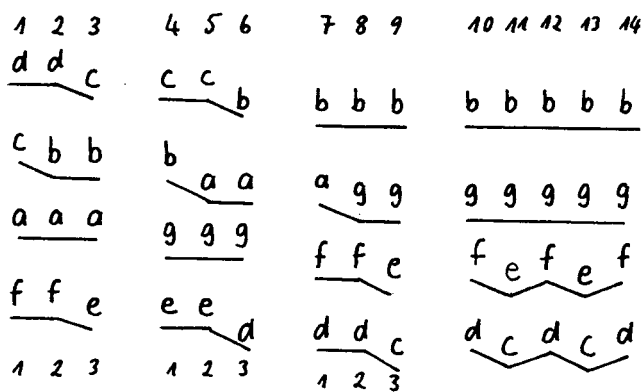
Figurationen in Distlers Musik nicht herkömmliche Dur- und Mollakkordprogressionen mit entsprechender Stimmführung sind, die gebrochen werden. Es sind vielmehr Klänge, bei denen die Stimmführung nicht so sehr vom Akkord, sondern von den an ihr erkennbaren Tonzügen her ihren Sinn bekommt. Wie sich in 4.2 zeigen wird, gelten diese Gesichtspunkte für die Harmonik Distlers ganz allgemein. Insofern sind die Figurationsabschnitte besonders aufschlußreich.

In der *Chaconne* aus den *30 Spielstücken* wird das Thema des öfteren in Figuration aufgelöst. Der Abschnitt T.54-60 (siehe Beispiel 3.32) enthält Figuration, in der eine Tonfolge ostinatohaft auf derselben Tonhöhe bleibt, während sich das Thema durch seine Bewegung davon abhebt. Die "Akkordbrechungen", die so entstehen, sind also maßgeblich durch den liegenbleibenden Tonzug des Ostinato und durch die Gestalt des Themas (mit Vierteln markiert) bestimmt. Vgl. auch den Anfang des II.Satzes der *Orgelsonate*, wo es nicht ein Thema, sondern ein diatonischer Tonzug ist, der sich in der Figuration von den ostinatohaften Tonfolgen abhebt.

Zu größerer Komplexität kommt es in dem mittleren Abschnitt des *Spielstücks Nr.2*. Der Übersichtlichkeit halber wird im folgenden Beispiel nur der Anfang des betreffenden Abschnitts im Original zitiert, während anschließend der ganze Abschnitt in einer auf Akkorde reduzierten Form gebracht wird.

Beispiel 3.81 *30 Spielstücke, Nr.2, T.22-27*

Wenn die Reduktion auch nicht ganz dem originalen Klangbild entspricht, eignet sie sich doch gut für die Analyse der Figuration. Auf den ersten Blick erkennt man eine Reihe sich in verschiedener Lage befindenden Akkorde, von denen die meisten als Vierklänge bzw. Septakkorde zu erklären sind, andernfalls als Dreiklänge mit zu einem der Akkordtöne hinzugefügten Wechselton (vgl. die Diskussion unter Beispiel 3.31 und 3.32). Akkorde, die sich entsprechen, sind mit Linien verbunden. Es zeigt sich, daß eine gewisse Regelmäßigkeit in der Wiederkehr ähnlicher Akkorde vorhanden ist, auch wenn sie nicht überall mit der zeitlichen Anordnung übereinstimmt. Diese Regelmäßigkeit ist in den Akkorden 1-14 am konsequentesten durchgeführt und kann folgendermaßen schematisch dargestellt werden:



Mit bewundernswertem Geschick bringt Distler eine Stimmführung zustande, die trotz der konsequent schrittweisen Bewegung aller Stimmen keine parallelen Akkorde zur Folge hat. Folglich ändert sich das vertikale Verhältnis der Stimmen ständig und findet erst in einem übergeordneten Dreierhythmus zu einer eigenen Logik. Bis auf die höchste, bewegen sich alle Stimmen, allerdings nicht parallel, an einem über eine Quarte reichenden diatonischen Tonzug abwärts. Die Oberstimme hält auf dem Terz-Rahmenintervall inne (Akkord 9). Es liegt nahe, das Spielerische nicht nur in der Auflockerung dieses Stimmgefüges zur Figuration zu sehen, sondern auch schon in der Anordnung des Stimmgefüges selbst. Die übrigen Akkorde zeigen eine nicht weniger interessante, wenn auch nicht sequenzhafte Anordnung: Während sich in den Akkorden 9-14 die oberen beiden Stimmen als (unterbrochene) Orgelpunkte geben, bilden die

unteren Stimmen Wechseltöne (Orgelpunkt). Von 14 bis 17 ist es nicht so sehr die Verwendung des g-Septakkords, die bemerkenswert ist, sondern wiederum die Stimmführung. Die drei Oberstimmen sind jetzt in steigenden Terzen angeordnet (Terztanzzug, der dem bisherigen Rahmenintervall der Oberstimme entspricht), während die Unterstimme abwechselnd in Sekunden und Terzen bis 18 steigt (Quarttanzzug). Die oberen drei Stimmen bleiben nun von 18-21 auf der erreichten Tonhöhe (Orgelpunkt), während sich die Unterstimme im diatonischen Tanzzug über das Rahmenintervall einer Quart, als Übergang zum f in T.48, abwärts bewegt. Besonders bemerkenswert ist die Art wie vor allem die Unterstimme, als Trägerin der Figuration, in diesem ganzen Abschnitt geführt wird. Ein Orgelpunkt und ein Quarttanzzug werden von diatonischen Tanzzügen, die sich jeweils über eine Quart erstrecken, umrahmt. Die Rahmentöne, die dabei eine Rolle spielen sind f'-c'-c''-g' (und evtl. f' als Zielton). Außerdem treten im erwähnten Quarttanzzug die Töne d'-g'-c'' hervor. Bemerkenswert ist nun, daß diese Töne, das f' allerdings in Oktavtransposition, genau mit den Tönen der ersten 2½ Takte des Satzthemas übereinstimmen:

Beispiel 3.82 *30 Spielstücke*, Nr.2, T.1-5



Ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen dem Figurationsabschnitt (T.24-53) und dem abwärtsgerichteten diatonischen Tanzzug (u.a. T.1-4) des *Spielstücks* Nr.8. In dem Übergangabschnitt, *Orgelsonate*, III.Satz, T.118-143, kommt es zu einer ähnlich konsequenten Führung der "Stimmen", und der diatonische Tanzzug e'-h in der Unterstimme (T.118-125) greift den diatonischen Tanzzug e-H im Pedal des vorangehenden Abschnitts (T.84-99) und den gleichzeitig aber nicht parallel geführten Tanzzug h'-fis' in der LH auf. Die meisten Figurationen, die irgendwie als "gebrochene Akkorde" angesehen werden können, lassen sich auf ähnliche Weise analysieren. Das gilt auch für solche, in denen ein c.f. oder sonst eine vorgegebene Melodie enthalten ist. Beispiele, die noch nicht erwähnt wurden, sind: *Cembalokonzert*, III.Satz, 1.Variation; 2.Variation; 6.Variation; *30 Spielstücke*, Nr.16; Nr.22; Nr.28 (teilweise

als Beispiel 3.16 zitiert); *Perpetuum Mobile*; *Streichquartett*, I.Satz, T.88-100 bzw. 113-125; *Streichquartett*, II.Satz, T.26-50, welches als figurierte Auflockerung des vorigen Abschnitts im Choralstil (T.1-25) anzusehen ist, wenn dabei auch einige Änderungen entstehen, Änderungen, die höchstens nochmal die strukturelle Bedeutung des Figurationsprinzips bestätigen. Die Bedeutung, die in diesen Figurationen der "Stimmführung" bzw. den Tonzügen zukommt, zeigt, daß eine reine Akkordanalyse, die sich nur auf die Art der Zusammenklänge konzentriert, nicht sehr aufschlußreich ist. Insofern unterscheiden sich Figurationen, die als "gebrochene Akkorde" im Stil für Tasteninstrumente ausgebildet sind, nicht grundsätzlich von den anderen Figurationen.

Die Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* enthält zahlreiche Beispiele von Figuration. Über die Tonzüge in der Figuration der *Toccata* dieses Werkes wurde unter den Beispielen 3.41 und 3.44 schon gesprochen. Einige weitere Figurationen sind im jetzigen Zusammenhang bemerkenswert, weil sie sich nicht so selbstverständlich wie die ganzen bisher erwähnten Beispiele als logisch konzipiertes Gefüge von Stimmen bzw. Tonzügen analysieren lassen. Einer dieser Fälle soll etwas näher betrachtet werden.

Beispiel 3.83.1 Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*, III.Satz, *Chaconne*, 13.Variation, p.21

The image shows a musical score for the 13th variation of the Chaconne from the Partita 'Nun komm, der Heiden Heiland', III. Satz. The score is in G major and 3/4 time, starting at measure 108. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Performance instructions include 'molto marcato al fine', 'simile', and '(nicht zögern!)'.

Die unteren Töne der Figuren, jeweils als Achtel notiert, ergeben eine etwas abgeänderte Fassung des Chaconne-Themas, die für die nächsten Variationen (bis 16) verbindlich bleibt. Seinerseits stammt das (anfängliche) Chaconne-Thema aus der 1.Choralzeile. Diese Figuration soll wie in Beispiel 3.81 in Akkordform zusammengeschrieben werden.

Beispiel 3.83.2 Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*, III.Satz,
Chaconne, 13.Variation

The image shows a musical score for the 13th variation of the Chaconne from the Partita 'Nun komm, der Heiden Heiland', III. Satz. The score consists of two staves. The notes are numbered 1 through 18. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. A '2x' marking is present below the first staff, indicating a repeat or double measure.

Es zeigt sich, daß die Analyse keine nach logischen Schritten konzipierte Stimmführung aufdeckt. Die Figuration ist also in erster Linie auf den Klang der Figuren ausgerichtet. Trotzdem ist von einer Harmonisierung des Themas, im herkömmlichen Sinne des Wortes, keine Rede. Das läßt sich allein schon an Hand der Oktavparallelen zwischen den beiden Außenstimmen, die konsequent durchgehalten werden, belegen. Bis auf die Akkorde 2, 4 und 15 bewegt sich eine der Mittelstimmen, meistens die obere, in parallelen Quinten dazu. Weil diese Quinten abwechselnd in den beiden Stimmen vorkommen, kann man also nicht von einer entsprechenden Stimmführung sprechen, aber sie kommen trotzdem beim Hören zur Wirkung. Dies wird in der 14.Variation bestätigt, wo eine zusätzliche Stimme neben der Oktave auch diese Quinte verdoppelt. Außerdem ist jede Tonhöhe des Themas mit einem eigenen Akkord gekoppelt, d.h., jedesmal, wenn g' wiederkehrt, wird derselbe Akkord verwendet, jedesmal, wenn a' drankommt, wird ein eigener Akkord verwendet, usw. Auch aus diesem Grunde kann von einer Harmonisierung im herkömmlichen Sinne nicht die Rede sein. Die Akkorde 1-7 stehen allerdings im Wechseltonverhältnis, während das Verhältnis zwischen den benachbarten Akkorden 1, bzw. 5 und 6, und 13 und 14 beide Male das von Quartsekundakkord zu Durakkord ist.

Eine ausführlichere Besprechung der Harmonik dieser Stelle ist jetzt aber unangebracht. Es soll mit diesem Beispiel lediglich gezeigt werden, daß es Fälle gibt, wo das Lineare in einer Figuration zurücktritt und die Figuration selbst das tragende Prinzip wird. Dasselbe gilt für die 4.Variation des II.Satzes dieser Partita, für Teile der 12.Variation des III.Satzes des *Cembalokonzerts* und für den Übergangsabschnitt, *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.91-108. In letzterem spielt vielleicht zusätzlich das Wechseltonprinzip eine

Rolle. Andererseits kann das Lineare so stark in einer Figuration vertreten sein, daß nicht nur ihre Figuren unter sich zu einer Stimmführung angeordnet sind, die auf klar ausgebildete Tonzüge hin angelegt ist, sondern daß die Figuration als Ganzes die Funktion einer selbständigen Stimme in einer kontrapunktischen Satzanlange übernimmt. Ein Beispiel hierfür ist die Stimme der LH in folgendem Zitat, in dem das Stimmenverhältnis das einer Triosonate ist.

Beispiel 3.84 *Orgelsonate, III.Satz, T.190-195*

Das Thema der Chaconne, die den Schluß dieses Satzes bildet, ist in der RH zu erkennen. In den "Außenstimmen" der Figuration ist ein diatonischer Tonzug vorhanden, der über eine Oktave h-h' bzw. h'-(h'') steigt (das h'', T.195, ist impliziert, kommt aber nicht zum Klingen). Die lineare Bedeutung dieser Figuration wird dadurch noch stärker betont, daß sie in der folgenden Variation (T.195-200) im doppelten Kontrapunkt über dem (etwas verzierten) Thema erscheint, nun aber in einem anderen Verhältnis: der Tonzug ist um eine kleine Terz höher transponiert. In beiden Variationen steht der Baß auf dem Orgelpunkt G bzw. g.

Auch wenn das Vorkommen von Figuration bei Distler an sich nichts Neues ist, so ist seine Verwendung dieser Art der musikalischen Gestaltung bewundernswert. Mit schier unerschöpflichem Einfallsreichtum erfindet er immer wieder neue Figurationsformeln, welches sicherlich von einer

stark ausgeprägten Spielfreudigkeit zeugt. Diese erstreckt sich aber nicht nur auf die Figuren, sondern auch auf das Tonmaterial, das ihnen zugrunde liegt. Das strukturelle Prinzip der Figuration ermöglicht nämlich ein Spiel mit dem Tonmaterial, das sehr aufschlußreich ist für Distlers Umgang mit dem Tonmaterial überhaupt. In gewissen Figurationsabschnitten destilliert sich diese Handhabung des Tonmaterials zu einer Klarheit und Ausgewogenheit, die sonst bei Distler selten ist. (Beispiel 3.81 ist solch ein Fall, ebenso einige Variationen des *Cembalokonzerts*, siehe Beispiel 3.91). Insofern sind die Figurationsabschnitte in ihrer Bedeutung für den Stil Distlers, vom Gesichtspunkt der Analyse her, genauso aufschlußreich wie etwa die entsprechenden Figurationssätze für den Stil Bachs. Man denke nur an das *C-dur Präludium* aus dem Wohltemperierten Klavier (und an Schenkers berühmte Analyse dieses Werkes in den *Five Graphic Music Analyses*, p.36-37) oder das 1. Präludium C-dur aus *Zwölf kleine Präludien oder Übungen für Anfänger*.² Und gerade im Vergleich zu diesen Bachwerken tritt das Neue und Eigenwillige in Distlers Stil deutlich zutage.

3.1.10 Das strukturelle Prinzip der Irregularität

Mit dem Irregularitätsprinzip wird zum ersten Mal ein strukturelles Prinzip in die Diskussion eingeführt, das sich - in seiner einstimmigen Anwendung - vor allem im Bereich der zeitlichen Anordnung der Töne abspielt. Eine Stilanalyse, die diesen Bereich übersieht, die sich nur mit Tonhöhenrelationen als dem eigentlichen Ordnungsprinzip der Töne befaßt, wird der Musik Distlers nicht gerecht. Damit ist aber nicht gesagt, daß eine Analyse dieses Bereichs unproblematisch ist. So schreibt Charles Rosen:

"The rhythmic terminology available to us, which is either primitive or rebarbative, does not encourage analysis, and it is difficult with the present vocabulary even to distinguish pulse from tempo, and rate of harmonic change from the actual duration of notes; but a refusal to face these questions leads to a viewpoint so partial as to be radically false even when useful or stimulating "(Rosen 1976²:36).

Auch Carl Dahlhaus ist sich dieser Schwierigkeiten bewußt und ist sogar der Meinung, daß ein Versuch, zu definieren, was musikalischer Rhythmus sei, zu einem "terminologischen Labyrinth" führen würde (Dahlhaus 1967:22). Angesichts dieser Problematik, aber in der Überzeugung, daß eine Untersuchung der zeitlichen Gestaltung von Distlers Musik für das Stilverständnis wesentlich ist, ferner, daß das Verhältnis zwischen der Anordnung der Töne im zeitlichen und im Tonhöhenbereich in Distlers Musik ein anderes ist als in der herkömmlichen Musik, soll versucht werden, auch im zeitlichen Bereich des Stils eine Realisierung der Stilprinzipien aufzuzeigen. Diese Realisierung geschieht in der Form des strukturellen Prinzips der Irregularität. Wenn dieses strukturelle Prinzip grundsätzlich von denselben Stilprinzipien bedingt wird, wie die anderen bisher erwähnten, dann ist damit schon der Zusammenhang zwischen zeitlichen und Tonhöhenrelationen gegeben. Dies war ja auch der Kern der Behauptung über die Integrität des Stils. Mit Hilfe des Irregularitätsprinzips können rhythmische Phänomene folglich in einen weiteren Zusammenhang gestellt werden. Zugleich soll damit ein Ausweg aus den oben erwähnten terminologischen Schwierigkeiten gesucht werden.

In der Besprechung einiger der vorigen strukturellen Prinzipien wurden Stilmerkmale angerührt, die auch für das Irregularitätsprinzip wichtig sind. So kam unter 3.1.2 die Reihung von Motiven ungleicher Länge zur Sprache (siehe Beispiele 3.3 und 3.4), während unter 3.1.8 von einer Vielfalt der Notenwerte, die in der instrumentalen Melismatik eine wichtige Rolle spielt, die Rede war (siehe Beispiel 3.78). Der Begriff des Tonzugrhythmus muß auch in diesem Zusammenhang erwähnt werden (siehe Beispiel 3.52). Obwohl diese Stilmerkmale unterschiedlich charakterisiert werden können - das Fugenthema, Beispiel 3.4, wird von Distler selbst in der Tempoanweisung als "fast tanzhaft" bezeichnet, während die instrumentale Melismatik, Beispiel 3.78 als "schwebend" und die Bewegung der Stimmen, Beispiel 3.52, evtl. als "motorisch" beschrieben werden könnte -, lassen sie sich auf dasselbe strukturelle Prinzip beziehen, auch wenn die unterschiedliche Charakteristik jeweils auf eine andere Art der rhythmischen Gestaltung zurückzuführen ist. So beruht in Beispiel 3.78 das Schwebende auf der Suspendierung eines regelmäßigen Schlages: durch die große Vielfalt der Notenwerte, Punktierungen und Überbindungen wird die Zähleinheit, wie sie im Taktzeichen angegeben ist, streckenweise aufgehoben. Ähnliches gilt für die meisten Fälle von instrumentaler Melismatik. Im Fugenthema, Beispiel 3.4, dagegen bleibt die Zähleinheit durchweg erhalten. Trotzdem kommt es auf übergeordneter Ebene nicht zu einem regelmäßigen Dreiertakt. Der Grund dafür ist die unterschiedliche Länge der Motivzellen mit jeweils eigener Akzentsetzung. Die meisten Themen der Instrumentalwerke könnten auf diese Weise beschrieben werden. Die Unregelmäßigkeit des Tonzugrhythmus, die man rückschauend an Beispiel 3.52 erkennt, entspricht durchaus dieser unregelmäßigen Motivreihung.

Daraus ergibt sich nun die Frage, ob etwas Ähnliches auf der Ebene der Phrasengliederung festgestellt werden kann. Wegen der besonderen Art der Motivreihung ist es in der Musik Distlers nicht immer möglich, bei einer Melodie zwischen einer Gliederung in Motive und einer Gliederung in Phrasen zu unterscheiden. Übergeordnete Gliederungen kommen also infolge der additiven Reihung von Motivzellen unterschiedlicher Länge nicht oft zustande. Eine derartige Gliederung könnte wie folgt dargestellt werden.

Beispiel 3.85 Cembalokonzert, I.Satz, T.144-159

Die Gliederung wird dadurch erschwert, daß der Schlußton einer Phrase oft zugleich als Anfangston der nächsten Phrase dient. Alternative Einteilungen sind in der zweiten Hälfte gegeben. Es fällt eine Unregelmäßigkeit in der Länge auf, die durchaus den Unregelmäßigkeiten auf den Ebenen der Einzeltöne und der Motive entspricht, unabhängig davon, für welche Gliederung man sich entscheidet. Sogar eine Einteilung des Themas in nur zwei Glieder von je acht Takten wäre unbalanciert, weil die zweite Hälfte infolge der beiden $3/4$ Takte etwas kürzer wäre als die erste. Die Frage, ob eine Gliederung in Phrasen angesichts der auftauchenden Uneindeutigkeiten überhaupt angemessen ist, braucht hier nicht weiter erörtert werden. Vgl. auch in diesem Zusammenhang das 2.Thema des *Konzertstücks für Klavier und Orchester*, T.208-215, ebenso den I.Satz der *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, T.38-55, 1.Geige, bei denen man zu einer ganz ähnlichen Analyse kommt.

Wie schon in 3.1.2 an Hand der Beispiele 3.3 und 3.4 erwähnt wurde, beruht die dortige Motivreihe auf einer Addition von Motivzellen verschiedener Länge, die zu einem unregelmäßigen Akzentsystem führt. Man könnte nun analog dazu behaupten, daß die Suspendierung der Zählheiten in Beispiel 3.78 auf einer Addition von Notenwerten unterschiedlicher Länge beruht, ebenso wie Beispiel 3.85 eine Addition von Phrasen verschiedener Länge enthält. Entsprechendes könnte von der

zeitlichen Anordnung der jeweiligen Stufen des Tonzugs in Beispiel 3.52 behauptet werden. Das gemeinsame Gestaltungsprinzip, nach dem die Töne, Motivzellen, der Tonzugrhythmus und die Phrasen angeordnet sind, ist also die Addition von Einheiten unterschiedlicher Länge, und genau das ist das strukturelle Prinzip der Irregularität. Es ist klar, daß es sich dabei um eine weitere Realisierung des linear-additiven Stilprinzips handelt. Das Irregularitätsprinzip steht demnach ganz in der Nähe des strukturellen Prinzips der zellenhaften Motivreihung.

Die Irregularität wird auch noch auf eine ganz besondere Weise vom musikalisch-spielerischen Stilprinzip bestimmt. Die irreguläre Addition, wie sie sich in den bisher erwähnten Beispielen zeigt, bekommt ihren besonderen Reiz dadurch, daß das Reguläre nicht gänzlich ausgeschlossen ist, sondern in einer Wechselwirkung zum Irregulären steht. Anders gesagt, das Irreguläre kommt erst durch den Gegensatz zum Regulären zur Wirkung. Darum wäre der Ausdruck "musikalische Prosa" hier verfehlt. Das kann an den Beispielen ganz deutlich gesehen werden. So bekommen die unterschiedliche Länge und der damit zusammenhängende verschobene Akzent der Motivzellen, T.8-11, Beispiel 3.4, ihren Reiz gerade aus der regelmäßigen und durch Wiederholung bestätigten Länge der ersten beiden Motivzellen, T.8-10¹. Und die Suspendierung der Zählzeit in Beispiel 3.78 wird dadurch um so stärker empfunden, als es anderswo (T.7 oder T.12-13) doch zu einer regelmäßigen Zählzeit kommt (vgl. auch T.10¹ mit T.10²). Das strukturelle Prinzip lebt also aus dem Wechselspiel zwischen dem Regulären und dem Irregulären und ist insofern eine wirkungsvolle Realisierung des musikalisch-spielerischen Stilprinzips. Aufgrund der irregulären Motivreihung kommt es auf der Ebene der Phrasen allerdings kaum zu einer Regelmäßigkeit der Phrasenkonstruktion und infolgedessen auch nicht zu einem Wechselspiel zwischen regulärer und irregulärer Phrasenkonstruktion. So ist die Regularität, die in Beispiel 3.85 evtl. durch die Entsprechung der Takte 146-148¹ und 150-152¹ entsteht, nicht so sehr eine Folge gleichen Phrasenbaus, sondern eher die Folge einer Entsprechung der Motivzellen, deren Position in ihrer jeweiligen Phrase unterschiedlich ist.

Anhand des folgenden Beispiels mag noch eine zusätzliche Dimension des Irregularitätsprinzips erörtert werden, von wo aus dann Rückschlüsse auf die schon erwähnten Beispiele gezogen werden können.

Beispiel 3.86 Walzer, T.1-13

Etwas eilige ♩, aber ohne Hast [♩ = 102]

Ped. * [Pedal immer mit neuem Takt!]

[ohne Pedal!]

Ped. * Ped. *

Das Klavierstück ist sofort als Walzer zu erkennen aufgrund der typischen Begleitung in der LH und eines gewissen Schmelzes in der RH mit ihren weit ausladenden Sprüngen nach oben und unten, der chromatischen Bewegung der Melodie (auch T.22-25) und des Tritonus als Teil des Dominantseptakkordes (T.8). Auch die Zäsuren, T.14/15 und 25/26 könnten in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Trotzdem ist dies kein gewöhnlicher Walzer, allein schon weil der Dreiertakt nicht konsequent durchgehalten wird. Außerdem gibt es keine regelmäßige Phrasenstruktur. Es liegt also nahe, von einer Verfremdung des Walzers zu sprechen, in der gewisse typische Walzerelemente fehlen, während andere verstärkt hervortreten. Dadurch geht das Tanzhafte des Stückes nicht verloren, sondern es wird durch die Verfremdung eher hervorgehoben. Bei genauer Betrachtung erkennt man, daß das Irregularitätsprinzip hauptsächlich für diese Verfremdung verantwortlich ist, oder anders gesagt: ohne Verfremdung wäre eine Irregularität in diesem Stück kaum zustande zu bringen. Ein Vergleich mit dem oft erwähnten Fugenthema, Beispiel 3.4, zeigt, daß genau dieselben Faktoren dort für das Tanzhafte verantwortlich sind. Ähnliches gilt für das allerdings etwas lyrischere Thema, Beispiel 3.85. (Das Irregularitätsprinzip ist überhaupt maßgeblich an dem tanzhaften Charakter vieler Distlerscher Themen beteiligt.)

Aus dem extremen Beispiel des *Walzers* läßt sich nun folgern, daß Verfremdung, wenn auch nicht immer in demselben Maß, durchaus ein

Element des Irregularitätsprinzips sein kann. So könnte u.U. die Erweiterung oder Verkürzung einer Motivzelle, statt ganz neutral als Variierung der vorangehenden Motivzelle, eher als deren Verfremdung angesehen werden. Das oben erwähnte Wechselspiel zwischen Regularität und Irregularität könnte demnach als solch eine Art der Verfremdung angesehen werden. Wenn das Irregularitätsprinzip so verstanden wird, dann wird es deutlich, warum das linear-additive Stilprinzip, zu dem es gehört, unter 2.2.1 in Ermangelung eines besseren Ausdrucks als "kubistisch" bezeichnet wurde. Im mehrstimmigen Satz, wo es nicht nur um die Addition irregulärer Teile im zeitlichen Nacheinander, sondern auch um die Addition in der Gleichzeitigkeit der Stimmen gehen kann, wie z.B. in der weiteren Entfaltung der erwähnten Fuge, kommt dieser Ausdruck zu einer umfassenderen Geltung. Im Lichte der Verfremdung und des erwähnten Wechselspiels wird es außerdem deutlich, warum eine rein rhythmische Terminologie, wie Polyrhythmik, Taktwechsel oder gar variable Metrik, diesen Phänomenen nicht ganz gerecht werden kann, auch wenn rein sachlich nichts an ihr auszusetzen ist. Der Versuch Philip Gehrings mag als Beispiel dieser Unzulänglichkeit dienen:

"Distler uses more variety in rhythm than most composers of the modern German contrapuntal school. While still maintaining a large unit beat, he breaks up the durations into rich varieties of subdivisions...A rhythmic style containing frequent and radical changes in beat-length and measure patterns would be inconsistent with the contrapuntal texture characteristic of Distler's music. Instead, he resorts to the more obvious devices of complex diminutions and polyrhythms in order to endow his cantus firmus pieces with rhythmic interest. The glitter and movement which he attains thereby are often admirable" (Gehring 1963:15 und 18).

Dagegen weist Joachim von Hecker schon auf das Element der rhythmischen Verfremdung, auch wenn er diese Verfremdung in einem etwas anderen Licht sieht (vgl. p.44). Selbstverständlich kommt das Irregularitätsprinzip nicht überall in Distlers Instrumentalwerken zu gleich starker Ausprägung. Am stärksten ausgeprägt ist es vor allem in den Themen der längeren Sätze bzw. Werke. Alle Themen, die unter 3.1.6 analysiert wurden, sind Beispiele dafür. Die rhythmische Prägnanz dieser Themen hängt also nicht zuletzt von dem Irregularitätsprinzip ab. Man könnte

die Themen aus der *Orgelsonate* und das 2.Thema aus dem I.Satz des *Cembalokonzerts* (siehe Beispiel 3.85) noch hinzufügen. Dagegen sind Abschnitte, die thematisch weniger bedeutend sind, oft regulärer gestaltet: Die Abschnitte T.174-186 und 195-211, I.Satz, *Cembalokonzert*, haben Übergangsfunktion zwischen den beiden Themen des Mittelteils; einige Takte daraus mögen als Beispiel dienen.

Beispiel 3.87 *Cembalokonzert*, I.Satz, T.199-204

Trotz der Irregularität in der Cembalopartie zeichnen sich die anderen Stimmen geradezu durch ihre Regularität aus, nicht nur auf der Ebene des Taktes und der Motivzellen, sondern auch auf der des Phrasenbaus. In den oben zitierten Takten kommt es zu einer ganz konsequenten Bildung von Gruppen zu je vier Takten. Gemessen an der Differenziertheit der Themen und Themenverarbeitung anderswo im Satz klingen diese Takte vielleicht doch etwas wie Leerlauf. Ein ganz ähnlicher Fall kommt im I.Satz der *Orgelsonate* vor (T.34-46), dort allerdings mit dem Unterschied, daß sich die Tonzüge der Stimmen unabhängig voneinander bewegen (siehe Beispiel 3.47). Das mögliche Argument, daß es sich in diesen Fällen um Figuration handelt, hält nicht stand, denn gerade in Figurationsabschnitten wird oft eine sehr differenzierte Irregularität

erreicht (vgl. Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*, II.Satz, 4.Variation oder Beispiel 3.81).

Es ist vielsagend, daß gerade in diesem Punkt einer der größten Unterschiede zwischen Distlers opus 1 und den übrigen Instrumentalwerken besteht. In der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* ist das Irregularitätsprinzip kaum ausgeprägt, im zweiten Abschnitt des I.Satzes (T.24-48) ergibt sich sogar eine fast lückenlose Gliederung in Gruppen zu je 6 Takten.¹ Das etwas dicke Stimmengewebe mit seinen ständigen Oktav-, Sext-, Quint- oder Terzparallelen hat bestimmt etwas damit zu tun. Irregularität kann dagegen in einem durchsichtigeren Stimmengewebe, wie es sogar für die (späteren) Orchesterwerke charakteristisch ist, leichter zur Wirkung kommen. Demzufolge kann die Abklärung der Satztechnik, die sich in Distlers Instrumentalstil gegenüber diesem Frühwerk vollzieht, mindestens teilweise im Zusammenhang mit einer stärkeren Ausprägung des linear- additiven Stilprinzips und dem von ihm bedingten strukturellen Prinzip der Irregularität gesehen werden.

Die Selbständigkeit, die die Teile einer irregulären Addition erhalten, wird dadurch verstärkt, daß sie rein melodischer und rhythmischer Art sind und nicht durch die Harmonik bedingt werden, jedenfalls nicht auf dem Vordergrund des Satzes. Dieses wurde in 3.1.1 schon angesprochen (siehe p.35). Siegfried Reda spricht von einer "kaum vertikal bezogenen Rhythmik" Distlers (Reda 1965:306). Ein Zusammenhang zwischen Harmonik und den Teilen der Addition kommt allerdings bei dem Tonzug vor, insofern er Träger einer Melodie und nicht mit ihr identisch ist. Denn der Tonzugrhythmus kann ja, wie schon gesagt, nach demselben Prinzip gestaltet werden wie die irreguläre Motivreihe. Am deutlichsten ist der Zusammenhang mit der Harmonik auf dem Mittel- oder Hintergrund des Satzes zu erkennen, wo z.B. Gerüstakkorde nicht ohne eine Synchronisierung der Zieltöne in den Tonzügen der verschiedenen Stimmen mit dem Schluß der durch Addition in den verschiedenen Stimmen entstandenen Phrasen gebildet werden können (vgl. Beispiel 3.52). Daran zeigt sich, daß das Verhältnis zwischen der Anordnung der Töne im zeitlichen und im Tonhöhenbereich anders ist als in der herkömmlichen Musik. Gerade weil die Harmonik anderen Gesetzen folgt, ist die Musik für ihre Bewegung viel abhängiger von rhythmischen Momenten, die nun

ihrerseits zum großen Teil vom strukturellen Prinzip der Irregularität bedingt werden. Distlers schon zitierter Ausspruch von der "Selbständigkeit (man möchte fast sagen: Selbstverantwortlichkeit) der Struktur im einzelnen mit dem Zweck einer Steigerung der großen architektonischen Gesamtwirkung" (Distler 1939/1952:160) kommt also in dem Irregularitätsprinzip auf ganz besondere Weise zum Ausdruck.

3.2 Die strukturellen Prinzipien im mehrstimmigen Satz

Im vorigen Kapitel wurde jedes der strukturellen Prinzipien für sich besprochen. Dazu mußten geeignete Beispiele aus den Instrumentalwerken Distlers herausgelöst werden, um das Grundsätzliche an ihnen darzustellen. Wenn dieser Vorgang im vorliegenden Kapitel nicht wiederholt wird, so hat das seinen Grund in der Eigenart der Distlerschen Mehrstimmigkeit selbst. Infolge der oft erwähnten Stilprinzipien, vor allem des linear-additiven Stilprinzips, haben die einzelnen Stimmen des Satzes einen hohen Grad an Selbständigkeit. Die Gesetzmäßigkeit der Stimmen liegt also in erster Linie in ihnen selbst und kann mit Hilfe der strukturellen Prinzipien erklärt werden. Das ist anders als in der dur-moll-tonalen Musik, wo die Gesetzmäßigkeit einer Melodie teilweise außerhalb ihrer selbst, nämlich in der sie unterstützenden Harmonik liegt. Darum ist es möglich, in Distlers Musik das Wesentliche der strukturellen Prinzipien in ihrer einstimmigen Anwendung darzustellen. Lediglich bei dem Irregularitätsprinzip kommen noch wesentliche Gesichtspunkte hinzu, wenn es in seiner mehrstimmigen Anwendung untersucht wird. (Diese werden im Laufe des vorliegenden Kapitels besonders erwähnt.) Ganz abgesehen davon stehen die verschiedenen strukturellen Prinzipien im mehrstimmigen Satz in einem wechselseitigen Zusammenhang, und es scheint sinnvoller, sie in diesem Zusammenhang verstehen zu wollen, als isoliert. Darum sollen sie zusammen besprochen werden.

3.2.1 Der Zusammenhang der Bauelemente in der mehrstimmigen Satzstruktur

Wenn nun, wie oben erwähnt, die Gesetzmäßigkeit der Stimmen in ihnen selbst liegt, so entsteht die Frage, wie es dann im mehrstimmigen Satz zu einem Zusammenhang zwischen ihnen kommen kann. Vom Gesichtspunkt der begonnenen Stilanalyse her gibt es darauf nur eine konsequente Antwort, nämlich daß solch ein Zusammenhang auf den besprochenen Stil- und strukturellen Prinzipien beruhen muß. Dieses ausführlicher zu erläutern, ist Zweck der weiteren Ausführungen. Zunächst sollen jedoch zwei Aussagen des Komponisten selbst zu dieser Frage aufgegriffen werden. Beide wurden schon bei der Erörterung des linear-additiven

Stilprinzips zitiert (siehe p.21-22). Über einen Kompositionsversuch während seiner Studienzeit schreibt Distler:

"Ich habe mir vorgenommen, weder einen Akkord noch ein Vorzeichen zu schreiben ... In der Stimmführung war ich äußerst frei, da gibt's Quinten- und Quarten - und Septimen - und Sekundenleitern, keine Stimme kümmert sich um die andere besonders viel. Die Sache ist ungefähr so, als wenn ein paar Freunde um den Nürnberger Ring gingen, der eine links rum, der andere über'n Plärrer, nach einer bestimmten Zeit treffen sie sich schon irgendwo, je nach dem der andere schneller oder langsamer ging. Da gibt's natürlich oft reizende Rendezvous" (zitiert nach Herrmann 1973:15).

Die andere Aussage sei danebengestellt:

"Der Rhythmus ist für uns nicht mehr genialisch-ungebundene, oft rabiät ausbrechende Kraftäußerung, sondern - etwa im Sinn der alten niederländisch-nordischen Polyrhythmik - Ausdruck der Selbständigkeit (man möchte sagen: Selbstverantwortlichkeit) der Struktur im einzelnen mit dem Zweck einer Steigerung der großen architektonischen Gesamtwirkung" (Distler 1939/1952:160).

Diese Zitate wurden dort abschließend so kommentiert: Es ergibt sich das Bild einer Musik, die, sowohl "vertikal" als auch "horizontal", einerseits in ihren Bauelementen ein hohes Maß an "Selbstverantwortlichkeit" erlangt, andererseits aber nicht ihren Zusammenhang, ihre Gesamtwirkung preisgibt. Damit ist das Wesen des linear-additiven Stilprinzips getroffen: die "Bändigung" auseinanderstrebender Kräfte zu einem zusammenhängenden Ganzen (siehe p.22). Zwei Sätze von Siegfried Reda mögen Distlers Aussagen und deren Kommentierung ergänzen:

"In Distlers Musik zeigt sich eine gewisse 'Perspektivlosigkeit' des Harmonischen, die durch die kaum vertikal bezogene Rhythmik noch weiter relativiert wird. Die Stimmen scheinen wie ein hauchdünnes Spinnengewebe über einen Abgrund gespannt zu sein" (Reda 1965:306).

Obwohl diese Sätze ein völlig anderes Bild als das des Nürnberger Rings hervorrufen, drücken sie das, was mit dem linear-additiven Stilprinzip gemeint ist, genauso treffend aus, auch wenn in ihnen das spielerische Moment nicht genügend berücksichtigt wird.

Die Frage nach dem Zusammenhang der Bauelemente, und also auch der Stimmen im mehrstimmigen Satz, ist damit ganz allgemein beantwortet. Wie er sich aber im einzelnen an Hand der Stil- und strukturellen Prinzipien aufzeigen läßt, ist Ziel der folgenden Ausführungen. Innerhalb der Stimmen selbst beruht der Zusammenhang auf Addition, wie sie durch den additiven Aspekt des linear-additiven Stilprinzips gegeben ist. Es ist eine Addition, die auf einer klaren Definition der einzelnen Motivzellen beruht. Dies ging vor allem aus der Besprechung der Prinzipien der zellenhaften Motivbildung, der Motivreihung und der Irregularität hervor. Dabei handelte es sich stets um eine "horizontale" Addition. Das spielerische Moment wurde jeweils betont. Nun liegt es in der Integrität des Stils, wenn diese Prinzipien genauso für die "vertikale" Komponente des Satzes gelten und auch hier zusammenhangbildend wirken. Es ist also ein Zusammenhang, der nicht in erster Linie auf dem Grundsatz der Konsonanz oder der harmonischen Ergänzung beruht, sondern auf dem der Addition, die folgerichtig aus der "Perspektivelosigkeit des Harmonischen, durch die kaum vertikal bezogene Rhythmik noch weiter relativiert", kommt.

Wie stark die strukturellen Prinzipien auch immer die Eigenständigkeit der Stimmen prägen, so ist in den meisten von ihnen doch das Potential zum mehrstimmigen Zusammenhang enthalten. So bekommen Stimmen, die auf dem Orgelpunkt- und Ostinatoprinzip beruhen, erst ihren Sinn, wenn sie im Gegensatz zu anders strukturierten Stimmen stehen. Weil diese beiden Prinzipien auch in der instrumentalen Deklamation und Melismatik enthalten sein können, haben letztere ebenfalls das Potential zur Mehrstimmigkeit. Das Wechseltonprinzip bekommt eine mehrstimmige Dimension dazu, indem es gleichzeitig in mehreren Stimmen oder gar in Form von Wechselakkorden zur Geltung kommt. Es wurde erwähnt, daß die Figuration auf der Grenze zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit steht.

Wenn nun behauptet wird, daß Mehrstimmigkeit auf einer Addition der Stimmen beruhe, so ist das nichts Anderes als eine Reihung im vertikalen

Bereich. Auch wenn der Begriff einer "vertikalen Reihung" nicht ganz brauchbar ist, so wird damit mindestens zum Ausdruck gebracht, daß es sich, genau wie bei der horizontalen Reihung, um eine lockere Addition handelt. Es ist eine Addition, die sogar die Möglichkeit für "zufälliges" Zusammentreffen enthält, wie es das Bild von den Rendezvous am Nürnberger Ring ausdrückt. Das Bild des hauchdünnen Spinnengewebes beschreibt diese lockere Addition auf andere Weise, aber genauso treffend. Wenn Tonzüge eine wichtige Eigenschaft der Einzelstimmen sind - die Fäden des Spinnengewebes können, ebenso wie die Richtung der Spaziergänger am Nürnberger Ring auch auf die Tonzüge bezogen werden - dann muß daraus gefolgert werden, daß es im mehrstimmigen Satz zu einer Gleichzeitigkeit mehrerer Tonzüge kommen kann. Durch die Addition ist dann nicht nur das Verhältnis der Stimmen untereinander ein lockeres, sondern auch das Verhältnis der in ihnen enthaltenen Tonzüge. Diese lockere Addition oder "vertikale Reihung", die des Moments des Zufälligen nicht entbehrt, wird am besten mit dem Begriff der Irregularität ausgedrückt. Da die Stimmen selbst das Ergebnis einer Reihung von Motivzellen sind, kann es ferner bei einer mehrstimmigen Addition nicht nur um eine "vertikal Reihung" der Stimmen gehen, sondern es muß sich auch eine "vertikale Reihung" der gleichzeitig erklingenden Motivzellen ergeben. Selbstverständlich erstreckt sich das strukturelle Prinzip der Irregularität dabei ebenso auf die "horizontale" wie auf die "vertikale" Reihung der Motivzellen. Das Verhältnis dieser Teile zum Ganzen des Satzes ist so, daß trotz der "Selbstverantwortlichkeit", bzw. des Eigenlebens der "Struktur im einzelnen", eine "Steigerung der architektonischen Gesamtwirkung" das Ergebnis ist. Es ist, wie schon erwähnt, die Bändigung auseinanderstrebender Kräfte zu einem zusammenhängenden Ganzen. Das Bild vom Abgrund, über den das Spinnengewebe gespannt zu sein scheint, könnte auch auf dieses Verhältnis bezogen werden.

Mit diesen allgemeinen Behauptungen über das Zustandekommen des mehrstimmigen Satzes soll nicht gesagt werden, daß Distlers mehrstimmiger Instrumentalstil ein immer gleiches Bild bietet. Im Gegenteil, das erstaunliche satztechnische Können des Komponisten führt zu einer Vielfalt und Differenziertheit in der Kombination der verschiedenen strukturellen Prinzipien, die kaum faßbar ist. Durch die folgende Exemplifizierung kann nur ein unvollständiges Bild dieser

Vielfalt und Differenziertheit vermittelt werden. Es soll deswegen versucht werden, an Hand von besonders treffenden Beispielen die wichtigsten Merkmale wenigstens anzudeuten.

Das folgende Beispiel ist der erste Themeneinsatz des Cembalos im I.Satz des *Cembalokonzerts*. Das Thema, wie es zu Anfang des Satzes von den 1.Violen und Bratschen gespielt wird, wurde ausführlich in Beispiel 3.50 analysiert. Die Stimmen der LH entsprechen denen der übrigen Streicher zu Satzbeginn.

Beispiel 3.88 *Cembalokonzert*, I.Satz, T.21-27

Im Vergleich zu Beispiel 3.50 ist das Thema um eine große Terz nach oben transponiert. Der Tonzug, der dem Thema zugrunde liegt, wurde dort schon ausführlich besprochen. An dieser Stelle braucht lediglich nochmal darauf hingewiesen zu werden, daß der Tonzugrhythmus irregulär ist. Dem Thema, mit seinem chromatischen, später ganztönigen Tonzug von e'' nach c'' und wieder hinauf zum fis'', steht in der LH eine Unterstimme gegenüber, die anfänglich vom Orgelpunktprinzip, ab T.25 vom Wechseltonprinzip, und ab T.26 von einem chromatisch fallenden Tonzug bedingt wird. Zusammenfassend könnte man sagen, daß diese Stimme bis auf die letzten drei Intervalle einen liegenden Tonzug hat. All das geschieht auf dem Vordergrund des Satzes. Die mittlere Stimme verhält sich anders: Zu Anfang wird sie vom Wechseltonprinzip bestimmt, bewegt sich ab T.23 an einem chromatischen Tonzug abwärts und läßt sich ab T.25 von einem Orgelpunkt bestimmen. Das letzte Intervall ist ein Schritt auf den oberen und unteren chromatischen Nachbarton. Diese Stimme beruht also auf denselben strukturellen Prinzipien wie die Unterstimme, nur in umgekehrter Reihenfolge. Es kommt aber weder zeitlich noch im Tonraum ein genaues Spiegelbild oder ein Krebs zustande. Das sieht man allein schon daran, daß der Orgelpunkt in der Unterstimme 14 Viertelnoten enthält (wenn man das e, T.21, mitzählt), der in der

mittleren Stimme dagegen nur 8. Auch die Wechseltöne in beiden Stimmen sind nicht identisch, obwohl sie auf dieselbe Weise artikuliert werden und sich insofern auf jeden Fall thematisch entsprechen. Genausowenig ist das Rahmenintervall der chromatischen Bewegung beider Stimmen identisch. Nicht nur ist jede der beiden Stimmen für sich zeitlich irregulär - das erkennt man besonders an der unregelmäßigen Anordnung der Wechseltöne - sondern auch ihr zeitliches Verhältnis zueinander und zu der Stimme der RH muß als irregulär bezeichnet werden.

Daß die verschiedenen Stimmen sich nicht "besonders viel umeinander kümmern", sieht man also schon daran, daß ihnen unterschiedliche Tonzüge zugrunde liegen: während immer eine Stimme einen Orgelpunkt hat, erscheinen dagegen ganztönige und chromatische Tonzüge. Eine Harmonisierung des Themas im herkömmlichen dur-moll-tonalen Sinn des Wortes kommt also nicht zustande. Aber auch wo zwei gleichzeitige Tonzüge vorkommen, sind sie entweder in entgegengesetzter Richtung angeordnet (T.25-27), oder ihre Rahmenintervalle entsprechen sich nicht: T.25-27 (übermäßige Quart gegen kleine Terz) oder T.22-25 (große Terz gegen Quart).

Es liegt nahe, dieses Verhältnis der Tonzüge untereinander und zu den Orgelpunkten und Wechseltönen ebenfalls als irregulär zu bezeichnen. Damit wäre das Irregularitätsprinzip, das in 3.1.10 nur in seinem zeitlichen Vorkommen besprochen wurde, auch auf den Tonhöhenbereich erweitert. Obwohl es in diesem Beispiel nicht so stark ausgeprägt ist wie in einigen der nachfolgenden, so kann an ihm der grundsätzliche Unterschied zwischen einer herkömmlichen Harmonisierung und dem Verfahren Distlers aufgezeigt werden.

Die Rendezvous, von denen im Bild des Nürnberger Rings die Rede war, implizieren, daß die Spaziergänger sich nur ab und zu treffen, sonst würden sie ja nicht in verschiedene Richtungen gehen, sondern gemeinsam in dieselbe Richtung (das wäre der Fall einer herkömmlichen Harmonisierung). Mit den Rendezvous müssen also schon Zusammenklänge besonderer Bedeutung gemeint sein. Auf das jetzige Beispiel angewandt, könnten die Gerüstklänge auf e (T.21) und fis (T.27, das gis' steht im Wechseltonverhältnis dazu) als solche bezeichnet werden, vielleicht auch der c-Sextakkord, T.5¹. Ob auch weitere Zusammenklänge dazu gehören

können, bleibe dahingestellt, jedenfalls brauchen dissonante Klänge nicht ausgeschlossen zu sein, wie sich in T.27¹ zeigt. Entscheidend ist vielmehr, daß die Stimmführung sinnvoll zwischen einem Gerüstklang und dem nächsten vermittelt. Ganz allgemein gilt das auch für die dieser Stimmführung zugrunde liegenden Tonzüge. Von daher gesehen ist es bezeichnend, daß neben den Klängen auf e (T.21) und fis (T.27), welche Ausgangs- und Zielpunkt der Stimmführung in diesen Takten bilden, der c-Sextakkord (T.5¹) ebenfalls ein Punkt ist, an dem die Stimmen von einem strukturellen Prinzip in ein anderes überwechseln, während der Tonzug des Themas an dieser Stelle gerade seinen tiefsten Punkt erreicht.

Beispiele, in denen eine auf einem Tonzug beruhende Stimme gegen einen Orgelpunkt erklingt, gibt es in der Instrumentalmusik Distlers viele. Mehrere davon wurden in 3.1.3 besprochen. Auch Stimmen, die gegen einen Ostinato erklingen, könnten in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Wenn es sich bei letzteren um Polyrhythmik handelt (vgl. Beispiel 3.17 und die darunter erwähnten Fälle), dann ist die Irregularität in der Satzanlage um so stärker ausgeprägt. Ein besonders interessanter Fall von Irregularität, in dem ein Ostinato eine Rolle spielt, wird in Beispiel 3.1 zitiert. Dort berücksichtigt die Ostinatofigur weder die Phrasierung noch den Takt des vorgegebenen Liedes, wodurch ein polyrhythmisches Verhältnis zwischen den Stimmen zustande kommt. Genausowenig wird die Sequenz in der 3.Liedphrase vom Ostinato berücksichtigt.

Ein höherer Grad an Komplexität wird erreicht, wenn der Tonzug einer Stimme nicht gegen einen Orgelpunkt oder Ostinato gestellt wird, wie in den bisher erwähnten Fällen, sondern gegen einen weiteren Tonzug, bzw. weitere Tonzüge. Die Selbständigkeit in der Stimmführung wird an solchen Stellen besonders deutlich.

Beispiel 3.89.1 *Konzertstück für Klavier und Orchester, T.109-115*



Die Stimme in der LH hat zu Anfang das Kopfmotiv des Themas (T.109-110²; vgl. Beispiel 3.58). Davon werden die letzten drei Töne wiederholt (T.110⁴-111¹). Eine weitere Wiederholung gibt Anlaß zu einer neuen Wendung (T.111²-112¹), die ihrerseits in eine Sequenz übergeht (T.112²-114¹). Dieser Stimme liegt ein interessanter Tonzug zugrunde. Wie in der Analyse (Beispiel 3.58) bereits nachgewiesen wurde, ist der Tonzug der ersten 1½ Takte ein steigender Ganztonzug, e-fis-gis (T.109-110²). Durch die Wiederholungen wird die Geltung des gis vorübergehend als Orgelpunkt verlängert bis T.111³. Durch die Sequenz wird dieser Orgelpunkt abgelöst von einem Terztonzug gis(T.111³)-h(T.112³)-d'(T.113³). Gleichzeitig entsteht ein sekundärer Tonzug d(T.112¹)-f(T.113¹)-as(T.114¹). Beide Tonzüge gehören demselben verminderten Vierklang an. Es ist ferner bemerkenswert, daß der letzte Ton des sekundären Tonzugs (as, T.114¹) mit dem letzten Ton des anfänglichen Ganztonzugs (gis, T.110²) übereinstimmt, so daß man für diesen ganzen Abschnitt auf übergeordneter Ebene den Ganztonzug e-fis-as/gis konstatieren könnte.

Gegen diese Verarbeitung des Themas erklingt in der RH ein Kontrapunkt, der sequenzhaft angelegt ist. Die Sequenz beruht auf dem primären Ganztonzug des''(T.109¹)-es''(T.110¹)-f''(T.111¹)-g''(T.112¹)-a''(T.113¹)-h''(T.114¹). Die während der Sequenz entstehenden sekundären Ganztonzüge brauchen jetzt nicht weiter ausgeführt zu werden. Es entsteht nun ein interessanter Bezug zwischen den beiden Stimmen. Die beiden Sequenzen sind in ihrer Gliederung miteinander synchronisiert (T.111-114), dagegen bildet die Regularität des Kontrapunkts einen Gegensatz zu der Irregularität der ersten Thematakte (T.109-111¹). Das heißt, daß die Tonzüge der beiden Stimmen in der zweiten Hälfte des Abschnitts zeitlich aufeinander abgestimmt sind, in der ersten Hälfte aber nicht. Im Bereich der Tonhöhe sind sie dagegen garnicht

aufeinander abgestimmt: der Ganztonzug des Kontrapunkts bewegt sich einmal schneller aufwärts als der der thematischen Stimme (T.109-110), einmal langsamer (T.110¹-111¹), während die Fortsetzung dieses Ganztonzugs ab T.111 gegen den Terztonzug in der Unterstimme steht. Auf diese Weise ändert sich das Intervallverhältnis der beiden Stimmen ständig. Im folgenden sind die Tonzüge gegeneinander ausgeschrieben.

Beispiel 3.89.2 *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.109-114¹
(Reduktion)

The image shows a musical reduction of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the treble staff, measure numbers 109 and 112 are indicated. The notes in the treble staff are: (b0), b0, 0, 0, 0, 0. The notes in the bass staff are: #0, #0, (#0), 0, 0, b0 (b0). The notes are represented by circles with stems, and some have accidentals (flat, sharp, natural, double flat).

Trotz der zeitlichen Regularität, die mindestens teilweise in diesem Abschnitt entsteht, kommt es im Tonhöhenbereich zu einer ausgesprochenen Irregularität. Die Fortsetzung der Themenverarbeitung ab T.114 geht mit vertauschten Stimmen von dem nun erreichten Gerüstklang h''/as aus weiter. Der übergeordnete Ganztonzug der Unterstimme, e-fis-as/gis (T.109-114), wird nun also mit regelmäßigen Ganztonschritten fortgesetzt (T.114-119), während der umgekehrte Vorgang in der Oberstimme stattfindet. In T.119 wechseln die Stimmen nochmal in ihr ursprüngliches Verhältnis zurück. Auf's Ganze gesehen, sind die beiden Stimmen also in Ganztonzügen angeordnet, die zwar beide aufwärtsgerichtet, aber nicht parallel sind. Lediglich auf der hintergründigen Ebene des Satzes entsteht von einem Kompf motiveinsatz zum nächsten ein regulärer, steigender Quinttonzug, von dem die ersten beiden Töne, e und h, im zitierten Beispiel, T.109 (LH) und T.114 (RH), zu sehen sind. Weitere Beispiele von synchronisierten aber im Tonhöhenbereich irregulären Tonzügen sind: *Orgelsonate*, I.Satz, T.34-46, wo bei absoluter zeitlicher Regularität ein aufwärtsgerichteter Ganztonzug (in den Manualstimmen) gegen einen abwärtsgerichteten oktotonischen Tonzug (im Pedal) gesetzt ist, je zwei Schritte im oktotonischen Tonzug gegen einen Schritt im Ganztonzug (siehe Beispiel

3.47); *Orgelsonate*, III.Satz, T.96-103; *30 Spielstücke*, Nr.15, T.9-12; *Konzertante Sonate*, I.Satz, T.32-36¹; *Streichquartett*, I.Satz, T.73-76.

Irregularität sowohl im Bereich der Tonhöhen als auch im zeitlichen Bereich ist in Distlers Instrumentalmusik weitaus häufiger als die Anordnung, die im vorigen Absatz erwähnt wurde. Das gilt auch für sequenzhafte Anordnungen in einer oder mehreren der einzelnen Stimmen. (Über die oft sequenzhafte Struktur einer Stimme wurde in 3.1.6 schon einiges gesagt. Sie ist eine Folge des strukturellen Prinzips der Motivreihung, das in einer Wechselwirkung mit dem Tonzugprinzip steht). Es wird hier mit Absicht der Ausdruck "sequenzhaft" gebraucht, weil damit gemeint ist, daß es sich in Distlers Musik selten um voll ausgebildete Sequenzen in allen Stimmen gleichzeitig handelt. Ein wichtiges Merkmal dieser sequenzhaften Einzelstimmen ist nämlich gerade die irreguläre Ergänzung im zeitlichen und Tonhöhenbereich, die solche Stimmen im mehrstimmigen Satz erfahren, indem sie anders strukturierten Stimmen gegenübergestellt werden. Dadurch entsteht ein mehr oder weniger kompliziertes Stimmengewebe, in dem die sequenzhafte Beschaffenheit der Einzelstimmen im größeren Zusammenhang des Gewebes aufgeht und so zur Steigerung der Gesamtwirkung beiträgt. Selbstverständlich gilt dies auch für Stimmen, die nicht sequenzhaft strukturiert sind. Denn auch die Tonzüge solcher Stimmen werden im mehrstimmigen Satz gegen Stimmen mit anders beschaffenen Tonzügen gesetzt. Daß in solchen Fällen eine Irregularität im zeitlichen und Tonhöhenverhältnis der Stimmen untereinander entsteht, liegt auf der Hand.

Bei der Kombination von sequenzhaften Stimmen miteinander oder auch mit solchen, die nicht sequenzhaft sind, gibt es die verschiedensten Möglichkeiten. Diese reichen von Satzgefügen mit nur einer sequenzhaften Stimme bis zu Fällen, in denen alle Stimmen sequenzhaft sind. So steht beispielsweise gegen den Tonzugkomplex des Themas des II.Satzes, *Cembalokonzert* (siehe Beispiel 3.56), eine ganz einfache Baßstimme mit chromatisch fallendem Tonzug, die man vielleicht gerade noch als sequenzhaft bezeichnen könnte. Vgl. auch: *Orgelsonate*, I.Satz, T.18-24 und T.52-58; die Baßstimme in *Aria*, T.1-4 und T.8-14; *30 Spielstücke*, Nr.8, T.1-6, Unterstimme (siehe Beispiel 3.66). Dagegen sind in folgendem Beispiel alle Stimmen sequenzhaft angelegt.

Beispiel 3.90.1 *Cembalokonzert, I.Satz, T.43-51*¹

Es wird nur das Cembalo zitiert, weil die beiden Orchesterstimmen an dieser Stelle lediglich Stimmenverdopplungen sind. Wie die Phrasierungszeichen andeuten, gliedert sich die Oberstimme in drei Abschnitte, die jeweils auf anderer Tonhöhe mit dem (zum Teil) verkürzten Kopfmotiv des schon oft erwähnten 1.Themas dieses Satzes beginnen. Durch die drei Einsätze entsteht ein übergeordneter steigender Terztonzug a'-c''-es'', allerdings ohne regulären Tonzugrhythmus, da die drei Glieder in ihrer Länge unterschiedlich sind (10, 7, bzw. 5 Viertel lang). Wie es dem vordergründigen chromatischen Tonzug der Stimme entspricht, geht das es'' in T.51 auf ein d'' über. Dagegen entwickelt sich aus der Nachahmung des Kopfmotivs in der Unterstimme eine Sequenz mit fallendem chromatischen, bzw. Ganztonzug (e bis G) und regulärem Tonzugrhythmus. Wie die Oberstimme, so ist auch die mittlere Stimme nur teilweise sequenzhaft, weil ab T.46 das T.44 begonnene Motiv verkürzt wird. Dem herrschenden 3/4 Takt entgegen entsteht in dieser Stimme durch die Länge der Sequenzglieder ab T.46 ein 4/4 Takt. Die Rückung der Glieder ergibt einen steigenden Ganztonzug dis'(T.46¹) bis h'(T.51). Eine Reduktion dieses Abschnitts auf die primären Tonzüge ergibt folgende Struktur.

Beispiel 3.90.2 *Cembalokonzert*, I.Satz, T.43-51¹ (Reduktion)

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The music is a reduction of a passage from the first movement of the Cembalokonzert, measures 43-51. The score is characterized by a complex, irregular melodic line with many accidentals (sharps, flats, naturals) and a final cadence marked with a double bar line and repeat sign. The notes are primarily white, indicating their primary tonal function. Measure numbers 43 and 47 are indicated above the staves.

Wie in der vorigen Reduktion so sind auch hier die primären Tonzüge in weißen Noten angegeben. Die Notenstile bezeichnen der Übersichtlichkeit halber die Stimmzugehörigkeit, haben also keine rhythmische Bedeutung. Zäsuren (') markieren das Ende eines Tonzuges. Es ist klar, daß bei solcher Irregularität die Stimmen auf dem Vordergrund des Satzes zu allerlei interessanten Klängen zusammentreffen, die aber nicht auf Überlegungen irgendeiner Akkordprogression beruhen, sondern Resultat der beschriebenen Tonzüge sind. Ihrerseits sind die Tonzüge jeweils auf einen gewissen Zielton hin angelegt, der T.51 in allen Stimmen gleichzeitig erreicht wird und folglich, als Dreiklang, die Funktion eines Gerüstklangs bekommt. Bezeichnenderweise ist dieser Gerüstklang ein Durdreiklang. Der Gerüstton h (T.38), von dem dieser Abschnitt seinen Ausgangspunkt nimmt (nicht zitiert), ist allerdings kein Akkord, weil die Musik dort einstimmig verläuft. Wenn der Klang auf a (T.43-45¹) als schwach ausgeprägter Gerüstklang aufgefaßt wird, dann ergibt sich auf dem Hintergrund des Satzes der fallende Ganztonzug h(T.38)-a(T.43¹-45¹)-g(T.51). Zwischen den ersten beiden Tönen dieses Tonzuges wird mit einem steigenden Quarttonzug vermittelt, nämlich h(T.38)-e(T.40³)-a(T.43¹-45¹) - es handelt sich um ein streng durchgeführtes Fugato -, während zwischen den nächsten beiden Tönen mit dem oben beschriebenen Tonzuggefüge vermittelt wird. Seinerseits ist der Gerüstklang (T.51) Ausgangspunkt für eine Entfaltung neuer Tonzüge (siehe Beispiel 3.97.1). Von den vielen Fällen ähnlicher Tonzugentfaltung, die an dieser Stelle Erwähnung verdienten, sei nur auf die folgenden hingewiesen: *Walzer*, T.22-25; *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.75-88; *Streichquartett*, I.Satz, T.72-76¹; *Cembalokonzert*, III.Satz, 3.Variation, T.113-128 (siehe Beispiel 3.52).

Es wurde unter 3.1.10 darauf hingewiesen, daß auch Figurationen auf einem Gefüge von Tonzügen beruhen. Welch einen Grad an Komplexität solche Figurationen erreichen können, sei am folgenden Beispiel dargestellt. Auf dem Hintergrund der vorigen Beispiele sollen an dieser Stelle einige Merkmale besonders hervorgehoben werden. Im Satz spielen hier Elemente eine Rolle, die in den bislang zitierten Beispielen nicht vorkamen. Die ganze Figuration gründet sich nämlich auf einen c.f. (das Thema, das in diesem Satz variiert wird). Die Sequenz in der zweiten Liedhälfte gilt daher als für die Figuration vorgegeben. Wegen der klar gegliederten Phrasierung im Thema, sind die Tonzüge in ihren Schritten zeitlich aufeinander abgestimmt.

Beispiel 3.91.1 *Cembalokonzert, III.Satz, 2.Variation, T.81-88*

Als erstes ist zu bemerken, daß die Glieder der sequenzhaften c.f.-Stimme (siehe Cembalo) nicht über gleich große Intervalle transponiert werden. Die Anfangstöne der Glieder sind e(T.81), a(T.83) und h(T.85), wodurch eine gewisse Irregularität von Anfang an in der c.f.-Stimme vorhanden ist. Wenn das e (T.87) hinzugerechnet wird, dann entsteht allerdings eine Anordnung von sich abwechselnden Sekunden und Quarten. (Distler behandelt den c.f. in dieser Variation, als sei er ebenfalls ein Tonzug. Das geschieht auch in anderen c.f.-gebundenen Werken immer wieder.) Da jede der Orchesterstimmen eine eigene Figuration hat, wobei die 2.Violine den c.f. verdoppelt, sollen die Figuren im folgenden als einfache Akkorde ausgeschrieben werden, damit die Stimmführung und somit die jeweiligen Tonzüge ersichtlich werden. Anschließend sind die primären Tonzüge selbst ausgeschrieben.

Beispiel 3.91.2 Cembalokonzert, III.Satz, 2.Variation, T.81-88
(Reduktion)

The musical score reduction consists of five staves. The first four staves represent the string parts: 1. VI., 2. VI., Vla., and Vlc.+Kb. The fifth staff is the Cembalo. The score is divided into measures 81, 83, 85, and 87, followed by a section with annotations. The Cembalo part shows a chromatic scale (e, f, g, a, b, c, d, e) with intervals of 4, 2, 4. The 1. VI. part shows a chromatic scale (a, b, c, d). The 2. VI. part shows a diatonic scale (a, b, c, d). The Vla. part shows a diatonic scale (a, b, c, d). The Vlc.+Kb. part shows a diatonic scale (a, b, c, d). The annotations include 'chromatischer Tonzug' for the 1. VI. part, 'Orgelpunkt' for the 2. VI. part, 'Wechselton' for the Vla. part, and 'diatonischer Tonzug' for the Vlc.+Kb. part.

Im Vergleich zu der ähnlichen Darstellung einer Figuration in Beispiel 3.83 fällt auf, daß es sich hier nicht um eine einfache vierstimmige Stimmführung handelt, die sich nach einer inneren Logik bewegt, sondern um zwei- oder dreistimmige Akkorde in jeder Stimme. Diese Akkorde werden allerdings geführt, als wären sie Stimmen. Es entsteht dadurch zwar ein höherer Grad der Komplexität, der sich aber eben nur graduell, nicht prinzipiell von der Struktur in Beispiel 3.83 unterscheidet. Die

Anordnung der Tonzüge im vorliegenden Beispiel zeigt, daß die Sequenz im c.f. kaum durch die anderen Stimmen in Betracht gezogen wird. Bestätigt wird das durch die konsequente Führung der Tonzüge, die sogar bis dahin reichen, wo die Sequenz im c.f. schon aufgegeben ist (T.87-88). An diesem Beispiel wird deutlich, wie das strukturelle Prinzip der Figuration mit den Tonzug-, Wechselton-, Orgelpunkt-, Motivreihungs- und Irregularitätsprinzipien zu einer großartigen Satzstruktur kombiniert wird.

Eine ebenfalls komplizierte Satzstruktur, wenn auch mit etwas geringerer Konsequenz der Stimmführung, kommt in dem vierstimmigen Choralsatz zu *Mit Freuden zart* vor (siehe Beispiel 3.20). Wie bei einem schlichten Choralbegleitsatz zu erwarten, ist das Klangergebnis allerdings viel weniger herb als in anderen Instrumentalwerken. Die konventionellen Kadenzen (vgl. auch T.6), die ja auf harmonischen Formkräften beruhen, muten sogar etwas un-distlerisch an. Aber im großen und ganzen ist auch in diesem Satz der Zusammenhang zwischen den Stimmen das Ergebnis einer irregulären Addition verschiedener struktureller Prinzipien. Im Zusammenhang mit Beispiel 3.20 wurde schon auf den Wechselton-, bzw. Orgelpunktcharakter des Tenors (T.7-9¹) hingewiesen. Der weitere Verlauf des Tenors kann erklärt werden als vordergründiger fallender diatonischer Tonzug (T.9¹-9³, wenn man die Oktavversetzung mitrechnet, sogar bis T.11¹), der anschließend in eine Ostinatofigur übergeht (T.9⁶-13). Im Baß kommen die letzten beiden strukturellen Prinzipien ebenfalls zur Geltung, nur in umgekehrter Reihenfolge: Ostinato (T.7-9¹) und vordergründiger fallender diatonischer Tonzug (T.9¹-12). Der Alt hat zu Anfang eine ostinate Figur, die parallel mit dem Sopran geführt wird (T.7-9¹). Es ist diese Figur, die den Anlaß zur ostinaten Handhabung des Tenors, eine Terz tiefer, gibt. Die Umkehrung der Figur (T.9²-10) und deren sequenzhafte Wiederholung löst die weitere Entfaltung der Altstimme aus. Die steigende Sequenz mit ihrem übergeordneten diatonischen Tonzug tritt immer wieder in ein anderes Intervallverhältnis zum Ostinato und dem fallenden Tonzug der anderen Stimmen. Ihrerseits gehen die drei Unterstimmen unbekümmert ihren Gang gegen den anders strukturierten c.f., der aber in seinem Verhältnis zu ihnen fast so behandelt wird, als wäre er selbst ein Tonzug. Dadurch kommt ein zusätzliches Stück Irregularität zustande. (Der Stollen des Chorals läßt sich auf eben diese Weise analysieren.)

Während sich die Tonzüge in dem Satz zu *Mit Freuden zart* zum großen Teil auf vordergründiger Satzebene abspielen, ist ein interessantes Gefüge von Tonzügen auf verschiedenen strukturellen Ebenen des Satzes im folgenden Beispiel zu erkennen.

Beispiel 3.92 Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, I.Satz, T.41-46¹

Im Hauptzeitmaß

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 41-42) is marked *mf (echohaft)* and includes the instruction *B.W.* (Bach's Way). The second system (measures 43-44) is marked *(f)* and also includes *B.W.*. The third system (measures 45-46) is marked *(mf)* and includes *B.W.*. Above the first system, the tempo is indicated as *Im Hauptzeitmaß*. Above the second system, the instruction *R.P.* (Right Pedal) is present. Above the third system, the instruction *R.P. an H.W. koppeln* is present. At the bottom of the third system, the instruction *Ped. (+)* is present.

In der Oberstimme, T.41-42¹, kann der Anfang des Abgesangs des Chorals festgestellt werden. Da diese Stimme sich schrittweise abwärts bewegt, kann man in ihr einen diatonischen Tonzug von g' nach c'' sehen. Das Gegenmotiv in der mittleren Stimme bewegt sich ebenfalls an einem diatonischen Tonzug abwärts, parallel zu dem des c.f., nur eine Quart tiefer. Die Unterstimme ist dagegen eher deklamatorisch konzipiert. Trotzdem kommt es in ihr nicht zu einer durchgehenden Tonachse, weil der Reperkussionston f', der zu Anfang zu erkennen ist (T.41³⁻⁴), sofort einen Schritt nach oben gerückt wird (T.41⁴-42¹), und zusammen mit ihm

auch die übrigen Töne der einigermaßen ausgebildeten deklamatorischen Motivzelle. Diese Rückung geschieht also gegen die abwärtsgerichtete Tendenz der Tonzüge der beiden Oberstimmen. Abgesehen davon sind die Motivzellen der mittleren Stimme nicht mit denen der Unterstimme synchronisiert, obwohl sie sich in ihrer intervallischen Zusammenstellung ähnlich sind. Es läßt sich folglich eine Irregularität im zeitlichen wie auch im Tonhöhenbereich konstatieren. Im darauffolgenden Takt wird, dem vorgegebenen Choral entsprechend, die c.f.-Zeile wiederholt, diesmal in der mittleren Stimme, aber auf derselben Tonhöhe. Dagegen erscheint in der Oberstimme ein Triller als Orgelpunkt, während in der Unterstimme das stärker ausgeprägte Deklamationsmotiv nicht mehr gerückt wird, sondern um eine Tonachse (c'') angeordnet ist und infolgedessen in etwas abgeänderter Fassung erscheint. Es kommt dadurch zu einer anderen Konstellation der Tonzüge als im vorigen Takt, obwohl der Tonzug des c.f. unverändert bleibt. Auch das könnte als Irregularität bezeichnet werden. T.41 wird nun im weiteren Verlauf des Abschnitts zweimal in transponierter Fassung wiederholt, einmal eine Quart tiefer (T.43) und einmal einen Ganzton höher (T.45). Auf entsprechende Weise wird T.42 in T.44 um eine Quart nach unten versetzt. Abgesehen von dem Gefüge der Tonzüge, das mehr oder weniger auf dem Vordergrund des Satzes entsteht, kommt es nun auf hintergründiger Ebene zu einem Gefüge von Quinttonzügen, von denen der primäre sicherlich in den Gerüstklängen am Anfang eines jeden der zitierten Takte zu erkennen ist: c''(T.42-43¹)-g'(T.44-45¹)-d''(T.46¹). Dadurch, daß bei den Wiederholungen des c.f. (also T.42 und 44) die deklamatorische Stimme in der LH nicht wiederholt, sondern schon versetzt wird, entsteht in ihr ein schnellerer Tonzugrhythmus als in der Oberstimme. Er schließt folgende Stufen ein: g'-c''-d'-g'-a'. Auf übergeordneterer Ebene ergibt dies zwar einen Quinttonzug, aber auf mittelgründiger Ebene bilden die Töne einen Tonzug, der in seinen Quart- und Sekundsritten und in seinem Tonzugrhythmus seine Selbständigkeit gegenüber dem hintergründigen Quinttonzug beweist.

Ein ebenso interessanter Fall eines komplizierten Satzgefüges, das aber durch strenge Stimmführung erreicht wird, sei im folgenden zitiert.

Beispiel 3.93.1 Streichquartett, III.Satz, T.22-40

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 22-25) shows the first violin part with a melodic line starting at measure 22, marked with a box 'A' and dynamics *fp* and *p*. The cello/bass part provides a rhythmic accompaniment. The second system (measures 27-30) continues the first violin melody. The third system (measures 31-34) features a crescendo (*cresc.*) in both the first violin and cello/bass parts. The fourth system (measures 36-39) concludes the excerpt with a double bar line.

Das thematische Material der 1.Violine, T.22-25, ist eine etwas veränderte Fassung des Hauptthemas, wie es T.1-5 vorkommt. Der ganze Abschnitt, wie er hier oben zitiert wird, setzt sich aus einer Bearbeitung dieser veränderten Fassung, oder Fragmenten daraus, zusammen. (Der Auftakt der 1.Violine, T.21, ist nicht zitiert; er besteht aus einer ähnlichen Tonleiterfigur, wie ihn die Themenimitation im Cello, T.25, bringt.) Zum Verständnis der Satzstruktur sind einige Bemerkungen über den thematischen Aufbau dieses Abschnitts angebracht. Nach ihrem Themeneinsatz bringt die 1.Violine, über mehrere Takte

verteilt, Fragmente aus diesem Thema. In den Takten 26-31 kann das Fragment auf T.23-24¹ und das in den Takten 32-36 auf T.23-25 zurückgeführt werden. T.37-40 entsprechen dem Auftakt (T.21) und Schluß (T.24-25) des Themas. Im Abstand von jeweils vier Takten werden die übrigen Stimmen zur 1.Violine im Kanon geführt. Die Einsätze erfolgen im Cello (T.25), in der 2.Violine (T.29) und in der Bratsche (T.33). Obwohl die 2.Violine und die Bratsche so spät nach der 1.Violine erst einsetzen, spielen sie schon vom Anfang des Abschnitts mit. Die Bratsche bekommt den Teil der nachzuahmenden Stimme vorweg, für den es am Ende wegen Abbrechen des Kanons keinen Raum mehr gibt. Folglich entspricht der Anfang der Bratschenstimme (T.22) der Fortsetzung des Themas in der 1.Violine (T.26). Das heißt, daß, gemessen an der 1.Violine, die Reihenfolge des Themas und seiner Fortsetzung in der Bratsche umgekehrt wird. In den Takten 22-25 erklingt das Thema deshalb gegen seine eigene Fortsetzung. Vor ihrem Einsatz des Themas hat die 2.Violine Material, das zwar aus dem Thema stammt, aber nicht, wie das der Bratsche, in den Kanon hineinpaßt.

Vollständigkeitshalber sei erwähnt, daß gerade die Töne, die die neue Wendung in das Thema einführen (fis'''-gis'''-a''', also eine große und eine kleine Sekunde) mit einer Motivzelle im 2.Thema übereinstimmen (vgl. Beispiel 3.58, T.39, das Thema des *Konzertstücks für Klavier und Orchester*, das in diesem Satz des Streichquartetts neue Verwendung findet), ebenso mit einer Motivzelle im I.Satz dieses Quartetts (T.14-15, 2.Geige), die ab T.29 weiter durchgeführt wird. Diese Ähnlichkeit wird noch deutlicher, wenn die zweite Hälfte der Wendung, e'''-a'''-g''' (T.24-25), sequenzhaft, der ersten Hälfte entsprechend, ergänzt wird: e'''-fis'''-g''' statt e'''-a'''-g''', wie es T.45 geschieht. Ebenso erwähnenswert ist, daß die Töne fis''' (T.22)-d''' (T.24)-g''' (T.25), um die sich das neue Thema wesentlich dreht, eine rückläufige Anordnung der Intervalle sind, die sozusagen als Motto das ganze Werk beherrschen. Am Anfang des I.Satzes (T.0⁵-1¹, 1.Violine) kommen sie in der Fassung b'-c''-a' vor; im 2. Thema desselben Satzes (T.73-74, 1.Violine) als f''-(as'')-g''e''. Im mittleren Abschnitt des III.Satzes erklingen sie als es''-f''-d'' (T.42, 1.Violine; dies ist das Thema, das aus dem *Konzertstück für Klavier und Orchester* stammt). Übrigens steht dieses Motto auch am Anfang und im weiteren Verlauf des II.Satzes der *Orgelsonate*. Diese motivische Übereinstimmung zwischen

dem übernommenen Thema aus dem *Konzertstück* und der veränderten Fassung des 1. Themas des III. Satzes sind in der Hauptfassung des Themas, wie es am Anfang des Satzes steht, nicht gegeben und mögen der Grund sein, warum Distler in dem Abschnitt ab T.22 dem Thema die besagte neue Wendung gibt. Wie dem auch sei, diesen Takten kommt dadurch ein erstaunlicher Beziehungsreichtum zu.

Strukturell ist der Satz auf eine sehr interessante Weise angelegt. Neben den strukturellen Prinzipien der zellenhaften Motivbildung und der Motivreihung spielen vor allem das Wechselton- und das Tonzugprinzip eine bedeutende Rolle. Wechseltöne kommen nicht nur auf dem Vordergrund des Themas vor (z.B. fis'''-gis''', T.22), sondern auch auf übergeordneteren Ebenen. So ist die Versetzung des Motivs (T.24) vom Hauptton fis''' auf den Nachbar- bzw. Wechselton e''' als eine Realisierung dieses strukturellen Prinzips zu verstehen. Folglich entsteht zwischen den beiden Zieletönen a'''(T.24¹) und g'''(T.25) ebenfalls ein Wechseltonverhältnis. Das Wechseltonprinzip bestimmt ferner das Verhältnis der Fragmente untereinander (z.B. 1. Violine, g'', T.26, f'', T.28, g'', T.30; f'', T.32 und dis'', T.33). Damit entsteht zugleich ein Ganztonzug, der anfangs nur über eine große Sekunde geht, dort also noch als Wechselton erklärt werden kann, nun aber das Rahmenintervall einer großen Terz erreicht. Dieser Tonzug sei an den jeweiligen Zieletönen der Cellostimmen verdeutlicht: cis' (T.28) und h (T.29) bilden zunächst den ersten Schritt des Ganztonzugs. In den folgenden Fragmenten findet sich dieser Tonzug in den Zieletönen d' (T.31, bzw. T.35) und c' (T.33, bzw. T.37). Mit dem anschließenden Ganzton b (T.38) wird er auf das Rahmenintervall einer großen Terz erweitert. Die an einigen Stimmen verdeutlichte Satzstruktur sei nun in folgender Reduktion vollständig dargestellt.

Beispiel 3.93.2 Streichquartett, III.Satz, T.22-42 (Reduktion)

Handwritten musical score for measures 22-31. The score is a reduction showing four staves. Annotations include "Wechselton" (change of tone) and "Ganztonzug" (whole tone run). Measure numbers 22, 26, and 30 are marked. The notation includes various accidentals and slurs.

Handwritten musical score for measures 32-44. The score is a reduction showing four staves. Annotations include "Wechselton", "unvollständiger Ganztonzug" (incomplete whole tone run), and "Ganztonzug". Measure numbers 32, 37, and 44 are marked. The notation includes various accidentals and slurs.

Die übergeordneten Wechseltöne und Tonzüge, die durch die erwähnten Zieltöne - in weißen Noten dargestellt - zustande kommen, und deswegen als die primären Tonzüge aufgefaßt werden können, sind jeweils durch waagerechte Linien angezeigt. Weitere Töne der Motivzellen, die untereinander Tonzüge eventuell sekundärer Rangordnung bilden, sind an den schwarzen Noten zu erkennen. Diese sekundären Tonzüge werden aber nicht vollständig ausgeschrieben, um das Notenbild nicht zu überlasten. Im großen und ganzen stellt sich heraus, daß es zwar stellenweise zu einer Parallelität der Tonzüge verschiedener Stimmen kommt (z.B. zwischen der 1.Violine und Bratsche, T.27-29, oder zwischen 1.Violine und Cello, T.31-33), daß aber die Tonzüge mindestens genauso oft nicht aufeinander abgestimmt sind, so daß das strukturelle Prinzip der Irregularität auch in diesem Zusammenhang realisiert wird.

Im Laufe des Abschnitts entsteht eine interessante Wechselwirkung zwischen den primären und sekundären Tonzügen. Da, trotz ihrer Länge von stellenweise bis zu 8 Takten, keiner der Tonzüge über den ganzen Abschnitt reicht, kann keiner von ihnen als alleiniger Träger der Struktur gelten. Es entstehen also immer wieder Lücken, die vom Aspekt der primären Tonzüge her nicht erklärt werden können. Nun kommt aber die erwähnte Wechselwirkung zwischen den primären und sekundären Tonzügen zustande, die diese Lücken überall überbrückt. Solche Überbrückungen werden in der Reduktion mit Pfeilen angezeigt. Dabei entstehen interessante Beziehungen zwischen verschiedenen Tonzügen, auch unter Tonzügen verschiedener Stimmen. So wird der primäre Ganztonzug, Cello, T.28-29(cis'-h) im sekundären Ganztonzug, T.30-37(h-a-g) fortgesetzt. Diese und ähnliche Beziehungen sind ebenfalls angedeutet. Dagegen sind z.B. die Töne c und b (T.25-26, Cello), die sich als Einsatztöne auf andere, schon durch logische Stimmführung erreichte Töne stützen, ein Beispiel der Verknüpfung von Tonzügen verschiedener Stimmen miteinander.

Der Beziehungsreichtum zwischen den Tonzügen innerhalb der einzelnen Stimmen und auch der Stimmen untereinander wird darum so ausführlich dargestellt, weil dieser Satzabschnitt, abgesehen von seiner spezifischen Charakteristik, ganz allgemein exemplarisch ist für die Art, wie ein Stimmen- bzw. Tonzuggefüge in Distlers Instrumentalwerken überhaupt zustande kommt. Der Komplexitätsgrad mag unterschiedlich

sein, ebenso die Zusammenstellung der Tonzüge im einzelnen, es mögen die strukturellen Prinzipien des Orgelpunkts oder des Ostinato vielleicht eine größere Rolle spielen als das Wechseltonprinzip hier, das Verhältnis zwischen den primären und den sekundären Tonzügen mag anders sein, die Tonzüge mögen parallel oder nicht parallel verlaufen, irregulär oder aufeinander abgestimmt sein, aber das Gefüge der Stimmen und Tonzüge, wie es in Beispiel 3.93 dargestellt wurde, ist prinzipiell typisch für die mehrstimmige Satzstruktur in Distlers Instrumentalwerken überhaupt.

Das Verhältnis der Stimmen zueinander mag nun, wegen des Kanons, noch etwas näher betrachtet werden. Infolge des Kanons kommen die erwähnten Wechseltöne und Tonzüge, in entsprechender Transposition, in allen Stimmen vor. Ferner ist das Imitationsintervall zwischen den Stimmen durchgehend eine große Terz. Das heißt, daß aus den ersten Haupttönen der vier Themeneinsätze, nämlich fis'''(T.22, 1.Violine), b(T.26, Cello), d''(T.30, 2.Violine) und fis'(T.34, Bratsche) ein übergeordneter Terztonzug entsteht. In der Reduktion ist er mit x angekreuzt. Die Schritte dieses allerdings nur durch Oktavtransposition nachvollziehbaren Tonzugs widerspiegeln das schon erwähnte Rahmenintervall einer großen Terz, das durch den Ganztonzug im Bereich der Einzelstimmen zustande kommt. Durch die strenge Konsequenz in der Stimmführung, in der Handhabung des Imitationsabstands und -intervalls, auch durch das erwähnte Einbauen der Themenfortsetzung vor dem Themenanfang in der Bratsche, bekommt der Abschnitt etwas Automatisches, als sei der ganze Ablauf prädestiniert. Diese Eigenschaft ist auch an der Handhabung der Akkorde zu erkennen. Die thematische Disposition ist nämlich so angelegt, daß regelmäßig alle zwei Takte eine Folge von drei dreistimmigen Akkorden vorkommt. Es handelt sich in der Hauptsache um dreistimmige Durakkorde, sonst um unvollständige Septakkorde. Sie sind hier, mit bezifferten Buchstaben abgekürzt, wiedergegeben:

T.24/25	26/27	28/29	30/31	32/33	34/35	36/37
AH ⁷ C	Es ₄ ⁶ F ₄ ⁶ Fis ₆	Cis ₄ ⁶ Es ₂ ⁴ E ₄ ⁶	G6A6B6	F6G ₅ ⁶ As ⁶	HCisH6(statt D)	AH ⁷ C

Mehrere Töne müssen enharmonisch umgedeutet werden, ehe sich diese Akkorde auch im Schriftbild als konventionelle Akkorde zeigen. Es

braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, daß die Grundtöne einer jeden Gruppe immer alle in einer der beteiligten Stimmen plazierte sind und außerdem der Motivzelle entsprechen, die in rückläufiger Folge die Haupttöne der 1.Violine (T.23-24) bestimmt. Nimmt man die Grundtöne des ersten Akkords einer jeden Gruppe, so ergibt sich folgendes Verhältnis (dasselbe Verhältnis würde sich selbstverständlich bei einem Vergleich der jeweils zweiten oder dritten Grundtöne jeder Gruppe ergeben):

a es cis g f h a
 └───┬───┬───┬───┬───┬───┘
 ↗5° ↘2 ↗5° ↘2 ↗5° ↘2

Die Folge von steigendem Tritonus und fallender großer Sekunde wird konsequent weitergeführt, bis sie wieder bei ihrem Ausgangspunkt ankommt. Es wäre durchaus kein Widerspruch zum strukturellen Prinzip des Tonzuges, diese Folge als Tonzug zu bezeichnen. Außerdem ist in ihr auf übergeordneter Ebene ein Terztonzug zu erkennen, der, genau wie der vorher erwähnte Terztonzug, den großen Terzenzirkel durchschreitet:

3 3 3
 └───┬───┬───┬───┬───┬───┘
 a es cis g f h a

Aus dieser Analyse kann man nur schließen, daß zwischen den an sich tonalen Akkorden ein völlig anderer Zusammenhang hergestellt wird, als er für die auf dur-molltonalen Kräften beruhenden herkömmlichen Akkordfolgen charakteristisch ist.

Es ist bezeichnend für die Satzstruktur, daß das thematische Material so lange entfaltet, bzw. der Kanon so lange durchgeführt wird, bis der Terztonzug, auf den sich der ganze Abschnitt gründet, einmal durch den ganzen Terzenzirkel gegangen ist. Bei aller "Automatik" oder "Prädeterminiertheit", die diesen Satz kennzeichnet, kommt ein starkes Element der Irregularität in den Akkordumkehrungen zum Ausdruck, die ihrerseits die Folge von einer durch die "Prädeterminiertheit" verursachten: "Zufälligkeit" im Intervallverhältnis der Stimmen untereinander ist.

Die letzten 4 Takte des Abschnitts wurden bisher in der Besprechung ausgeklammert. Das liegt daran, daß ihnen eine andere Struktur zugrunde liegt, die deswegen nicht weniger interessant ist. Die beiden Motive, die, wie schon erwähnt, in dem Abschnitt vorkommen, sind auf folgende Weise über die vier Stimmen verteilt:

1. Vl.	_____	-----
2. Vl.	-----	_____
Vla.	_____	-----
Vcl.	-----	_____

Es entsteht dadurch jedesmal ein neues Verhältnis. Zwischen den Anfangs- bzw. Zieltönen der jeweiligen Motive entsteht ein Terztonzug, der sich diesmal aus kleinen Terzen zusammensetzt, der aber ebenfalls den ganzen kleinen Terzenzirkel durchschreitet.

Die Zieltöne bilden den primären Tonzug b(T.38)-des/cis(T.39)-e(T.40)-g(T.41). Es ist klar, daß damit klanglich ein Gegensatz zu dem vorigen Abschnitt entsteht, auch wenn die "Prädeterminiertheit" und die damit zusammenhängende irreguläre "Zufälligkeit" nicht minder stark vertreten ist. Vgl. eine ähnliche strukturelle Anordnung im I.Satz, T.32-45, die vom Aspekt des Formverlaufs her gesehen, an genau derselben Stelle steht, nämlich nach der "Exposition" des 1.Themas.

Obwohl es in Distlers früheren Instrumentalwerken gelegentlich zu einem ähnlichen Grad an Durchstrukturiertheit oder "Prädeterminiertheit" kommt (z.B. *Orgelsonate*, I.Satz, T.34-45), erreichen solche Stellen nicht die Abgeklärtheit des Ausdrucks und der Struktur, wie sie für diesen Abschnitt (und ebenso für das ganze Werk) kennzeichnend ist. Lediglich in den beiden letzten Motetten, *Das ist je gewißlich wahr* und *Fürwahr, er trug unsere Krankheit* findet sich diese Abgeklärtheit wieder, wodurch das *Streichquartett* in die unmittelbare Nähe dieser Meisterwerke Distlerscher Motettenkunst einzustufen ist. (Vgl. ferner die ausführlichere Analyse des *Streichquartetts* in 4.4.2 sowie auch den Abschnitt aus der Motette *Das ist je gewißlich wahr* unter Beispiel 5.2.

Ein kleiner Exkurs möge hier eingeflochten werden. In einer Besprechung von Bartóks Ordnung des Tonmaterials schreibt Carl Dahlhaus:

"Denn in der neuen Musik werden außer den Themen auch die Momente, auf denen die Ordnung des Tonmaterials beruht, oft nicht als allgemeines und immer gleiches Schema vorausgesetzt, sondern als individuelle musikalische Gedanken exponiert. Und sie müssen mit einer Genauigkeit wahrgenommen und in Beziehung zueinander gesetzt werden wie in der traditionellen Musik die Themen und Motive, die nicht schon beim ersten Erscheinen, sondern erst im Fortgang der musikalischen Entwicklung zeigen, was in ihnen steckt" (Dahlhaus 1978:116).

Von den beiden zitierten Sätzen ist vor allem der erste für die Besprechung von Distlers *Streichquartett* interessant. Die wichtige Rolle, die die große Terz als Rahmenintervall eines Ganztonzugs auf allen Satzebenen des *Streichquartetts* spielt, wurde schon unter Beispiel 3.59 erwähnt. An dieser Stelle könnte in Anlehnung an das Dahlhaus-Zitat behauptet werden, daß die Ordnung des Tonzuggefüges auf allen strukturellen Ebenen des Satzes mindestens als ein ebenso wichtiger musikalischer Gedanke exponiert wird wie das thematische Material selbst. Der zweite Satz des Zitats könnte darum für die Beziehung, die durch die beiden verschiedenen Terzenzirkel entsteht, geltend gemacht werden.

Diese Beispiele geben einen Einblick in die Vielfalt und Differenziertheit der Satzstruktur in Distlers Instrumentalmusik. Wenn das Tonzuggefüge dabei besonders betont wird, so ändert es nichts daran, daß die Satzstruktur letztlich auf die zusammenhangstiftende Wechselwirkung auch der übrigen strukturellen Prinzipien zurückgeführt werden muß. (Die Rolle, die die Prinzipien der instrumentalen Deklamation und Melismatik dabei spielen, wird im Zusammenhang mit Beispiel 3.95 weiter ausgeführt.) Ferner muß erwähnt werden, daß das Gefüge von primären und sekundären Tonzügen, wie es in einigen Einzelstimmen, vor allem in den differenzierten Themen der größeren Instrumentalwerke, anwesend ist, dem hier dargestellten mehrstimmigen Tonzuggefüge durchaus entspricht. Im Zusammenhang mit Beispiel 3.57

wurde schon auf diese Übereinstimmung hingewiesen. Dies mag als besonderes Zeichen der Integrität des Stils angesehen werden.

Die angeführten Analysen geben aber auch noch Anlaß zu weiteren Fragen. So entsteht die Frage, ob es möglich ist, die "Tonzugführung" als mehrstimmige "Stimmführung" auf übergeordneter Ebene anzusehen. Zum anderen muß der Stellenwert und der zeitliche Geltungsbereich des Tonzugprinzips in der Entfaltung eines ganzen Satzes untersucht werden.

3.2.2 Das Tonzugprinzip als "Stimmführung" auf übergeordneter Ebene

In seiner schon vorher zitierten Studie (Bergaas 1978) sieht Mark Bergaas eine Wiederholung von paralleler Stimmführung auf den verschiedenen strukturellen Ebenen des Satzes. Das ist schon an der Unterteilung seines Kapitels "Parallel Motion" zu erkennen: "Surface Parallel Fifths" (Bergaas 1978:265), "Structural Parallel Fifths" (Bergaas 1978:271) und "Other Parallel Motion" (Bergaas 1978:277). Während er im ersten dieser Abschnitte einige Beispiele paralleler Stimmführung auf dem Vordergrund des Satzes zitiert (so etwa *Jesus Christus, unser Heiland*, I.Satz, T.13, p.267), behandelt er im zweiten Abschnitt "parallel fifths as part of the underlying voice leading" (Bergaas 1978:271), also als "Stimmführung" auf übergeordneter Ebene, mit dem Choralatz zu *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* als Beispiel. In dem Abschnitt "Other Parallel Motion" heißt es:

"Distler's penchant for parallel motion was not limited to fourths and fifths. The thirds in the harmonization of *Ach wie flüchtig* are not at all unusual, the sixths are also found frequently. In the organ and vocal works these techniques represent Distler's debt to Renaissance vocal models" (Bergaas 1978:277).

Die Schlußfolgerung hieraus ist:

"Parallel motion occurs in both consonant and dissonant intervals and it is often used as the underlying structure of a composition" (Bergaas 1978: Abstract)

Wie diese "Parallel Motion" schließlich in den Gesamtstil hineinpaßt, wird folgendermaßen erklärt:

"At the very least Distler created a new style by combining strong elements from different style periods: parallel motion from the early Middle Ages, rhythmic flexibility from the fourteenth century, and imitative counterpoint from the Renaissance and the Baroque. The use of the pentatonic scale is also derived from early music, especially from the folk tradition. Furthermore there is a relaxed attitude toward dissonance which is clearly a twentieth century attribute. These techniques are more than just combined, however. Distler transformed parallel motion from a simple, surface-level union of two voices to a structural, prolongational technique. He combined rhythmic flexibility with constant repetition of patterns, creating an entirely new rhythmic effect, and his use of pentatonic scale went far beyond that of early music. These techniques are still recognizably derived from the past, but they have new meaning and new characteristics" (Bergaas 1978:321-322).

Bergaas hat gewiß Recht, wenn er die Satztechnik der parallelen Stimmführung auf verschiedenen strukturellen Ebenen des Satzes wiederholt sieht. Obwohl er von einer anderen Analyse­methode ausgeht, kommt er zu einem Ergebnis, das in gewisser Hinsicht mit dem Tonzugprinzip übereinstimmt. Daß Tonzüge auf verschiedenen strukturellen Ebenen vorkommen, wurde in der vorliegenden Studie ebenfalls genügend belegt. Insofern ist es nicht abwegig, von einer "übergeordneten Stimmführung" zu sprechen. (So unterscheidet sich die Art, wie die vordergründigen Tonzüge im Choralsatz zu *Mit Freuden zart* gegeneinander gesetzt werden, nicht prinzipiell von den komplizierten Tonzuggefügen, die in den Beispielen 3.91-3.93 dargestellt werden; m.a.W. die Wechseltöne auf dem Vordergrund des Satzes, T.7-9, Beispiel 3.20 entsprechen durchaus dem übergeordneten Wechseltonverhältnis der Themenfragmente in dem Zitat aus dem *Streichquartett*, Beispiel 3.93, T.27-33, 1.Violine, während in beiden Fällen ein abwärtsgerichteter Tonzug anwesend ist.) Ebenso gibt es Beispiele, in denen die Tonzüge parallel verlaufen (siehe die Besprechung der *Hirtenmusik*, Beispiel 3.53), oder des *Fugato*, 30 *Spielstücke*, Nr.7, Beispiel 3.94).

In wesentlichen Punkten läßt sich jedoch die Schlußfolgerung, die Bergaas aus diesem Analyseergebnis für den Stil im ganzen zieht, nicht aufrechterhalten. So zeigen die Beispiele 3.88 bis 3.93, daß Parallelität keineswegs die einzige oder gar die wichtigste Art der "Tonzugführung" in Distlers Instrumentalwerken ist. Wenn Parallelität nun aber zum allgemein gültigen Satzprinzip erhoben wird, so führt das zu einem gründlichen Mißverständnis des Stils. Dieses Mißverständnis wird dadurch potenziert, daß Bergaas die Parallelität unbedingt aus der mittelalterlichen Fauxbourdon- und Diskanttechnik (Bergaas 1978:153) abgeleitet wissen will. So schreibt er unter der Überschrift "Medieval Organum": "...in many ways Distler's music comes closer to following the medieval models than those of the Renaissance" (Bergaas 1978:153). Dies paßt zwar in das von ihm entworfene Bild hinein, wonach der Stil zusammengesetzt ist aus verschiedenen historischen Einflüssen, die sich fein säuberlich jeweils auf ein anderes Element des Stils auswirken. Es entspricht aber nicht den Gegebenheiten des Stils. Insofern ein historischer Einfluß für ein falsch eingeschätztes Stilmittel verantwortlich gemacht wird, muß er als nicht nachgewiesen angenommen werden. Außerdem ist es schwierig, eine Satzstruktur, die letztlich immer nur auf einer Parallelität der Tonzüge beruht, mit Distlers differenzierten Anwendung anderer Stilmerkmale zu vereinbaren. Solch eine Satzstruktur würde dem strukturellen Prinzip der Irregularität ebenso widersprechen, wie dem additiven Aspekt des linear-additiven Stilprinzips. Denn eine Addition der Tonzüge wäre kaum möglich wenn Parallelität von vornherein vorgegeben und nicht nur eine zu wählende Möglichkeit wäre. Eine wirklich lineare Entfaltung der Stimmen, in der die Gesetzmäßigkeit der Stimmen in ihnen selbst liegt, wäre dann ebenso ausgeschlossen.

Bergaas widerspricht sich also, wenn er Heinrich Bessler zitiert, um eben eine solche Linearität aus dem Einfluß der Renaissance-Polyphonie auf Distlers Stil abzuleiten:

"Für die heutige Chormusik bietet naturgemäß die Hinterlassenschaft des niederländischen Zeitalters besondere Anregung, wobei sich das Interesse unverkennbar von der klanglichausdruckshaften Musik der Palestrina-Zeit weg auf frühere

Epochen verlagert hat. Im Abbau des äußeren Apparats zeigt sich der Sinn für die eigentlich polyphonen Werte der Vokalmusik wirksam, wie auch die klare Durchformung des Melos als Hauptaufgabe voransteht. Die homogene Klangwelt der alten niederländischen Musik, weniger aus den Kräften der Harmonik als dem Zusammenspiel der Linien erwachsen, läßt vielleicht am stärksten die innere Nähe zu einer Gegenwart spüren, die von der gestischen Dynamik der Klänge wegstrebt, um den Ausdruck ihres neuen Raumgefühls zu finden. Hier wird ein technisches Anknüpfen an frühere Vorbilder sichtbar, das über bloße Stilkopie hinausgreift in die Aufgaben der Zeit" (Bessler, zitiert nach Bergaas 1978:152).

Auf Distlers Instrumentalstil angewandt, bedeutet das "neue Raumgefühl", von dem Bessler hier spricht, eben mehr als nur Parallelität, die zu einer "structural, prolongational technique" und einer "underlying structural voice leading" erhoben ist. So illustrieren die in diesem Kapitel angeführten Beispiele nicht nur auf vordergründiger, sondern auch auf hintergründiger Ebene ein wahres "Zusammenspiel der Linien". Daraus wird deutlich, daß sich das "neue Raumgefühl" bei Distler gerade von den "Kräften der Harmonik" weitgehend emanzipiert hat und deswegen auch eine Anordnung der Linien ermöglicht, die mit diesen Kräften nicht mehr zu erklären ist. Es ist eine Anordnung, die zwar Raum läßt für Parallelität, aber genauso auf der irregulären Addition von Tonzügen, Orgelpunkten, Ostinati usw. beruht. Wenn also von einer "underlying structural voice leading" die Rede sein soll, dann von einer solchen, die sich nicht an dem Modell des Fauxbourdon oder Diskant, sondern eher an dem des Kontrapunkts orientiert. Das heißt, daß die Tonzüge in ihrem gegenseitigen Verhältnis nicht unbedingt aufeinander abgestimmt sein müssen. Der Ausdruck "übergeordneter Kontrapunkt" ist deswegen letztlich historisch neutral gemeint. Denn es ist ein Kontrapunkt, der sich eher auf die innere Gesetzmäßigkeit und Logik der Stimmen, wie sie durch die strukturellen Prinzipien erreicht wird, gründet als auf Gesetze der Konsonanz und Dissonanz. Letztere spielen höchstens noch beim Zustandekommen von Gerüstklängen eine Rolle (siehe unten). Dagegen zeigen die Beispiele dieses Kapitels, daß es im Verlauf eines Tonzuggefüges ebenso zu ausgesprochenen Dissonanzen kommen kann (Beispiel 3.91), wie zu interessanten Konsonanzen (Beispiel 3.93). Die

aus dem Tonzuggefüge resultierenden Zusammenklänge, ob sie nun konsonant oder dissonant sind, bekommen ihre "Richtigkeit" nämlich aus diesem selbst und nicht aus einer Harmonik der Akkordprogressionen. Darum wirken die Zusammenklänge nicht willkürlich sondern "gemußt", auch wenn sie dissonant sind. So ist Distlers Wort von der "unbekümmerten Stimmführung" zu verstehen (siehe p.21). Nur in ganz seltenen Fällen schreibt er Akkorde, die nicht auf diese Weise entstehen, etwa in den Takten 18-31, *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz.

Während die Zusammenklänge innerhalb eines Tonzuggefüges die Folge unbekümmerter Stimmführung sind, so werden die Gerüstklänge, die oft den Beginn des einen und zugleich das Ende eines anderen Tonzuggefüges markieren, mit erstaunlicher Konsequenz vorbereitet. Beispiel 3.88 wurde schon hieraufhin besprochen. Es wurde dort gesagt, daß Gerüstklänge sowohl konsonant als auch dissonant sein können. Hinzugefügt werden muß aber, daß die Gerüstklänge höherer Ordnung doch meistens konsonant sind, auch wenn es ein Klang ohne Terz, manchmal sogar ohne Quinte ist. (Vgl. Beispiel 3.88, T.21 oder Beispiel 3.93.1, T.22¹ und T.41¹). Die Gerüstklänge in der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* bilden hierzu allerdings oft eine Ausnahme, z.B. I.Satz, T.20¹ oder T.36¹). Das Wechselspiel zwischen primären und sekundären Tonzügen innerhalb einer Stimme, oder von Stimme zu Stimme, kompliziert das Ganze des Tonzuggefüges erheblich, und so sind die Gerüstklänge nicht immer das Ergebnis derselben Tonzüge. Dieses Wechselspiel wurde schon unter Beispiel 3.44 besprochen. Die Beispiele 3.89.2 und 3.93.2 veranschaulichen das ebenfalls. Im ersten Fall lösen sich die Tonzüge, die innerhalb der jeweiligen Stimmen vorhanden sind, gegenseitig ab, während im letzteren Fall die Tonzüge der verschiedenen Stimmen zum Teil ineinander übergehen. Dieses Ablösen, bzw. Ineinanderübergehen der Tonzüge betont nochmal die nicht historisch gemeinte Bedeutung des Ausdrucks "übergeordneter Kontrapunkt", beruht Kontrapunkt im herkömmlichen Sinne doch auf der Integrität der Stimmen. Zugleich ist es ein Zeichen dafür, wie weit Distler sich von einer Satzstruktur entfernt hat, die auf den Kräften der Harmonik beruht, von einer Satzstruktur, deren Zentrum der Dreiklang ist, wie Charles Rosen es ausdrückt (Rosen 1976²:25).

3.2.3 Der Stellenwert und der zeitliche Geltungsbereich des Tonzugprinzips in der formalen Gestaltung des Satzes

Während die Besprechung im vorigen Abschnitt an die Grenze zwischen Satzstruktur und Harmonik kam, rückt sie jetzt in die Nähe des formalen Bereichs. Es geht nämlich darum, ob ein Tonzug oder gar ein Tonzuggefüge an dem formalen Zusammenhang eines ganzen Satzes beteiligt sein kann, und wenn, welchen Stellenwert das Tonzugprinzip dann in der Gestaltung der Form hat.

Ganz allgemein mag die Behauptung gelten, daß es von der Länge und der Gliederung eines Satzes abhängt, ob er als ein großes Tonzuggefüge aufzufassen ist oder nicht. Bei längeren Sätzen, deren Form aus der Addition oder Reihung mehrerer Abschnitte zustande kommt, wird die Dauer des Tonzuggefüges von der Dauer der Abschnitte, oder in den meisten Fällen sogar von der Gliederung der Abschnitte ihrerseits, bestimmt. Dementsprechend kommt es dann zu einer Reihung mehrerer in sich mehr oder weniger abgeschlossener Tonzuggefüge. Entscheidend ist dabei nicht die Dauer der einzelnen Abschnitte, bzw. der einzelnen Tonzuggefüge, sondern die Tatsache, daß für die Dauer des ganzen Satzes immer mindestens ein Tonzug, oder aber mehrere sich ablösende Tonzüge, den tonalen Zusammenhang des Satzes tragen. Das bedeutet auch, daß nicht nur die jeweiligen Gerüstklänge, sondern ebenso die verschiedenen Tonzentren, die im Laufe des Satzes vorkommen, auf diese Weise miteinander verknüpft sind. Ob man dabei von Modulation sprechen kann oder nicht, wird in 4.2 erörtert. Jedenfalls ist das Tonzugprinzip dadurch maßgeblich an der formalen Gestaltung des Satzes beteiligt, und es kommt den Begriffen Tonzug und Tonzuggefüge neben ihrer satztechnischen nun auch noch eine formale Bedeutung zu. Diese Behauptungen sollen nun ausführlich an fünf sehr verschiedenen Beispielen exemplifiziert werden.

Als erstes Beispiel mag die *Hirtenmusik* gelten, weil dieses Stück eingehend analysiert wurde (vgl. Beispiel 3.53). Zur Analyse der Tonzüge an sich braucht nichts mehr gesagt zu werden. Auch das Ablösen und Ineinanderübergehen der verschiedenen Tonzüge wurde beschrieben. Einige weitere Bemerkungen mögen an dieser Stelle jedoch hinzugefügt werden. Das Stück gliedert sich in zwei Teile, von denen jeder Teil

eine eigene Anordnung der Tonzüge hat: im zweiten Teil ist es ein einfaches Gefüge von Terztonzügen, während im ersten Teil ein etwas komplizierteres Tonzuggefüge, auf verschiedenen Ganztonzügen beruhend, entsteht. Obwohl es in dem Stück zwei verschiedene Tonzuggefüge gibt, sind diese miteinander verknüpft und zwar dadurch, daß sich der Schlußton des ersten Teils in den Tonzug des zweiten Teils einfügen läßt und diesen noch um eine zusätzliche Terz erweitert ($g'-h'/$ bzw. b' , T.14-16). Die Verknüpfung des zweiten Teils mit der Reprise ist noch sorgfältiger vorbereitet: die Schlußtöne der beiden Tonzüge des zweiten Teils bilden ihrerseits den Ausgangspunkt der Tonzüge der Reprise. Der zweite Teil wird während seines ganzen Verlaufes von denselben beiden Tonzügen beherrscht. Dagegen ist es im ersten Abschnitt nur der primäre Tonzug in der RH, der von Anfang bis Ende Geltung hat. Die LH ist das Ergebnis zweier sich ablösender Tonzüge, von denen der zweite als sekundärer Tonzug zum ersten beginnt (dis'' , T.5, f'' , T.7 usw.). In beiden Abschnitten bewegen sich die verschiedenen Tonzüge in dieselbe Richtung, aber nur stellenweise kommt es zu konsequenter Parallelität: im ersten Abschnitt bewegen sich die beiden Ganztonzüge (T.3-7) im Quintabstand zueinander. Auch im zweiten Abschnitt (T.23-25 bzw. 31) kommen Quintparallelen zwischen den Tonzügen der beiden Stimmen vor. Im übrigen verhindert der irreguläre Tonzugrhythmus solche Parallelität. Orgelpunkte, die ja als liegende Tonzüge verstanden werden können, spielen in dem Tonzuggefüge ebenfalls eine nicht zu übersehende Rolle. Sie tragen auf ihre Weise genauso zu dem tonalen Zusammenhang bei wie die Tonzüge selbst. So werden die Takte 8-11 und 12-14 allein von einem Orgelpunkt getragen, während in den Takten 16-22 ein Orgelpunkt in der LH gegen den sich langsam bewegenden Terztonzug der RH steht. In allen Fällen sind die Orgelpunkte mit den Tonzügen verknüpft und passen demnach mit in das Tonzuggefüge hinein. Auf diese Weise sind sie stark an der Differenziertheit des Tonzuggefüges beteiligt. (Ob man bei den Takten 12-14 von einem Orgelpunkt auf g oder einem Oktavtonzug $g'-g-G-'G$ sprechen sollte, braucht jetzt nicht weiter erörtert zu werden.)

Beispiel 3.94 30 Spielstücke, Nr.7

Das Spielstück Nr.7, ein Fugato, eignet sich als kurzes Werk ebenfalls zur Exemplifizierung. Der Besprechung des Tonzuggefüges sollen einige Bemerkungen zum Aufbau des Stückes vorausgehen. Das Werk zeigt die erstaunliche Sicherheit, mit der Distler die Kleinform beherrscht. Er gewinnt dem Fugato eine höchst originelle und ganz eigenwillige Gestaltung ab. Dem Einsatz des Themas im Sopran (T.0⁵-2⁴) folgt eine sequenzhafte Fortspinnung (T.2⁵-6³), die auf einen Orgelpunkt ausläuft (d'', T.6⁴-8). Die Imitation des Themas erfolgt im Alt auf der Unterquint (T.1-3¹), wonach diese Stimme in den Sopran aufgenommen wird. Der Baß bringt seine Imitation sehr viel später und zwar auf der Untersexta (T.4-6³). Anschließend rückt er mit dem zweiten der beiden Motive des Themas schrittweise nach oben bis er T.9 zu einem vorläufigen Schluß kommt. Der erneut einsetzende Alt folgt dem Baß nun im Kanon in zweitaktigem Abstand (T.6-10). Der folgende Abschnitt (T.9⁵-14¹) ist eine Wiederholung der Takte 2⁵-7¹, allerdings um einen Ganzton nach oben transponiert. Der Rest des Stückes (T.14-19) mag als ziemlich lang auskomponierter Schluß verstanden werden. Besonders interessant an dem Stück ist die Allgegenwart des Themas; lediglich die chromatische Motivzelle c''-h'-b' (T.3⁵-4¹), die einige Male in transponierter Form

vorkommt, könnte als themafremdes Material bezeichnet werden. (Die sehr interessanten thematischen Übereinstimmungen mit dem vorausgehenden Spielstück, einer Toccata, brauchen hier nicht weiter ausgeführt zu werden.) Bewundernswert ist ferner die klare Durchstrukturierung des kleinen Werkes, die am besten durch eine Analyse der Tonzüge dargestellt werden kann.

Durch die mehrfache Motivwiederholung entsteht zunächst (T.1-3) eine tonale Statik, die vor allem durch den Ton a', der abwechselnd in beiden Stimmen vorkommt, verursacht wird. Dies wirkt als Orgelpunkt, zu dem sich die übrigen Töne dieser Takte ebenfalls als etwas weniger stark ausgeprägte Orgelpunkte verhalten. Dann nehmen mehrere Tonzüge ihren Ausgangspunkt von den verschiedenen Tönen des Themas und seiner Imitationen her. So entwickelt sich der primäre Tonzug des Soprans von dem g''-f'' (T.2³) aus. Nach der ostinatohaften bzw. orgelpunkthaften Wiederholung dieser Töne (T.3) geht der Tonzug diatonisch abwärts über f''-es''(T.4) bis es''-d''(T.5). Die zuletzt erreichten Töne umspielen sich wechseltonartig bis sie auf dem d'' zur Ruhe kommen und über die nächsten beiden Takte einen Orgelpunkt bilden (T.6-8). Von den Anfangstönen, g''-f'', ist letzterer der rhythmisch stärkere. Da dieses f'' nicht in dem Klang des Tonzentrums a enthalten ist, mag es evtl. als der obere Wechselton des e'' (T.2¹) aufgefaßt werden. Eine andere Erklärung wäre, daß es schrittweise durch das g'' von der implizierten Oktave des a' (T.1), also von einem implizierten a'' aus erreicht wird. Die starke Präsenz dieses a'' über mehrere Takte am Schluß der vorausgehenden Toccata mag letztere Interpretation begünstigen. Ein sekundärer Tonzug entsteht durch das Ineianderaufgehen des Alts mit dem Sopran (T.3-5). Hier entsteht nämlich ein chromatischer Tonzug aus dem vorher im Alt erklangenen c''-b'(T.2⁶⁻³¹). Dieser chromatische Tonzug reicht vom c'' zum as' (T.5¹). Durch seine Parallelität zum primären Tonzug mag das g' (T.6⁴) auch noch als Zielton dieses sekundären Tonzugs gehört werden. Auf übergeordneterer Ebene werden die übrigen Töne des Themas und seiner Alt-Imitation in den Takten 5 und 6 weitergeführt: das e'' (T.1) bildet, nach seiner mehrfachen Wiederholung, mit den Tönen es''-d'' (T.5-6) einen chromatischen Tonzug, der Anfang und Ende des ganzen Abschnitts (T.1-8) zusammenhält. Parallel dazu stehen die Töne a' (T.1-3) as' (T.5) und g' (T.6) in einem Zusammenhang. Diese übergeordneten Tonzüge gehen also in den Takten 5 und 6 in die

vordergründigen Tonzüge über. Dementsprechend findet das d' (T.1-3 Alt) eine wechseltonhafte Ergänzung im c' (T.6). Aber auch der Baßeinsatz (T.4) mag im Wechseltonverhältnis zum Alteinsatz stehen, nachdem dieser selbst in gewissem Sinne im Wechseltonverhältnis zum e'' (T.1) des Soprans steht. Die Wechseltöne e und d, von denen der eine hier um eine Oktave versetzt ist, spielen nämlich in der Toccata eine bedeutende Rolle (z.B. in dem Anfangsmotiv, T.1, wie auch in den Wechseltonfiguren, T.2 und T.4-10). Auch im Schluß des Fugato (T.15-17) ist dieses Verhältnis deutlich zu erkennen, weil dort das Kopfmotiv a-e' eine Oktave tiefer erklingt als zu Anfang.

Durch das erwähnte Aufwärtsrücken des Basses entsteht auf den betonten Zählzeiten ein steigender Ganztonzug g(T.4⁴ bzw. T.5)-a(T.7¹)-h(T.8¹)-cis'(T.9¹), der chromatisch aufgefüllt ist. Rahmenintervall ist, wie so oft in solchen Fällen, der Tritonus. Dies gilt auch für den sekundären Tonzug c-fis(T.4²-8⁵). Der Kanon im Alt bringt einen entsprechenden Ganztonzug eine Oktave höher. Durch die zeitliche Verschiebung bewegen sich die beiden Tonzüge in parallelen Septimen, obwohl es wegen der chromatischen Auffüllung nicht zu tatsächlich klingenden Septimintervallen kommt (vgl. z.B. T.7⁴: g'/b). Zunächst (T.5-8) erklingen diese parallel steigenden Tonzüge gegen den Orgelpunkt im Sopran, im letzten Takt des Abschnitts dann nur für sich.

Wie schon erwähnt, enthalten die nächsten Takte (T.9⁵-14¹) nichts Neues, sie sind lediglich eine Transponierung der Takte 2⁵-7¹. Dementsprechend kommen die schon erwähnten Tonzüge und der Orgelpunkt einen Ganzton höher vor. Dieser neue Abschnitt bricht aber nicht einfach unvermittelt herein, sondern seine Tonzüge werden mit den bis hier verlaufenden Tonzügen auf eine erstaunlich geschickte Weise verknüpft. Dies geschieht vor allem im Alt, wo der Zielton des bis T.9 verlaufenden Tonzuges, h', zugleich der Ton ist, auf dem das von T.3 her transponierte Kopfmotiv einsetzt. (Darum deckt sich das Motiv, Alt, T.9²-10¹, genau mit dem im Alt, T.2²-3¹.) Dieses h' ist außerdem der Einsatzton des Soprans, der seinerseits in einem ähnlichen Wechseltonverhältnis zum Zielton des Basses (cis', T.9¹) steht, wie zu Anfang des Stückes der Alt zum Sopran (T.1). Der Tonzug des Soprans mündet deswegen diesmal in den Orgelpunkt auf e'' (T.12-19). Weil der Kanon nun nicht mehr voll ausgebildet ist - lediglich der Einsatz im Alt

(T.13) erinnert an den Baß (T.11) -, kommt es im Tonzug des Basses zu einem kleineren Rahmenintervall als vorher, nämlich zu einem Ganzton a-h, während der Alt keinen Tonzug mehr, sondern nur noch einen Orgelpunkt auf a' hat (T.13-19). Ab T.15 setzt eine zusätzliche Stimme mit einer ostinaten Wiederholung des Kopfmotivs ein, deren Orgelpunkt sich in dem schon öfter erwähnten Wechseltonverhältnis zwischen die Einsätze des Basses und Alts eingliedert. Der letzte Baßeinsatz (T.18-19) läßt sich auf übergeordneter Ebene als Vollendung eines Wechseltons a(T.11-12)-h(T.14-15)-a(T.19) auffassen. Der sekundäre Tonzug dazu wäre d(T.11-12)-e(T.13-14)-d(T.18). Ebenfalls auf dem Hintergrund des Satzes ist im Sopran der Wechselton e''(T.1-3)-d''(T.5-8)-e''(T.12-19) zu erkennen. Das fis'' (T.10), das vom thematischen Aspekt her dem e'' am Anfang entspricht, erlangt strukturell keine Bedeutung, weil es nicht, wie die Töne des Wechseltons e''-d''-e'', jeweils von seiner Unterquinte unterstrichen wird.

Diese Feststellung bringt einen weiteren Gesichtspunkt zur Sprache, der für das Verständnis des Tonzuggefüges in Distlers Instrumentalwerken wichtig ist. Die Töne des erwähnten Wechseltons vertreten nicht die jeweiligen Tonzentren der Takte, in denen sie vorkommen, sondern die Quinten dieser Tonzentren. Das Wechseltonverhältnis der Tonzentren selbst (a-g-a) ist weniger klar ausgeprägt, weil das g nicht so stark zum Klingen kommt wie seine Quinte d. Das heißt also, daß die Verknüpfung der verschiedenen Tonzüge untereinander oft viel eindeutiger ist als die Bestätigung des Tonzentrums und daß das Tonzentrum nicht unbedingt in den primären Tonzügen vertreten ist. Das ist der Grund, warum das Wechselspiel zwischen den verschiedenen Tonzügen für die Gesamtwirkung des Satzes so eine bedeutende Rolle spielt. Für die Linearität des Stils ist dies eine entscheidende Feststellung, denn sie zeigt, daß es dabei nicht so sehr um die "Horizontalisierung" eines vertikalen Klanges geht, wie Federhofer (1950:33) es nennt, sondern an erster Stelle um die lineare Entfaltung der Stimmen. Diese Stimmen werden dann allerdings zu einem mehrstimmigen Ganzen addiert. Folglich ist dieses mehrstimmige Ganze das Ergebnis des gleichzeitigen Erklingens der auf ihrer eigenen Linearität beruhenden Stimmen, die sich von einer unmittelbaren und ständigen vertikalen Orientierung losgelöst haben. Allein auf diese Weise ist die "Polytonalität", wie sie streckenweise oft in Distlers Musik vorkommt, zu erklären. (Vgl. z.B. T.7 des obigen

Spielstücks, wo der Sopran vom Tonzentrum g her, der Alt dagegen am ehesten vom Tonzentrum c und der Baß vom Tonzentrum d her zu erklären ist. Eine ausführlichere Besprechung solcher polytonaler Augenblicke oder Strecken erfolgt unter 4.2). Die vertikale Orientierung geschieht also in der Hauptsache durch die in meistens übersichtlichem Abstand auftretenden Gerüstklänge. Aber selbst diese sind nicht immer eindeutig, wie die oben erwähnten Fälle in dem I.Satz der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* (T.20¹ oder T.36¹) zeigen.

Beispiel 3.95.1 Vorspiel *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*

Langsame ♩

Hauptwerk: Spielzeife 8; Tremulant (ad lib)
legato

Rückpositiv: Krummhorn 8; Hohlflöte 4
poco portato

Nachhorn 2'
 Pedal: Gedächtnisregister 8'
 Subbaß 16'

Hauptwerk
c.f.

Rückpositiv
espr.

Brautwerk: Gedackt F; Quintatón 4;
 Zimbel 2 fäch

Obwohl schon öfter teilweise zitiert, soll dieses Vorspiel nochmal vollständig angeführt werden, weil sich an ihm einige Momente darstellen lassen, die in den vorigen beiden Beispielen keine Rolle spielten. Darum soll auf eine bis ins Einzelne gehende Beschreibung der Tonzüge verzichtet und nur das Wichtigste hervorgehoben werden. (Bergaas bringt ebenfalls eine eingehende Analyse dieses Werks, arbeitet aber dabei hauptsächlich die Harmonik heraus. An dieser Stelle wird also mit einem anderen Anliegen an das Werk herangegangen.) Der wichtigste Unterschied zu den vorigen Beispielen ist die Tatsache, daß in diesem Werk die Tonzüge um einen c.f. gebildet sind, der gewissermaßen selbst die Rolle

eines Tonzuges spielt. Der c.f., um den es hier geht, eignet sich sehr gut für diese Rolle, da er von seiner Struktur her ohne weiteres mit dem Tonzugprinzip vereinbar ist. Das gilt allerdings nicht für alle c.f., die Distler in seinen c.f.-gebundenen Werken verwendet. Aber auch dann treten die c.f., kraft ihrer Bedeutung als Satzträger, auf, als wären sie Tonzüge. Nebenbei gesagt: das ist eine geschickte Weise, einen fremden c.f. in den eigenen Stil zu integrieren. In dem Vorspiel hier soll der c.f. also einer ähnlichen Tonzuganalyse unterzogen werden wie die anderen Stimmen.

Weitere Momente, die öfter vorkommen und die besondere Beachtung verdienen, sind die instrumentale Melismatik und die instrumentale Deklamation. Sie wurden in vorigen Abschnitten schon besprochen (vgl. Beispiele 3.61-3.65 und 3.69-3.79). In dem vorliegenden Tonzuggefüge ist der ihnen zugrunde liegende Orgelpunkt bzw. Wechselton bedeutend und prägt den Stimmen einen verhältnismäßig statischen Charakter auf. Die Eigenständigkeit der Stimmen, und folglich auch der Tonzüge, wird durch die differenzierte Manualeinteilung stark hervorgehoben: im mittleren Abschnitt bekommt jede der vier Stimmen eine eigene Registrierung. Das Tonzuggefüge wird im folgenden dargestellt. Primäre Tonzüge sind in weißen, sekundäre Tonzüge in schwarzen Noten angegeben. Phrasierungszeichen zeigen den vorläufigen Schluß eines Tonzugs an.

Beispiel 3.95.2 Vorspiel *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*
(Reduktion)

The image shows a handwritten musical score with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is annotated with various terms and lines:

- Tonzug**: Several horizontal lines above and below notes, indicating tonal segments.
- Ganztonzug**: A line above the top staff, spanning several notes, indicating a whole-tone line.
- Orgelpunkt**: Multiple instances of this term, often with a vertical line pointing to a specific note, indicating organ points.
- diatonischer Tonzug**: A line above notes in the middle staff, indicating a diatonic tonal line.
- punkt** and **-zug**: Annotations below notes in the bottom staff, indicating points or lines.
- Arrows and brackets connect notes across staves, showing relationships and transitions between tonal segments.

In dem Aufzeichnen der Tonzüge wurden Motivwiederholungen ausgelassen, wenn sie mehr als einmal die für den Tonzug wichtigen Töne enthalten. Obwohl die Töne gis'' - g'' - fis'' in T.5 zweimal vorkommen und das nächste Motiv wieder auf fis'' einsetzt (T.6), werden diese Töne nur einmal berechnet. Der Satz als Ganzes ist ein interessantes Gefüge von liegenden, parallelen und entgegengesetzten (primären und sekundären) Tonzügen, das sich, dem c.f. entsprechend, in drei kürzere Abschnitte gliedern läßt. Jeder dieser Abschnitte ist durch Gerüstklänge markiert, und die Verknüpfung der dort endenden und beginnenden Tonzüge ist mit Pfeilen angezeigt. Ganz allgemein kann behauptet werden, daß in solchen Fällen immer mindestens ein Teil der Tonzüge eines Abschnitts mit denen des folgenden Abschnitts verknüpft sind, um so den Zusammenhang zu garantieren. Die Möglichkeit ist also nicht ausgeschlossen, daß ein Tonzug vorzeitig abgebrochen wird (wie z.B. der diatonische Tonzug im Baß, T.1-2), oder unvermittelt einsetzt, wie z.B. der chromatische Tonzug in der Oberstimme (T.5) dessen Anfangston gis'' höchstens durch sein Quintverhältnis zum Baß zu erklären ist (gis'' als Nachbarton zum fis'' , das die Quinte zum H des Basses ist). Dies stimmt genau mit dem Einsatz desselben Motivs (T.1) in seinem Verhältnis zu dem dortigen Baßton überein. In diesem Fall ist es also eine harmonische Überlegung, die den Einsatzton bestimmt, welches der Funktion und Bedeutung des Gerüstklanges entspricht. Seltener läßt sich der Einsatzton eines

Tonzugs nur von dem zu erreichenden Zielton her erklären. Das hieße etwa, daß der Einsatzton g'' in der Oberstimme (T.10) daher zu erklären ist, daß der Zielton des dort einsetzenden Ganztonzuges einen Takt später, aus Überlegungen der Konsonanz, h'' zu sein hat (T.11). Dieses Argument ist allerdings an dieser Stelle überflüssig, weil sich das g'' harmonisch erklären läßt, aber es könnte eine Erklärung sein für die Frage, warum die beiden Stimmen der RH (T.1-4) erst durch eine wechseltonhafte Motivwiederholung (T.2¹⁻²) aufgehalten werden, ehe in ihnen die abwärtsgerichteten Tonzüge aktiv werden.

Auf einige Übereinstimmungen in den Tonzügen muß besonders hingewiesen werden. Der Tonzug im Alt, wie er nach der Oktavversetzung und der Motivwiederholung ab T.3³ verläuft, entspricht in seiner intervallischen Zusammenstellung und seinem Rahmenintervall genau dem des Basses (T.1-2⁴). (Bergaas sieht in dieser Baßfigur eine Übereinstimmung mit dem barocken Lamentobaß; Bergaas 1978:307. Diese Interpretation läßt sich angesichts der häufigen Verwendung der betreffenden Tonfolge in völlig anderem Kontext kaum aufrechterhalten; vgl. den Choralsatz zu *Mit Freuden zart*, oder die erste Variation zu *Frisch auf, gut Gsell, laß rummer gahn*, 30 *Spielstücke*, Nr.13, ebenso 30 *Spielstücke*, Nr.8 oder die Motette *Wach auf, wach auf du deutsches Land* aus dem *Jahrkreis*, op.5.) Der Ganztonzug in seiner primären und sekundären Form (Baß, T.5-8) stimmt mit dem in der Oberstimme (T.10-11) überein.

Die Irregularität im Bereich der Tonhöhe, die durch die Addition der Tonzüge entsteht, ist aus Beispiel 3.95.2 ersichtlich. Sie erreicht im mittleren Abschnitt einen hohen Komplexitätsgrad (T.5-8): Gegen den abwärtsgerichteten Ganztonzug im c.f. (Rahmenintervall: große Terz) steht der ebenfalls abwärtsgerichtete chromatische Tonzug in der Oberstimme (Rahmenintervall: übermäßige Quinte, wenn man nur bis zum c'' , T.8⁴, rechnet, und nicht zum h' , T.9¹). Folglich verringert sich der Abstand zwischen ihnen von einer Sexte (T.5¹) bis zu einer Quarte (T.8⁴). Gleichzeitig enthält der Baß einen steigenden Ganztonzug und der Tenor einen sich wiederholenden Wechselton, der auf übergeordneterer Ebene als Orgelpunkt wirkt. Während sich in diesem Abschnitt alle Tonzüge (also abgesehen von dem Wechselton) in einem für die betreffende Stimme jeweils konstanten Tonzugrhythmus bewegen, ist in den anderen beiden Abschnitten, neben der unterschiedlichen Richtung der Tonzüge in

ihrem Gegensatz zu dem Orgelpunkt, vor allem der ungleichmäßige Tonzugrhythmus stark an der Irregularität beteiligt.

Die drei bisher besprochenen Beispiele sind kurze Werke. Sie unterscheiden sich in ihrer Handhabung der Tonzüge aber nicht prinzipiell von den Werken größeren Umfangs und sind insofern nicht untypisch, als die Kleinform in Distlers Instrumentalwerk eine auch zahlenmäßig bedeutende Rolle spielt. Größere Werke setzen sich aus kürzeren Abschnitten zusammen, die ihrerseits in der Anordnung ihrer Tonzüge den kleineren Werken durchaus vergleichbar sind. Um das Bild zu vervollständigen, soll aber trotzdem ein längerer Abschnitt aus dem *Cembalokonzert* besprochen werden. Es ist das erste Thema mit seiner Bearbeitung zu Anfang des I.Satzes, T.1-114. Wegen seiner Länge kann dieser Abschnitt nicht vollständig zitiert werden. Außerdem wurden schon verschiedentlich Auszüge daraus als Beispiele angeführt, und so mag das eine oder andere zusätzliche Zitat genügen. Im übrigen soll eine reduzierte Darstellung das Gesagte veranschaulichen.

Eine kurze Beschreibung des thematischen Geschehens sei dieser Darstellung vorangestellt. Das erste Thema - es wurde bereits ausführlich unter Beispiel 3.50 analysiert - wird zu Anfang des Satzes von dem Orchester gespielt (T.1-9). Es folgt eine kurze deklamatorische Überleitung, an der das Soloinstrument teilnimmt (T.9-21). Anschließend trägt das Cembalo das Thema solistisch vor in einer Fassung, die auch die Gegenstimmen des Anfangs enthält. Diese Fassung, die eine Terz höher ist als der Anfang, wurde im Hinblick auf die Kombination ihrer Tonzüge unter Beispiel 3.88 analysiert (T.21-27). Nach dieser zweifachen Exposition des Themas folgt eine ausgedehnte Bearbeitung desselben. Hierin spielt das Cembalo eine führende Rolle, während das Orchester immer wieder mit kurzen Zwischenrufen, die das Kopfmotiv des Themas enthalten, dazukommt. Stellenweise werden die Stimmen des Cembalos im Orchester verdoppelt, wie z.B. in den Takten 44-51 (unter den Beispielen 3.51 und 3.90 zitiert und besprochen). Es handelt sich hauptsächlich um eine imitatorische Bearbeitung, in der das Thema immer wieder transponiert und in anderen Kombinationen gegen sich selbst und gegen ein Kontrathema erklingt. Dabei entstehen größere Zusammenhänge, so daß sich vier Abschnitte erkennen lassen: der erste schließt sich direkt an die Cembalofassung des Themas an (T.21-27), und reicht bis

T.38; der zweite, T.38-51 (in der Partitur als B bezeichnet), enthält die oben erwähnte Verdoppelung im Orchester; T.51-80, C, der dritte Abschnitt, führt zum ersten Mal das Kontrathema ein, welches nun ständig in doppeltem Kontrapunkt und über längere Strecken gegen das Thema erklingt (siehe Beispiel 3.96); der vierte Abschnitt, T.80-114, D, ist eine Wiederholung des Abschnitts C, aber um eine Quart nach oben transponiert. Die Abschnitte werden jeweils von kurzen Überleitungen umrahmt, in denen zum Teil die Deklamation der Takte 9-21 anklingt, und die ihrerseits aus dem Schluß des Themas (T.5-6) entwickelt ist. Diese Überleitungen sind jedesmal etwas länger. Die letzte leitet über in den Abschnitt, der zu dem zweiten Thema des Satzes führt (siehe Beispiel 3.36). Eine Eigenschaft des Themas, die in der Bearbeitung auf originelle Weise benutzt wird, ist die Möglichkeit der Verkürzung oder Verlängerung der verschiedenen Einsätze entlang des in dem Thema liegenden Tonzuges. Diese Eigenschaft wurde schon unter den Beispielen 3.50 und 3.51 erwähnt. Bezeichnenderweise teilt das Kontrathema diese Eigenschaft mit dem Thema.

Eine Untersuchung nach den Tonzügen in dem Kontrathema mag diese Übersicht beschließen.

Beispiel 3.96.1 *Cembalokonzert, I.Satz, T.51-57*

Das Kontrathema dreht sich zunächst um die Tonachse d'' (RH, T.51-53), ehe es in eine abwärtsgerichtete Sequenz übergeht (T.53²-57¹). Es entstehen dabei zwei Tonzüge, von denen der obere, primäre, sich

chromatisch abwärts bewegt, wegen der Oktavversetzung (T.55) aber wieder an seinem Ausgangspunkt d'' ankommt. In parallelen Quartan dazu bilden die unteren Töne des Sequenzmotivs einen sekundären Ganztonzzug, der von a' ausgeht (T.54) und, ebenfalls wegen der Oktavversetzung, a' als Zielton hat. Beide Zielöne werden T.57 mit den dort einsetzenden Tonzügen verknüpft: das d'' ist der Einsatzton des jetzt in der Oberstimme erklingenden Themas, während das nun unter dem Thema erklingende Kontrathema auf a' einsetzt. Das Kontrathema hat also einen völlig anderen Tonzug als die Gegenstimmen, die zu Anfang des Satzes gegen das Thema vorkommen (siehe Beispiel 3.88). (Dies mag als besonders bezeichnendes Beispiel für das additive Verhältnis von Tonzügen zueinander aufgefaßt werden.) Es entsteht sowohl im zeitlichen wie im Tonhöhenbereich eine Irregularität zwischen den Tonzügen des Kontrathemas und des Themas. Das Kontrathema hält trotz des Taktwechsels an seiner Sequenzfigur fest und hat folglich nach dem anfänglichen Orgelpunkt einen konstanten Tonzugrhythmus. Währenddessen hat das Thema einen ungleichmäßigen Tonzugrhythmus und unterscheidet sich ferner in der Richtung und dem Rahmenintervall seines Tonzugs vom Kontrathema. Dies ist aus folgender Reduktion ersichtlich.

Beispiel 3.96.2 *Cembalokonzert, I.Satz, T.51-57 (Reduktion)*

Wegen der überwiegenden Zwei- und Dreistimmigkeit des Satzes lassen sich die Tonzüge der erwähnten ersten 114 Takte des Werkes verhältnismäßig übersichtlich darstellen.

Beispiel 3.97.1 Cembalokonzert, I.Satz, T.1-114 (Reduktion)

Handwritten musical score system 1, measures 9 to 27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 9, 21 (circled), and 27 are indicated above the treble staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled and connected by curved lines between the staves.

Handwritten musical score system 2, measures 38 to 54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 38 (circled) and 54 (circled) are indicated above the treble staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled and connected by curved lines between the staves.

Handwritten musical score system 3, measures 57 to 63. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 57 and 63 are indicated above the treble staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled and connected by curved lines between the staves.

Handwritten musical score system 4, measures 73 to 80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 73 and 80 (circled) are indicated above the treble staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled and connected by curved lines between the staves.

Handwritten musical score system 5, measures 86 to 92. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 86 and 92 are indicated above the treble staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled and connected by curved lines between the staves.

In der Reduktion werden nicht alle sekundären Tonzüge berücksichtigt, so auch nicht der des Kontrathemas, wie er in Beispiel 3.96.2 dargestellt wurde. Der Tonzug des Themas wird mit weißen, der des Kontrathemas mit schwarzen Noten dargestellt. Es fällt auf, daß der Zielton des einen immer zugleich der Anfangston des anderen ist. So kommt es zu einem fortlaufenden Wechselspiel zwischen den beiden Tonzügen. Oktavversetzungen werden mit geraden Linien angedeutet, Verknüpfungen zwischen verschiedenen Tonzügen mit Pfeilen. Letztere werden zustande gebracht durch einen gemeinsamen Ziel- und Anfangston (wie es in dem eben erwähnten Wechselspiel zwischen den Tonzügen des Themas und des Kontrathemas der Fall ist), oder durch Aufgreifen eines Zieltons in Oktavversetzung (z.B. T.51), durch schrittweise Auflösung eines Zieltons auf einen neuen Anfangston (z.B. T.8-9: d-cis, oder T.78-80: gis/as-g), oder durch eine erkennbare Folgerichtigkeit in aufeinanderfolgenden Einsätzen (z.B. T.27-34: fis-a-c, also Einsätze im Abstand einer kleinen Terz). Die letztgenannten Einsatztöne führen ihrerseits zu einem Terztonzug auf übergeordneter Ebene. Es muß allerdings gesagt werden, daß in solchen Fällen das Intervall zwischen dem Zielton des einen Einsatzes und dem Anfangston des nächsten nicht ohne Wirkung ist. In den erwähnten Takten 27-34 kommt also stets auch der Quartsprung

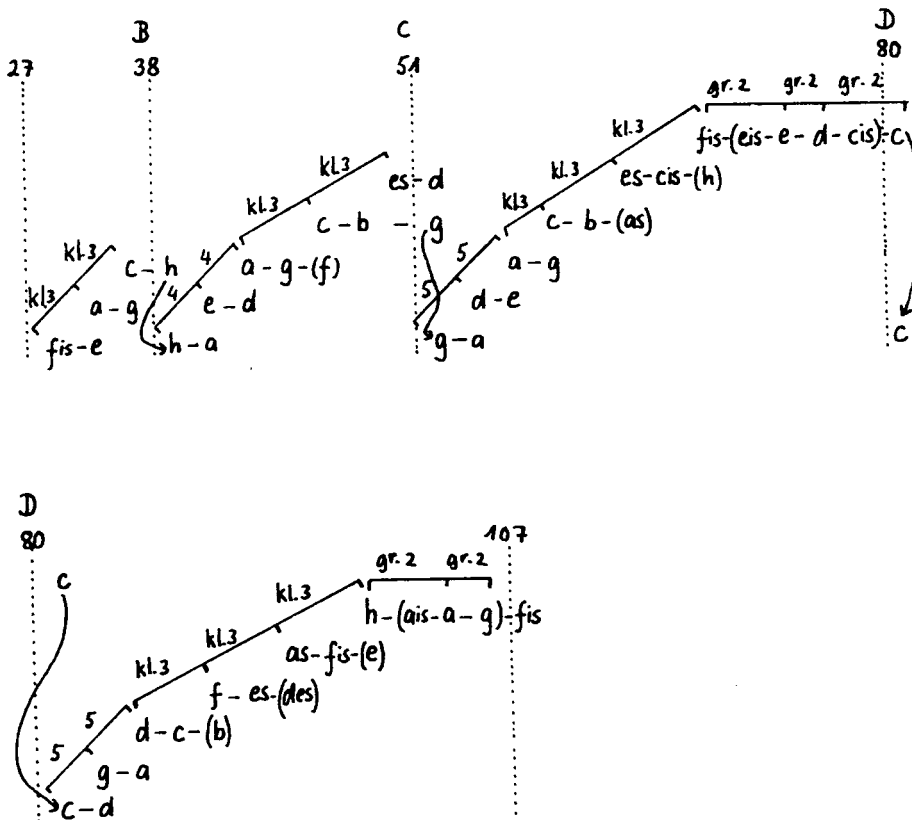
$$\begin{array}{c} \overbrace{\text{fis-e-a-g-c}}^3 \quad \overbrace{\text{a-g-c}}^3 \\ \underbrace{\quad\quad\quad}_4 \quad \underbrace{\quad\quad\quad}_4 \end{array}$$

neben dem Terztonzug zur Wirkung. Auch die Einsätze des

Themas lassen sich neben ihrer vordergründigen Verknüpfung zu den Tonzügen, wie sie in Beispiel 3.97.1 dargestellt wurden, in übergeordnete Tonzüge einfügen. Diese sollen im folgenden Beispiel aufgezeigt werden. Es wird diesmal eine andere, von der spezifischen Lage der Töne unabhängige Darstellungsweise gewählt. Die Geringstimmigkeit des Satzes erleichtert diese Darstellungsweise. Wo

möglich, wird nur der Anfangs- und Zielton der Tonzüge aus Beispiel 3.97.1 berücksichtigt, wo unumgänglich, werden zusätzliche Töne der betreffenden Tonzüge in Klammern hinzugefügt. Die übergeordneten Tonzüge werden, ihren Intervallen entsprechend, durch Zahlen angegeben. Das Beispiel beschränkt sich zunächst auf die Takte 27-107.

Beispiel 3.97.2 *Cembalokonzert, I.Satz, T.27-107 (Reduktion)*



Die Intervalle zwischen den jeweiligen Einsatz-tönen hängen von der Länge des betreffenden Thema-Abschnitts ab, und das hängt wiederum damit zusammen, wie weit auf dem Tonzug des Themas fortgeschritten wird.

An dieser Reduktion fällt auf, wie die Tonzüge innerhalb der verschiedenen Abschnitte sinnvoll angeordnet sind. Dabei unterscheiden sich die Abschnitte voneinander, zeigen aber zugleich gewisse Ähnlichkeiten. So ist der kleine Terztzug allen vier Abschnitten

gemeinsam, in den ersten drei sind es sogar Terzen desselben verminderten Vierklangs. Der Tonzug enthält aber in den Abschnitten C und D einen Schritt mehr als in den vorigen beiden. In dem Abschnitt B wird ein Quarttonzug, in den Abschnitten C und D ein Quinttonzug vor den erwähnten Terztonzug eingeschoben. Der größeren Komplexität der beiden späteren Abschnitte entspricht die größere Anzahl und Dauer der Einsätze.

Wie passen nun die Abschnitte T.1-27 und T.107-114 in diese Tonzugfolge hinein? Hiermit hängen noch zwei weitere Fragen zusammen. Es ist einmal die Frage, warum Distler den ersten Cembaloeinsatz des Themas (T.21) ausgerechnet auf e bringt und nicht nochmal auf c, wie bei dem Orchestereinsatz zu Anfang des Satzes. Zum anderen entsteht die Frage, warum in T.114 (Cembalo) ein F-dur-Akkord steht, obwohl er ganz unvermittelt und nicht mit den Tonzügen des vorigen Taktes verknüpft scheint. Letztere Frage ist in Anlehnung an T.78-80 zu beantworten (vgl. Beispiel 3.97.1). Dort ist das cis (T.78) der vorläufige Zielton des Tonzugs, der in der oberen Stimme seit T.73 vorhanden ist. Wenn der neue Tonzug (T.80), in der unteren Stimme auf c einsetzt, dann zeigt sich, daß er im Grunde eine Fortsetzung des chromatischen bzw. des Ganztonzugs ab T.73 ist, der jetzt noch weiter nach unten geführt wird. Dieselbe Erklärung läßt sich nun für das f in T.114 finden, weil der Abschnitt D ja eine transponierte Fassung des Abschnitts C ist und sich diese beiden Stellen also entsprechen. Das f gliedert sich nämlich in den Tonzug ein, der ab T.102 in der Oberstimme vorhanden ist und der im fis (T.107) seinen vorläufigen Zielton findet. Dieser Zusammenhang ist schwieriger zu erkennen, weil es sich dabei um eine Oktavversetzung handelt, die überdies im Abstand von sieben Takten erst realisiert wird, während in der Zwischenzeit ganz andere Tonzüge den Vordergrund des Satzes bestimmen. Ohne die Analogie zu T.78-80 wäre dieser Zusammenhang wohl auch kaum zu erkennen. Die anderen beiden Töne des Dreiklangs lassen sich entweder von ihrem Grundton aus erklären, oder von den Tonzügen der vorigen Takte her. Jedenfalls ist das fis-f auf dem Hintergrund des Satzes der entscheidende Tonzug an dieser Stelle und es ist wohl nicht zufällig, daß beide diese Töne ausgerechnet im Cembalo erklingen, während die vordergründigen Tonzüge (T.107-114) alle vom Orchester gespielt werden.

Eine ähnliche weitläufige Erklärung mag nun für das Erklingen des Themeneinsatzes im Cembalo (T.21) auf e gelten. Auf dem Vordergrund des Satzes scheint es der Wechselton cis-e zu sein (T.9-21), wie er vor allem ab T.13 im Cembalo vorkommt, der den Zusammenhang an dieser Stelle herstellt. Das cis (T.9) ist aber nur, wie schon erwähnt, als schrittweise Auflösung des Zieltons d (T.8) - seinerseits Ergebnis des Ganztonzugs des Themas - zu verstehen. Wenn ein Zusammenhang zwischen fis und f (T.107-114) zustande kommen kann, so gewiß auch auf ähnliche Weise auf übergeordneter Satzebene zwischen dem d (T.8) und dem e (T.21), zumal dieser Einsatz des Themas seinerseits fis zum Zielton hat (T.27). Dadurch käme ein Ganztonzug zustande, der vom c (T.1) über d (T.8) und e (T.21) bis zum fis (T.27) reicht und diesem ganzen Abschnitt einen Zusammenhang auf dem Hintergrund des Satzes gibt.

Mit der Klärung dieser beiden Fragen ist auch zugleich die Frage nach der Einordnung der beiden Abschnitte T.1-27 und T.107-114 in den übergeordneten Zusammenhang der Tonzüge beantwortet. Die ersten 27 Takte des Satzes werden also von einem steigenden Ganztonzug getragen, der dann in den schon beschriebenen Terztonzug übergeht. Die letzten 7 Takte des Abschnitts (T.107-114) unterbrechen nur vorübergehend den abwärtsgerichteten chromatischen bzw. den Ganztonzug, der von T.102 bis T.114 reicht und deswegen auch als Träger dieser 7 Takte wirkt.

Die vier bisher besprochenen Werke zeigen eine ausgesprochene Vielfalt in ihrer Tonzugstruktur. Daß diese Struktur aber überhaupt mit Hilfe des Tonzugprinzips erklärt werden kann, ist ein ihnen allen gemeinsames Merkmal. Insofern sind sie, trotz ihrer sonstigen Unterschiede, für das Instrumentalwerk Distlers durchaus repräsentativ. Damit aber nicht das Mißverständnis aufkommt, es bestünde in restlos allen Werken eine Tonzugstruktur ähnlicher Komplexität, mag abschließend ein längerer Satzabschnitt besprochen werden, in dem das Tonzugprinzip längst nicht so stark ausgeprägt, aber trotzdem letztendlich als Träger des Satzes anzuerkennen ist.

Beispiel 3.98.1 Konzerstück für Klavier und Orchester, T.260-302

The image displays a musical score for piano and orchestra, spanning measures 260 to 302. The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The upper system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The lower system includes a grand staff and a piano part. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The tempo is marked *α tempo* at the beginning and *α tempo* with a *P* (piano) marking at measure 262. The piano part features several *sf sf* (sforzando) markings. The score includes a *p subito espress. e rubato* marking at measure 271. The piano part has a *pp* (pianissimo) marking at measure 262. The score includes a *r.H. (sempreff)* marking at measure 262. The score includes a *i.H.* marking at measure 262. The score includes a *x)* marking at measure 271. The score includes a *(h)* marking at measure 273. The score includes a *(h)* marking at measure 276.

279

Musical score for measures 279-281. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

282

Musical score for measures 282-283. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues with complex rhythmic patterns.

284

Musical score for measures 284-285. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A circled 'Q' is above the first measure of the upper staff. The instruction *mf marc.* is written below the first measure of the lower staff.

286

Musical score for measures 286-288. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The instruction *(marc.)* is above the first measure of the upper staff, and *sf sf* is below the last measure of the lower staff.

290

Musical score for measures 290-292. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The instruction *ppoof* is above the first measure of the upper staff, and *marc.* is below the first measure of the lower staff.

293

Musical score for measures 293-294. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The instruction *(marc.)* is above the first measure of the upper staff.

295

Musical score for measures 295-297. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The instruction *sf* is below the first measure of the lower staff.

298 *più f*

affettuoso

poco f

ff brillante (alla Cadenza)

sf

sf

Pk.

Pk.

Mr. geköpft.

Es handelt sich in diesen Takten um einen Abschnitt, der von dem Mittelteil des Werkes etwa die zweite Hälfte ausmacht. Das 2. Thema befindet sich hier in einer neuen Phase der Bearbeitung, nachdem es schon zweimal vollständig gebracht (T.208 und T.215) und bereits einer ersten Phase der Bearbeitung unterzogen wurde. Vor und nach diesem Abschnitt ist die Tonzugstruktur stark ausgeprägt und folglich leichter zu analysieren. Darum wird sie an dieser Stelle nicht weiter beachtet. Das 2. Thema erklingt nun (T.271-279) in einer verzierten, fast melismatisch anmutenden Form. Die Takte vorher bereiten die Begleitung dazu vor. Es folgt eine aus dem Thema hervorgehende Fortspinnung (T.279⁴-284), worauf das Thema in drei Teile zerlegt und mit virtuoson Spielfiguren, die aus der ursprünglichen Begleitung abgeleitet sind, abgewechselt wird. Diese Fassung des Themas liegt eine große Terz höher als die vorige. Es folgt ab T.302 eine Cadenza.

Die Einsatzöne des Themas und seiner Begleitung (T.271, des'' und f) liegen schon seit T.244 in der Luft, werden aber in den Takten 260-270 nochmal vorbereitet. Das erkennt man an der wechseltonhaften Umspielung des F ab T.260, die zunächst einen unterbrochenen Orgelpunkt bildet.

Bald tritt jedoch eine schrittweise Rückung nach oben ein, die einen Ganztonzug zur Folge hat. Dieser reicht hinauf bis zum f, dem Anfangston der Begleitung (T.271). Ab T.262 kommen zwei sekundäre Tonzüge hinzu, von denen der untere in Ganztonschritten den Raum des-des' durchschreitet, während der obere parallel dazu von ges bis fes' reicht und dann ebenfalls auf das des' (T.271) übergeht. (Das in der Partitur fehlende \flat (T.264) wurde stillschweigend ergänzt.) In seinen letzten drei Schritten, d'-f'-des' (T.269-271), enthält dieser Tonzug die Intervalle, die charakteristisch sind für das Kopfmotiv des Themas: steigende große Sekunde + fallende kleine Terz, das Motiv, das wie ein Motto über diesem ganzen Werk steht und schon in der langsamen Einleitung als auch in dem 1.Thema vorkommt (siehe Beispiel 3.58, ebenso die Besprechung unter Beispiel 3.93.1). Weitere Tonzüge auf dem Vordergrund des Satzes sind allenfalls noch im Baß (T.285 und T.290-292) und in der Oberstimme der LH (T.297-302) zu erkennen, während im Baß (T.297-300 und T.300-302) unterbrochene Orgelpunkte vorkommen. Sonst scheinen die Stimmen kaum durch Tonzüge bestimmt zu sein, und selbst das Thema ist nicht in dem Maße von Tonzügen bestimmt, wie die anderen schon analysierten Themen. Am bedeutendsten ist der Ganztonzug, der die folgenden Töne enthält (siehe Beispiel 3.98.2): c''(T.271³)-c''(T.272³)-b'(T.272⁷)-as'(T.272⁸)-fis'(T.273⁶)-gis'(T.274⁶)-b'(T.278⁴)-c''(T.279¹), daneben der auf derselben Ganztonleiter beruhende Tonzug c''(T.273²)-d''(T.275¹)-e''(T.276¹)-fis''(T.276³). Der erste dieser beiden Tonzüge ist in seinem Anfangs- und Schlußton eine kleine Sekunde von dem Anfangs- und Schlußton des Themas entfernt. Das schwächt die strukturelle Bedeutung des Anfangs- bzw. Schlußtons des Themas, obwohl es bezeichnend ist, daß gerade dieser Ton, um eine Oktave versetzt, von dem vorbereitenden Tonzug (T.262-271) angestrebt wird. Indessen muß das c'' auch von der Harmonik her als der bedeutendere Ton angesehen werden, da es die Quinte zum Tonzentrum f (vgl. den Baß, T.271¹) ausmacht. In der ersten Ankündigung dieses Themas (T.208-215) ist ein abwärtsgerichteter Ganztonzug in dem Baß der Begleitung mindestens genauso stark an der Bildung eines Zusammenhanges beteiligt wie die Tonzüge des Themas selbst. Diese zusammenhangbildende Kraft fehlt aber in der vorliegenden Fassung.

Es fragt sich, ob unter den bis jetzt beschriebenen Umständen der Musik dieses Satzabschnitts überhaupt durch eine Tonzuganalyse näher zu kommen

ist. Eine genauere Betrachtung der übergeordneten Satzebene ergibt aber doch noch einige Zusammenhänge, die als Tonzüge verstanden werden müssen. So bilden die in etwa Taktabstand erklingenden Baßtöne (T.281-284) nämlich Cis-C-'H-'B einen übergeordneten fallenden chromatischen Tonzug, der bezeichnenderweise die Sequenz in der RH (T.281-284) nicht berücksichtigt. Dieser Tonzug mündet nun wie selbstverständlich in den T.285 auf A einsetzenden chromatischen Tonzug, der nach der Unterbrechung des Themas in T.290 nochmal einsetzt und nun bis Fis (T.292) erweitert wird. Der Rest des Themas folgt ab T.298, wo der erwähnte Orgelpunkt auf Dis die übrigen Stimmen trägt. Als Anlauf zu diesem Themarest gibt sich eine zwei Takte lange Tonleiter (T.296-297), wodurch die Begleitung, und also auch der Orgelpunkt, schon in T.297 zum Einsatz gebracht wird. Diese Tonleiter entspricht dem Einschub (T.273), der im ursprünglichen 2.Thema fehlt. Eigenartig ist die Zögerung der Tonleiter auf den Tönen ais' und h' (T.296⁶-297³). Einerseits mag das aus dem Quintintervall zu erklären sein, das an dieser Stelle zu dem Baßton entsteht und evtl. die Funktion des letzteren als Gerüstklang bestätigt. Andererseits ist ais' gerade der Ton, der in der Zerlegung des Themas verlorengegangen ist und eigentlich noch auf das h' (T.292) hätte folgen müssen. Daß Distler das ais' aus diesem Grunde ganz bewußt herstellt, zeigt sich daran, daß die Tonleiter nun, genau wie T.274, chromatisch weiter verläuft, während sie vorher oktotonisch war. Eine Verknüpfung des Fis (T.292) mit dem Dis (T.297) stellt die Figuration der dazwischenliegenden Takte her. In ihr geht der Baßton f (T.293) folgerichtig aus der Begleitung der vorigen Takte hervor. Dieser Ton erklingt zwei Takte später eine Oktave tiefer und zusammen mit ihm die übrigen Töne des auf ihm beruhenden Quintenklanges. Zugleich wirkt das nun erreichte F (T.295) als ein weiterer Schritt in dem chromatischen Tonzug der Takte 291-292, woran sich das Dis (T.297) als zusätzlicher Ganztonschritt anschließt. Damit kann der Orgelpunkt, der nun folgt, folgerichtig mit diesem Tonzug verknüpft werden. Für den Orgelpunkt auf as, der den Orgelpunkt auf Dis ab T.300 ersetzt, scheint es nur die Erklärung des ersten Schritts eines auf Dis einsetzenden Quinttanzugs zu geben. Es bleibt allerdings bei diesem ersten Schritt, da as, auch enharmonisch als gis, bis T.337 in verschiedenen Lagen eine bestimmende Rolle spielt. Den Anfang dieses Quinttanzugs früher anzusetzen, etwa auf dem F (T.295) ist nur möglich, wenn ein zu diesem Tonzug gehörendes

B bzw. Ais, entweder als impliziert gedacht, oder als real erklingend in dem thematisch erklärbaren ais' (T.296⁶, RH) gehört wird.

Noch schwieriger als die bisherige Tonzuganalyse ist der Versuch, einen Zusammenhang zwischen den folgerichtig erreichten Tönen f und des'' (T.271) und dem Cis (T.281) zu finden. Ein gewisser Zusammenhang ist auf übergeordneter Ebene zwischen dem des und dem cis (die sich ja enharmonisch gleichen) gegeben, weil des'' der Anfangs- und Schlußton des Themas ist und die Tonzugstruktur des Themas diesen Zusammenhang bewirkt. Obwohl zu Anfang des Themas f das Tonzentrum ist und von daher als der primäre Ton angesehen werden muß, wird das Tonzentrum bald preisgegeben, und es ist einfach die Präsenz des Themas, mit seinen ihm eigenen Tonzügen, die den Fortgang garantiert. So endet das Thema wieder auf dem Ton des'' ohne eine Rückkehr zum Tonzentrum f. In der Begleitung spielt der Ton des'(cis') und sein Wechselton ces'(h) eine viel bedeutendere Rolle als das f, sie bilden sogar stellenweise Orgelpunkte (z.B. T.271-272, T.273-275, T.276-277). Auch in den Takten 279-280 ist cis bzw. des immer wieder zu hören, während in der RH sogar der cis-moll-Dreiklang in melodisch aufgelockerter Form umrissen wird. Auch wenn das Cis (T.281) nicht direkt mit einem Tonzug erreicht wird, so wird es, auch auf vordergründiger Ebene, bestimmt nicht unvermittelt eingeführt.

Zusammenfassend kann nun behauptet werden, daß der ganze Abschnitt in Beispiel 3.98.1 von einer Reihe von Tönen getragen wird, die zu mehreren sich ablösenden Tonzügen zusammentreten und in folgender Reduktion nochmal dargestellt werden.

Beispiel 3.98.2 *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.260-302
(Reduktion)

The image shows a musical score reduction for Example 3.98.2, consisting of two systems of music. The first system covers measures 260 to 281, and the second system covers measures 282 to 302. The notation is written in treble and bass clefs. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The notation includes notes, accidentals, and measure numbers.

Eine Tonzuganalyse des betreffenden Satzabschnitts ermöglicht bei aller Schwierigkeit also doch noch einen Einblick in den strukturellen Zusammenhang der Musik. Wenn sich dabei auch nicht ein so durchgebildetes Gefüge von Tonzügen präsentiert wie in den anderen Beispielen, so ist die entscheidende Erkenntnis, daß trotz allem der Satz überhaupt von einem Tonzug getragen wird, wenn es auch stellenweise nur ein Tonzug auf übergeordneter Ebene ist.

Am Anfang des Kapitels wurde die Frage gestellt, wie es im mehrstimmigen Satz bei einer so starken Selbständigkeit der Bauelemente, bei einer in ihnen selbst liegenden Gesetzmäßigkeit der Stimmen zu einem Zusammenhang kommen kann. Es wurde darauf hingewiesen, daß mit dieser Frage das Wesen des linear-additiven Stilprinzips angesprochen sei, nämlich die "Bändigung auseinanderstrebender Kräfte zu einem zusammenhängenden Ganzen". Selbständigkeit und Zusammenhang der Bauelemente sind Begriffe, die in diesem Kapitel zu einer noch viel ausführlicheren Darstellung gelangen als unter 3.1. So betonen insbesondere die Beispiele der mehrstimmigen irregulären Addition der Tonzüge die Selbständigkeit der Stimmführung auf noch ganz andere Weise als die Darstellung in 3.1.1 bis 3.1.10. Damit wird der additive Aspekt des erwähnten Stilprinzips noch einmal deutlich hervorgehoben. Andererseits zeigen die Analysen größerer Abschnitte oder ganzer Werke wie der lineare Aspekt, vor allem in der Form von übergeordneten oder miteinander verknüpften Tonzügen, den Zusammenhang des Satzes zustande bringt, wobei die Selbständigkeit der Bauelemente erhalten bleibt. Für die Gestaltung der Form ist das selbstverständlich von großer Bedeutung. Die Tatsache, daß ein Tonzug nicht selten das Ergebnis einer sequenzhaften Reihung von Motivzellen ist, birgt die Möglichkeit in sich, daß in der Musik ein Übermaß an Sequenzen zu musikalischem Leerlauf führen könnte. Das wiederum würde eine zu starke Verselbständigung der sequenziellen Kräfte bedeuten auf Kosten des größeren Zusammenhangs. Man könnte viele Barockwerke aufzählen, in denen ein derartiger Leerlauf durch ein Übermaß an Sequenzen entsteht. Daß es in der Instrumentalmusik Distlers nur in ganz seltenen Fällen zu

solchem Sequenzgeratter kommt (sie wurden schon an anderer Stelle aufgezählt, siehe Beispiel 3.87), liegt nicht nur an dem zweifelslos feinen Gespür des Komponisten dafür, wann eine Sequenz langweilig wird, sondern vor allem an der Beschaffenheit seines Stils. Während die Sequenzen in den erwähnten Barockwerken das Ergebnis eines Zusammenspiels aller Stimmen sind, was bei dur-moll-tonaler Musik ja selbstverständlich ist, kommt es in Distlers Stil eher zu verschiedenen gleichzeitigen aber nicht aufeinander abgestimmten Sequenzen. Das heißt also, daß das Gesamtergebnis nicht eine einzige Sequenz ist, an der alle Stimmen teilnehmen, sondern eher mehrere nicht aufeinander abgestimmten, also auseinander strebenden Sequenzen, die sich dann aber gegenseitig ausgleichen. Das kann an allen entsprechenden Beispielen dieses Kapitels beobachtet werden. Der Gesamteffekt ist also nicht der einer einzigen Sequenz, die, wie sonst alle Sequenzen, das Potential zu musikalischem Leerlauf in sich birgt, sondern der einer Einheit durch Vielfalt. Dabei trägt gerade die Vielfalt zur Steigerung der architektonischen Gesamtwirkung bei. Man könnte auch von einem Ausbalancieren entgegengesetzter Momente sprechen. Entscheidend ist, daß sich dies nun nicht nur auf Sequenzen anwenden läßt, sondern daß damit auch ganz allgemein das Verhältnis anderer gleichzeitiger Tonzüge charakterisiert ist. Insofern ist das hier Gesagte von ganz grundsätzlicher Bedeutung für den Instrumentalstil Distlers überhaupt. In der vorliegenden Studie wurde dafür der Begriff der irregulären Addition gebraucht, und eine Mehrstimmigkeit, die auf diesen Kräften beruht, wurde folglich als "Bändigung auseinander strebender Kräfte zu einem zusammenhängenden Ganzen" beschrieben.

Die linear-additive Beschaffenheit der Musik verhindert also eine Gefährdung des Ganzen durch eine zu starke Verselbständigung der Details.¹ Im Gegenteil, sie erlaubt gerade eine Spannweite in dem Verhältnis zwischen Selbständigkeit und Zusammenhang der Bauelemente, und folglich der strukturellen Prinzipien, die ganz einmalig ist und als eine der originellsten Errungenschaften des Distlerschen Instrumentalstils überhaupt angesehen werden muß. Selbstverständlich schließt das die Bedeutung des musikantisch-spielerischen und des vokalen Stilprinzips mit ein. Mit diesem Urteil soll die Verifizierung der in 2.1 und 2.2 erst hypothetisch angenommenen Stil- und strukturellen Prinzipien abgeschlossen werden.

4.1 Melodik

Obwohl die Besprechung der strukturellen Prinzipien unter 3.1 immer an Hand von einstimmigen Beispielen geschieht, ergibt sie noch keine vollständige Darstellung der Melodik in Distlers Instrumentalstil. Zwar ist die strukturelle Grundlage, auf der auch die Melodik beruht, aufgezeigt, und insofern ist schon vieles vorweggenommen, das für eine Besprechung der Melodik entscheidend ist. So lassen sich gewisse melodische Stilmerkmale direkt mit Hilfe der strukturellen Prinzipien erklären. Aber es kommen auch melodische Wendungen vor, die außer der ihnen zugrunde liegenden strukturellen Prinzipien, noch weitere feststehende Merkmale aufweisen. Diese zu typologisieren, ist Zweck des vorliegenden Abschnitts.

Zunächst sollen aber die Melodik in ihrem Verhältnis zu den strukturellen Prinzipien betrachtet und die unmittelbar daraus hervorgehenden Ergebnisse erwähnt werden. So führen die strukturellen Prinzipien der zellenhaften Motivbildung und der Motivreihung dazu, daß die Melodik in Distlers Instrumentalwerken einen additiven Charakter hat, sich also ständig aus kleinen Einheiten zusammensetzt. Das Irregularitätsprinzip bestimmt das Verhältnis dieser Einheiten zueinander und verhindert ihren periodischen Zusammenschluß. Ganz allgemein könnte behauptet werden, daß der Melodik Distlers deswegen die weit ausladende Gestik fehlt und ihr dafür eher eine nervös bohrende Intensität, andererseits eine geradezu tänzerische Dynamik oder aber eine schwebende Schwerelosigkeit anhaftet. So unvollkommen es ist, die musikalischen Ausdruckskategorien in Worte zu fassen, so soll damit doch versucht werden, die plastische Ausdruckskraft der Distlerschen Melodik wenigstens anzudeuten. Lang ausgehaltene oder umspielte Töne, sowie auch ständige Wiederholungen sind die Folge der Orgelpunkt-, Wechselton- und Ostinatoprinzipien. Ihren tonalen Zusammenhang - die ganze Frage der Tonalität in Distlers Instrumentalstil wird bis 4.2 ausgespart - bekommt die Melodik durch die in ihr enthaltenen Tonzüge. Einfachheit und große Komplexität wechseln sich ab. So wechseln sich z.B. einfache Tonleitern oder liegende Töne, in denen die Melodik und das sie bestimmende strukturelle Prinzip ineinander übergehen, ab mit höchst komplizierten Melodien, in denen die Tonzugstruktur ein irreguläres,

latent mehrstimmiges Gebilde ist. (Mit letzterem sind Fälle gemeint, wie das Thema des II.Satzes, *Cembalokonzert*, Beispiel 3.56.) Figuration verursacht in vielen Fällen die Preisgabe des rein Melodischen, während besonders ausdrucksvolle Melodien oft mit dem Melismatikprinzip und intensiv sprechende Melodien mit dem Deklamationsprinzip im Zusammenhang stehen. Da in 3.1 genügend Beispiele hierzu angeführt werden, erübrigt sich eine weitere diesbezügliche Exemplifizierung.

Unter den melodischen Wendungen, die feststehende Merkmale haben und die es nun zu typologisieren gilt, spielen diejenigen, die mit einem Rahmenintervall zusammenhängen, eine bedeutende Rolle. So fällt es auf, daß es in der melodischen Entfaltung einer Stimme immer wieder gewisse Intervalle gibt, innerhalb derer sich die Melodietöne halten, oder an denen sie sich orientieren. Im folgenden Beispiel ist die Rahmenquart F-B durch die erste Zeile des Chorals bedingt.

Beispiel 4.1 Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*, Toccata, 1.Zeile



Die ganze melodische Aktivität in diesem Auszug hält sich, trotz der rhythmischen Unterschiede, an den abgesteckten Rahmen der Quart. Auch im weiteren Verlauf des Satzes spielt dieses Rahmenintervall eine bedeutende Rolle. Wenn die melodische Aktivität auf längere Zeit innerhalb eines Rahmens bleibt, dann handelt es sich, strukturell gesehen, entweder um einen Orgelpunkt auf übergeordneter Ebene, oder, wenn dasselbe Motiv wiederholt wird, um eine Ostinatofigur.

Melodische Spannung entsteht nun von dieser Grundlage aus auf verschiedene Weise. Entweder das Rahmenintervall wird überschritten, bleibt aber doch noch verbindlich (Beispiel 4.2), oder es bleibt erhalten, wird aber auf eine andere Stufe versetzt (Beispiel 4.3; das gilt nicht nur für die Melodie in der RH, sondern genauso für die Begleitung in der LH). Eine dritte Möglichkeit ist die Verlagerung des Schwerpunkts von einem Ton des Rahmenintervalls auf den anderen (Beispiel 4.4, wo a'-e'' das Rahmenintervall ist und die Verlagerung von

a' auf e'' gleichzeitig mit der Überschreitung der Rahmenquint geschieht). Selbstverständlich treten viele Kombinationen dieser drei Möglichkeiten auf.

Beispiel 4.2 Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*, II.Satz, 5.Variation, 1.Zeile



Vgl. auch *Alte Spieluhr*, T.2-11; Choralvorspiel zu *Mit Freuden zart*, T.1-6, RH (Beispiel 3.5); *Trommeln und Pfeifen*, T.8-16. Ein besonderer Fall dieses Verfahrens ist eine Überschreitung des Rahmenintervalls, die selbst zu einem Rahmenintervall wird, das seinerseits überschritten wird. Ein Beispiel hierfür ist die Melodie in *Die Zigeuner*, wo das Rahmenintervall anfänglich (T.1-7) eine Quart ist, später zur Quint (T.7-10) und zur Sext (T.10-13) vergrößert wird. Ähnliches geschieht in der Entfaltung des Themas im II.Satz des Streichquartetts, T.1-25.

Beispiel 4.3 *Hirtenmusik*, T.1-5

Gehende ♩ [♩ = 160]

p [recht schön zart!]
 [Linke stets non legato]
 Ped. * [una so fort!]

Vgl. auch die Fortsetzung der Beispiele 4.1 und 4.2; *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, III.Satz, T.6-17, Klavierstimme, RH; Vorspiel zu *Mit Freuden zart*, T.13-14, LH.

Beispiel 4.4 *Kindelwiegen*, T.3-8

Vgl. auch *Nun komm, der Heiden Heiland*, II.Satz, 1.Variation, Kontrapunkt gegen die erste Choralzeile; *Walzer*, T.7-14, RH.

Vor allem zwei Dinge sind bei dieser Betrachtung wichtig. Zunächst muß das Rahmenintervall in seiner hervorstechenden Bedeutung überhaupt erst einmal erkennbar sein. Das ist allein möglich, wenn dieses Intervall wiederholt wird, egal ob es dabei genau erhalten bleibt oder überschritten wird, wie in Beispiel 4.2. Das heißt, daß die Erkennbarkeit des Rahmenintervalls aufgrund von Wiederholung durch die strukturellen Prinzipien der zellenhaften Motivbildung und der Motivreihung bedingt wird, also eine Folge des additiven Charakters der Melodik ist. Zum anderen ist darauf hinzuweisen, daß melodische Aktivität, die sich an einem Rahmenintervall orientiert, auf dem unmittelbaren Vordergrund der Melodiestructur einer gewissen Statik nicht entbehrt (siehe die Bemerkung hierzu in 3.1.4, p.63). Neben den in den Beispielen 4.2 bis 4.4 erwähnten Mitteln sind deswegen rhythmische Faktoren, wie auch die Entfaltung der betreffenden Tonzüge für die melodische Spannung von viel größerer Bedeutung. Ein extremes Beispiel solcher Statik ist die Oberstimme in dem Vorspiel zu *Das alte Jahr vergangen ist* (siehe Beispiel 3.37 und 3.71), die als Ganzes von dem Rahmenintervall e''-a'' (z.B.T.1), daneben von dem Rahmenintervall a'-a'' (z.B.T.6) bestimmt wird. Man könnte sagen, die Melodik sei hier nichts Anderes als eine Auskomponierung der beiden einander ergänzenden Rahmenintervalle. Die Rhythmik, und in mindere Maße die Tonzüge (z.B.T.5), sind die beiden Momente, die der sonst statischen Melodik ihre Bewegung und Spannung geben. Ähnliche Betrachtungen über melodische Statik könnten über das erste der *30 Spielstücke* angestellt werden, obwohl dort die statische Harmonik infolge des Ostinato bestimmt zu dieser Statik beiträgt. Jedenfalls ist die Melodik in der LH des

Stückes nichts Anderes als eine Auskomponierung der Rahmenintervalle c-c' und g-c'.

Die Abwechslung zwischen Statik und Bewegung in der Melodik tritt in den Fällen, wo das Rahmenintervall versetzt wird (Beispiel 4.3), besonders deutlich zutage. Solange ein bestimmtes Rahmenintervall gilt, ist die Melodik eine Auskomponierung desselben. Das Rahmenintervall ist also vorgegeben und seine Auskomponierung besteht nur aus dem Hinzufügen weiterer Einzelheiten, aber nicht aus dem Hinzufügen von etwas grundsätzlich Neuem. Das Neue tritt erst ein mit der Versetzung des Rahmenintervalls in eine neue Lage. An Beispiel 4.3 ist das deutlich zu erkennen. Die Töne fis'' und e'' führen die Rahmenquint d''-a'' nur in weiteren Einzelheiten aus. Dasselbe gilt für die Töne fis'', g'', a'' und d'' in bezug auf die Rahmenquint e''-h'' (T.3) und für die Töne a'' und d''' in bezug auf die sekundäre Rahmenterz g''-h'' (T.4). Die eigentliche Fortschreitung geschieht durch die Versetzungen in T.3¹ und T.5¹. Bildlich könnte man hier von nebeneinanderliegenden Feldern melodischer Statik sprechen. Fortschreitung in der Melodik würde dann die Bewegung von einem Feld zum nächsten bedeuten. Ausmaß und Wechsel der Felder wären daraufhin Begriffe, mit denen die Bewegung oder die Fortschreitung in der Melodik beschrieben werden könnte. Die schnelle Aufeinanderfolge kleiner Felder wäre ein Merkmal gesteigerter melodischer Bewegung, wie aus dem folgenden Beispiel ersichtlich ist.

Beispiel 4.5 Partita *Nun komm der Heiden Heiland*, I.Satz, S.5,
2.Zeile

Es handelt sich hier um Felder von jeweils nur drei Tönen, wie eingezeichnet, außer in Fällen von Wiederholung (wie die Felder 4, 5, und 6). Die drei Töne innerhalb eines jeden Feldes stehen in dem Intervallverhältnis kleine Terz - große Sekunde, welches das Rahmenintervall einer Quart ergibt und typisch ist für pentatonische

Folgen. Dagegen ist das Intervall, mit dem die Rahmenquart versetzt wird, meistens eine große Sekunde, stellenweise auch ein Halbton (6-7, 10-11) oder eine Quart (2-3, 9-10), wodurch auf übergeordneter Ebene Ganzton- und diatonische Tonzüge entstehen (3-6 bzw. 6-9). Damit wird die Pentatonik innerhalb der Felder negiert. Die bezeichnenden Merkmale dieses Beispiels sind also der schnelle Wechsel von einem Feld zum nächsten und der Gegensatz zwischen der Intervallanordnung innerhalb der Felder einerseits und der Felder untereinander andererseits. Dieses verursacht eine für die Melodik interessante Wechselwirkung zwischen den Tönen der verschiedenen Felder, wobei die chromatische Umfunktionierung gewisser Töne besonderer Erwähnung wert ist (z.B. d'', Feld 3 und dis'', Feld 5, oder as'', Feld 6 und a'', Feld 7). Vgl. auch die sehr interessanten Fälle von Chromatik im 19. der *30 Spielstücke*, daraus vor allem die Takte 15³-21, RH; ebenfalls *Orgelsonate*, II.Satz, T.18-20. Im Vergleich hierzu ist die Fortschreitung in der Melodik, Beispiel 4.3, viel langsamer, während das Extrem einer diesbezüglichen Statik in der erwähnten Oberstimme des Vorspiels *Das alte Jahr vergangen ist* erreicht wird, in der von einem Wechsel von einem Feld zu einem anderen nicht die Rede sein kann.

Es ist klar, daß eine solche Melodik sich Begriffen der dur-moll-tonalen Musik wie "Modulation" oder "melodische Entfaltung einer Akkordprogression" entzieht. Folglich ist es unumgänglich, das Neue an dieser Melodik mit anderen Begriffen verstehen zu müssen. Begriffe wie "Rahmenintervall" und "melodisches Feld" sind ein Versuch, auf bildliche Weise zu einem solchen Verständnis zu gelangen.

Ein weiteres Merkmal, dessen Untersuchung sich an dieser Stelle aufdrängt, hängt mit dem Verhältnis zwischen Rahmenintervall, melodischem Feld und Anordnung der Tonzüge zusammen. In vielen Fällen stimmen die Töne des Rahmenintervalls nämlich mit denen der Tonzüge überein, vor allem wenn es sich in der Melodie um primäre und sekundäre Tonzüge handelt. Ein Vergleich der Besprechung von Beispiel 4.3 mit der von Beispiel 3.53 wird dies bestätigen. Die Auskomponierung des jeweiligen Rahmenintervalls, welches in diesem Fall ein pentatonisches (T.1-2), bzw. hexatonisches (T.3-4) melodisches Feld ergibt, könnte ebenso gut als Vermittlung zwischen den in diesen Takten anwesenden Tonzügen angesehen werden. Diese Beschreibung läßt sich auch auf die

anderen in diesem Abschnitt angeführten Beispiele anwenden. Damit soll nun aber keine Verdopplung der Begriffe für eine Sache eingeführt werden, sondern es wird ein Begriff gewonnen, der sich auch auf Melodien anwenden läßt, in denen das Rahmenintervall und das melodische Feld keine bedeutende Rolle spielen.

Eine nochmalige Betrachtung aller Beispiele in 3.1.6 und 3.2, in denen primäre und sekundäre Tonzüge ermittelt wurden, zeigt, daß die Melodik auch dort eine Vermittlung zwischen den Tonzügen ist, insofern letztere nicht direkt auf dem Vordergrund sind. So zeigen beispielsweise die kürzeren oder längeren zwischen den Tonzügen vermittelnden Tonleiterfragmente in Beispiel 3.58 (T.38-41), daß die Tonzüge nicht neutral nebeneinander herlaufen, sondern daß sie durch die Melodik, die sich ja auf dem Vordergrund abspielt, zueinander in Beziehung gesetzt werden. Ähnliches erkennt man in Beispiel 3.50. Dort wird nur der primäre Tonzug beschrieben, ein sekundärer Tonzug könnte jedoch in den Tönen $g'(T.2)-f'(T.4)-[g'(\text{impliziert})]-a'(T.7)-[h'(\text{impliziert})]-cis''(T.9)$ festgestellt werden. Auch hier spielt sich das melodische Geschehen als ständige Vermittlung zwischen dem primären und dem sekundären Tonzug ab. Obwohl die beiden Tonzüge nicht parallel verlaufen, also in einem irregulären Verhältnis zueinander verkehren, stellt das melodische Geschehen den Bezug zwischen ihnen her. Die melodische Spannung kommt folglich einerseits durch die Entfaltung der jeweiligen Tonzüge für sich zustande und andererseits durch die Wechselwirkung oder das Spannungsverhältnis der beiden zueinander. Auch die übrigen oben erwähnten Beispiele in 3.1.6 und 3.2 können auf ähnliche Weise analysiert werden, wobei zu bemerken ist, daß größere Komplexität der Tonzuganordnung eine differenziertere Melodie zur Folge hat. Melodien, in denen keine sekundären Tonzüge vorhanden sind, können dementsprechend als Umspielung des einen in ihnen enthaltenen Tonzugs verstanden werden. Solche Melodien sind bei Nebenstimmen die Regel, in Hauptstimmen kommt es meistens zu größerer Differenziertheit.

Melodisches Geschehen als Auskomponierung eines Rahmenintervalls, bzw. als Vermittlung zwischen Tonzügen zu verstehen, ist eine der wichtigsten Erkenntnisse der Analyse der Melodik in Distlers Instrumentalmusik. Hieran zeigt sich das Eigenwillige in Distlers Melodiestil, im Gegensatz

zur dur-moll-tonalen Melodik, wohl stärker als in irgendeiner anderen Hinsicht.

Wenn bisher von melodischer Spannung die Rede war, die im Verhältnis zum Rahmenintervall entsteht oder auf der Entfaltung der Tonzüge beruht, so ist damit nicht gemeint, daß die Rhythmik dabei keine Rolle spielt. Schließlich ist eine Tonhöhenfolge ohne den Parameter der Zeit zwar abstrakt denkbar aber nicht wirklich erlebbar. Wenn der rhythmische Aspekt der Melodik trotzdem in diesem Abschnitt mehr oder weniger unerwähnt bleibt, so hat diese Trennung allein den Grund der logischen Deutlichkeit der Darstellung. Selbstverständlich müssen rhythmische Faktoren bei der Feststellung eines Rahmenintervalls oder eines primären oder sekundären Tonzugs, wie auch bei der melodischen Vermittlung zwischen solchen Tonzügen in Betracht gezogen werden. Aus diesem Grunde wird etwa in der Analyse von Beispiel 4.3, T.3-4, das schwach betonte d''' als Überschreitung des auf rhythmisch exponierten Tönen beruhenden Rahmenintervalls angesehen und nicht selbst als ein Ton des Rahmenintervalls. Von einer ganz anderen Seite wird die hervorragende Bedeutung der Rhythmik für die Melodik Distlers betont, wenn es bei der Integrierung eines fremden c.f. in den eigenen Stil zu tiefgreifenderen rhythmischen als zu Tonhöhenänderungen kommt. Dieses Verfahren wurde unter 3.1.7 ausführlich besprochen. Auch bei der weiteren Besprechung der Intervallstruktur mag dieses Verständnis des Rhythmischen in der Melodik vorausgesetzt sein.

Eine statistische Untersuchung der Intervallstruktur in Distlers Melodik würde den Rahmen dieses Abschnitts sprengen. Abgesehen davon, würde der Wert einer solchen Untersuchung nicht von vornherein feststehen. Aber es ist doch aufschlußreich, an Hand eines bestimmten Werkes festzustellen, welche Folgen die verschiedenen strukturellen Prinzipien auf die Intervallstruktur einer gesamten Stimme haben. Denn eine Melodik, die auf dem Orgelpunkt-, Wechselton-, Deklamations- oder Melismatikprinzip beruht, muß eine andere Beschaffenheit haben als eine Melodik, die beispielsweise von dur-moll-tonalen Kräften bestimmt wird. Ohne unbedingten Anspruch auf Repräsentativität mag ein Werk zur Exemplifizierung herausgegriffen werden, in dessen Melodik vor allem letztere beiden strukturellen Prinzipien stark vertreten sind. Es ist das *Bicinium* aus der Partita *Jesus Christus, unser Heiland* (siehe

Beispiel 3.78). Eine Untersuchung der Intervallstruktur beider Stimmen an Hand eines konkreten Beispiels soll zeigen, um was für Intervalle es sich überhaupt handelt. Die Unterstimme enthält den c.f. des Satzes, ist aber von Distler umgebildet, um sie seinem eigenen melodischen Stil etwas mehr anzupassen. Ein Vergleich mit der Choralmelodie, wie sie im Choralsatz am Schluß der Partita erscheint, ergibt folgende melodische Änderungen (rhythmische Änderungen bleiben unberücksichtigt):

Anzahl der Tonwiederholungen im Choralsatz:	10
Anzahl der Wechseltöne im Choralsatz:	2
Anzahl der Tonwiederholungen im Bicinium:	9
Anzahl der Wechseltöne im Bicinium:	9,
wovon zwei eine Terz als Wechselintervall haben.	

Mehrere der Tonwiederholungen des Chorals werden im Bicinium mit Wechseltönen umspielt, können also höchstens noch auf übergeordneter Ebene als Tonwiederholungen angesehen werden. Sie werden hier nicht mitgezählt. Dafür kommen eine ganze Reihe neuer Tonwiederholungen hinzu. Andererseits ist im Bicinium eine große Zunahme der Wechseltöne festzustellen.

Ein noch interessanteres Bild ergibt sich aus einer ähnlichen Untersuchung der Oberstimme:

Gesamtzahl der Intervalle:	325
Tonwiederholungen:	31
Sekunden, die an Wechseltönen beteiligt sind:	164
Andere Intervalle, die an Wechseltönen beteiligt sind:	38

Insgesamt sind also 203 Intervalle an Wechseltönen beteiligt. Wenn man bedenkt, daß ein Wechselton grundsätzlich aus zwei Intervallen besteht und daß ferner jeder Wechselton auf übergeordneter Ebene eine Tonwiederholung enthält, dann sind in der Oberstimme 122 solche Tonwiederholungen vorhanden. (Daß diese Zahl nicht der Hälfte von 203 entspricht, liegt daran, daß sich viele Wechseltöne überschneiden und die übergeordneten Tonwiederholungen noch dichter aufeinanderfolgen, als es ohne Überschneidung der Wechseltöne der Fall gewesen wäre.) Insgesamt handelt es sich also um 153 direkte und übergeordnete Tonwiederholungen.

Im Gegensatz dazu sind andere Intervalle wie folgt vertreten:

Sekunden, die nicht an Wechseltönen beteiligt sind	61
Terzen	17
Quarten	33
Quinten	13
Sexten	2
Septimen	4

An Hand dieser Zahlen läßt sich der besonders hohe Anteil der Tonwiederholungen und Wechseltöne an der Intervallstruktur erkennen. In Melodien, die nicht so stark von den strukturellen Prinzipien der instrumentalen Deklamation und Melismatik bestimmt sind, mag der Anteil von Wechseltönen und Tonwiederholungen um einiges geringer sein, aber es zeigt sich in diesem Bicinium jedenfalls ein Sachverhalt, der sich stark von der Anordnung der Intervallstruktur in dur-moll-tonaler Melodik unterscheidet, übrigens auch von der in atonaler Musik.

Die Abwendung von dur-moll-tonalen Gestaltungskräften in Distlers Melodik zeigt sich auch in den Themen seiner Instrumentalwerke, die von ihrer Natur her eine differenziertere Intervallstruktur haben als Stimmen mit Begleit- oder Fortspinnungsfunktion. So sind sie in den meisten Fällen nicht dreiklanggebunden. Infolgedessen spielen Sekunden, Quartan, Quinten und Septimen (letztere häufig als Rahmenintervall) eine bedeutende Rolle. Folgendes Beispiel enthält geradezu eine Häufung von Quartan.

Beispiel 4.6 *30 Spielstücke, Nr.2*

Schnelle ♩ (Zeitmaß des vorausgehenden Satzes)

Siehe auch die folgenden Fälle, um nur einige zu nennen: *30 Spielstücke*, Nr.7 (Beispiel 3.94); Nr.9; Nr.10; Nr.19; *Orgelsonate*, II.Satz, (Beispiel 3.7); *Cembalokonzert*, I.Satz, 1. und 2. Thema (Beispiele 3.50

und 3.56); II.Satz, T.1-2 (Beispiel 3.56); *Nun komm, der Heiden Heiland*, II.Satz, 1.Variation (Beispiel 3.73); 5.Variation, Pedalmotiv. Dasselbe gilt auch für stärker chromatisch geprägte Themen, wie sie z.B. in der *Konzertanten Sonate*, dem *Konzertstück für Klavier und Orchester* oder dem *Streichquartett* vorkommen.

Themen, die Terzen oder gebrochene Dreiklänge enthalten, sind aber nicht völlig ausgeschlossen, wie die folgenden Fälle zeigen: *Fanfaren*; *30 Spielstücke*, Nr.3 (Oberstimme, T.1-6); Nr.4; Nr.11; Nr.26; *Orgelsonate*, I.Satz (Oberstimme, T.1-2). Aber auch hier kommt es selten zu einer Bindung an eine der harmonischen Funktionen.

Die Rolle der Intervallstruktur in der Melodik verdient noch in einer weiteren Hinsicht Beachtung. Es fällt nämlich auf, daß die Bausteine, aus denen die Melodien gebildet sind, manchmal nicht so sehr klar definierte melodisch-rhythmische Gestalten sind, sondern eher gewisse Intervalle ohne feste rhythmische Definition. Damit ist nicht gesagt, daß die Intervallstruktur das motivische Geschehen ersetzt oder damit identisch ist - sonst würde sich das strukturelle Prinzip der zellenhaften Motivbildung erübrigen -, sondern es handelt sich höchstens um eine Tendenz, die zwar ansatzweise vorhanden ist, aber (noch) kein vollausgebildetes melodisches Merkmal ausmacht.

Dieses Verfahren kommt häufiger in untergeordneten Stimmen vor und steht in unmittelbarer Nähe zum Tonzugprinzip. Es wurden schon mehrere Fälle erwähnt, in denen das Tonzugprinzip auf dem Vordergrund des Satzes mit der Melodik identisch ist. Die intervallische Zusammenstellung einer solchen Stimme ist dann wichtiger als ihre rhythmische Einkleidung, obwohl auch gerade solche streng durchgebildeten Stimmen mitverantwortlich sind für die "allgemeine Thematisierung aller Stimmen", die zu Anfang von 3.1.1 erwähnt wurde. Für die Melodik als Ganzes ist dies von geringerem Interesse als das, was in den Hauptstimmen geschieht. Darum mag die Besprechung sich nun dem Fall einer solchen Hauptstimme zuwenden.

Beispiel 4.7 Konzertstück für Klavier und Orchester, T.1-9,
Bratsche

Die ersten drei Töne bilden eine Intervallfolge, die für den Verlauf des ganzen weiteren melodischen Geschehens bestimmend ist. Diese Intervallfolge - steigende große Sekunde und fallende kleine Terz, die auf übergeordneter Ebene evtl. als fallender Halbton aufgefaßt werden kann - kommt verschiedentlich in Distlers Instrumentalwerken vor und wurde schon des öfteren erwähnt, so etwa unter Beispiel 3.93.1. In dem vorliegenden Beispiel wird das Vorkommen dieser Intervallfolge überall mit Pfeilen angedeutet. Stellenweise wird ein weiterer Ton zwischen die ersten beiden und einer zwischen die letzten beiden Töne eingeschoben, so daß eine steigende kleine Terz und ein fallender Halbton wie auch eine Tonwiederholung dazukommen ($d''-f''-e''-cis''-cis''$, T.2²; vgl. auch Violine, T.9²). Die Intervallfolge bekommt erst ab T.6 eine feste rhythmische Gestalt, vorher besteht sie bei jedem Erscheinen aus anderen Notenwerten.

Aber auch die Reihenfolge der Intervalle steht nicht unbedingt fest. So wird zum Beispiel der fallende Halbton herausgelöst und wiederholt als selbständiger Baustein in der Gestaltung der Melodie eingesetzt (z.B. f''-e'', T.3¹; e''-es'', T.3²; c''-h', T.4² oder T.5¹). Dasselbe gilt für die fallende kleine Terz, die nun unabhängig von ihrer vorigen Position eingesetzt wird (z.B. b''-g'', T.3³; as''-f'', T.4¹; es''-c'', T.4³-5¹ oder T.5²), ebenso wie für die Tonwiederholung (c''-c'', T.4¹). Ferner ist es bezeichnend, daß die zu Anfang erwähnte Intervallfolge als Bauelement für die Figuration ab T.5² benutzt wird. Denn bei einer Figuration wie dieser geht es, bei gleichbleibenden rhythmischen Figuren, ja vor allem um die Entfaltung des Elements der Tonhöhe, und dazu bietet eine Intervallfolge, die sich von ihrer ursprünglichen rhythmischen Gestalt lösen läßt, gerade das geeignete Material. Das gilt auch für die völlig anders gestalteten, aber auf derselben Intervallsubstanz beruhenden Figurationen der Takte 11-17 und 20-22 (Bratsche), bzw. 20-22 (Violine).

Auf vergleichbare Weise wird die Figuration in der Coda des I.Satzes der *Orgelsonate* (84-97) aus den prominentesten Intervallen des thematischen Materials, welches am Anfang des Satzes vorkommt, zusammengestellt. Die Quart erscheint prominent im Kopfmotiv des Themas (T.1, LH), die Terz als Rahmenintervall der meisten Motivzellen des Kontrathemas (T.1-5, Pedal) und die Sexte ist das Rahmenintervall beider Stimmen (e''-g', LH, T.1-2¹, bzw. a-c, Pedal, T.5-7). In dem 5. der 30 *Spielstücke* könnte man eine Beziehung zwischen der Oberstimme der Takte 1-2²(e''-g''-e''-d''-e'') und 6(h'-(c'')-d'')-(c'')-h'-a'-h') sehen aufgrund ihrer gemeinsamen Intervallstruktur, obwohl sich die rhythmische Einkleidung stark unterscheidet. Genauso könnten die Takte 0²-4¹ des 11. der 30 *Spielstücke* als ein Spiel mit immer weiter auseinandergehenden Terzen gesehen werden (a'-c'', dann a'-f' und dann a'-c''-e''). Die intervallischen Übereinstimmungen zwischen den *Spielstücken* Nr.6 und Nr.7 (Toccata und Fugato) wurden schon erwähnt (siehe Besprechung zu Beispiel 3.94). Ein Spiel mit Terzen in verschiedenen rhythmischen Gestalten kennzeichnet auch den mittleren Abschnitt des Klavierstücks *Alte Spieluhr* (T.11-21, Oberstimme), wobei die Terz ab T.20 in Umkehrung als Sexte erscheint. Die beiden Hauptthemen des *Konzertstücks für Klavier und Orchester* (T.35-41, siehe Beispiel 3.58, und T.208-215), wie auch das Thema des II.Satzes, *Cembalokonzert* ließen sich auf ähnliche

Weise nach ihrer Intervallstruktur analysieren. Ebenso interessant in diesem Zusammenhang ist die Melodie in der Solovioline (T.8-15) letzteren Satzes. Die ersten beiden Takte dieser Melodie (T.8-9) sind aus kleinen Terzen und Halbtönen zusammengestellt. Dann folgt ein Takt mit großen Sekunden und Quartan (T.10-11¹), worauf eine Rückkehr zu den kleinen Terzen als melodischen Bausteinen erfolgt (T.11-15¹). Die ganze Melodie erfährt dadurch eine Dreigliederung mit wirkungsvollem Kontrast in der Mitte.

Obwohl das hier dargestellte Verfahren, wie gesagt, nicht für die ganze Melodik Distlers charakteristisch ist, ist seine Erwähnung insofern wichtig, als damit eine Tendenz zur Sprache kommt, die bei einer weiteren Entwicklung des Kompositionsstils möglicherweise größere Bedeutung erlangt hätte. Der Primat der rhythmischen vor der melodischen Gestalt einer Motivzelle oder Melodie ist jedenfalls für Distler nicht mehr von unbedingter Geltung. Genausowenig bilden die beiden Komponenten noch eine unlösliche Einheit. Das heißt, daß die melodische Gestalt in immer wieder neue rhythmische Gestalten gekleidet werden kann, während in der dur-moll-tonalen Melodik bekanntlich die Erkennbarkeit eines Motivs größtenteils von seiner rhythmischen Identität abhängt. Eine wichtige Konsequenz dessen ist zugleich die Emanzipation der Intervalle von einer allzu starken diatonischen oder pentatonischen Gebundenheit; dort sind sie nämlich nur begrenzt transponierbar. Das Komponieren mit Intervallen wird also dann erst möglich, wenn die Intervalle mindestens vorübergehend gleichberechtigt und folglich beliebig transponierbar sind, wie es treffend in Beispiel 4.7 dargestellt wird. Dieser Durchbruch ist also nicht nur an dem Tonzugprinzip zu sehen, sondern läßt sich auch direkt an der Melodik erkennen. Wie die angeführten und erwähnten Beispiele zeigen, gründen sich einige von Distlers eindrucksvollsten Melodien auf dieses erweiterte tonale Material.

4.2 Harmonik

Die Harmonielehre mit ihrer Betonung der funktionalen Bezogenheit der Akkorde bietet die Grundlage, auf der die Harmonik der dur-moll-tonalen Musik analysiert und erklärt werden kann. Für Distlers Instrumentalmusik ist diese Bezogenheit der Akkorde aber nicht mehr charakteristisch. So schreibt Distler in seinem Lehrbuch *Funktionelle Harmonielehre*: "...die Akkordik der ... zeitgenössischen Musik ist mit Mitteln der Harmonielehre nicht zu erfassen; sie unterliegt anderen Gesetzen" (Distler o.J.:5). Hieraus entsteht die Frage, wie denn diese Harmonik zu erfassen sei, wenn nicht mit Mitteln der Harmonielehre, oder anders gesagt, welches die "anderen Gesetze" sind, denen sie unterliegt.

Die Harmonielehre beschäftigt sich mit Fragen der Akkordbildung, der Akkordfolge, der Modulation und der Tonalität überhaupt und stellt dazu Gesetze auf. Auch wenn sich Distlers Musik diesen Gesetzen entzieht, so ist die Fragestellung der Harmonielehre ihr gegenüber nicht unbedingt irrelevant; sie muß allerdings etwas anders formuliert werden. So könnte gefragt werden, wie in Distlers Instrumentalmusik Zusammenklänge entstehen, ob es dabei überhaupt zur Akkordbildung kommt, wie die Zusammenklänge einander folgen, wie die Tonzentren disponiert werden, wenn solche Tonzentren überhaupt vorhanden sind, und schließlich, welche Auffassung der Tonalität dabei zum Tragen kommt. Diese Fragen werden im vorliegenden Kapitel untersucht. Die besprochenen Stil- und strukturellen Prinzipien sollen dafür die Grundlage bilden, wobei zu bemerken ist, daß schon vieles, das für ein Verständnis der Harmonik entscheidend ist, in 3.2 vorweggenommen wurde. Gleichzeitig mögen diese Prinzipien als ein Versuch angesehen werden, den "anderen Gesetzen", von denen Distler spricht, näherzukommen.

4.2.1 Tonalität

Nach dem Vorbild von Distlers *Harmonielehre* mag hier die Frage der Tonalität in den Instrumentalwerken jeder weiteren Erörterung vorangestellt werden. Es finden sich in den ersten beiden Kapiteln dieses Lehrbuches ("Die Teiltöne" und "Die Tonarten") Bemerkungen, die hierzu aufschlußreich sind. So heißt es:

"Die Kenntnis des Aufbaus der Obertonpyramide ist als Voraussetzung zum Studium des musikalischen Satzes unerlässlich, da aus ihm heraus die wesentlichsten Grundlagen dessen, was wir Abendländer 'Tonalität' nennen, ihre natürliche Bestätigung finden.

Unter 'Tonalität' versteht man den gesamten Umkreis einer Tonart, zu dem also nicht nur die sieben Grundstufen der Leiter und deren Drei-, Vier- und Fünfklänge gehören, sondern darüber hinaus ein weitgezogener Kreis 'verwandter' Klänge 1., 2. und selbst 3. Ordnung. Unser Begriff der Tonalität entspricht den Naturgegebenheiten des Klanges als solchen. 'Atonalität' ist naturwidrig.

Die ungeheure Bedeutung der abendländischen Musik für die gesamte Menschheitskultur liegt wesentlich in dem Umstand begründet, daß sie es vermocht hat, ihr gewaltiges Lehrgebäude aufzuführen auf dem Grund einer offenbar ganz frühen, rätselhaften Einsicht in das Elementare des Klanges, das in dem mittelalterlichen Begriff der 'musica mundana', der astralen 'Sphärenmusik' mystischen Ausdruck gefunden hat. Eine zeitgenössische Auslegung der musica mundana betont, daß wir '...zwischen musica mundana und humana heute mehr auf das Gemeinsame als auf das Trennende achten dürfen. Nicht so, wie es die alten taten, indem sie die irdischen Verhältnisse in den Weltraum übertrugen, sondern indem wir bis in den geringsten musikalischen Baustein hinein Kräfte sich ausbreiten fühlen, die denen gleichen, welche den Himmel bis in die entferntesten Sternenebel in Bewegung erhalten'" (Distler o.J.:5-6).¹

Es bedarf demnach wohl kaum einer weiteren Diskussion darüber, daß Distlers Instrumentalstil, wenn er sich auch von einer dur-moll-tonalen Auffassung der Tonalität emanzipiert hat, die Grenze zur Atonalität nicht überschreitet. Eine "tonalitätsbejahende" Auffassung ist also zu konstatieren.²

Mit welchem Begriff Distler nun selbst die für seinen Stil verbindliche Auffassung der Tonalität bezeichnen würde, geht aus der *Harmonielehre* nicht hervor. Eine Antwort hierauf zu finden, ist schwieriger als es

zunächst scheinen mag. Deswegen halten Analysen, die die Harmonik auf einen einfachsten Nenner bringen wollen, einer eingehenden Kritik nicht stand.

Die umfangreichste und mit dem größten Absolutheitsanspruch auftretende diesbezügliche Arbeit ist die von Mark Bergaas. In ihr wird das gesamte "tonale System", wie er es in den Klavier- und Orgelwerken vorfindet, auf die Pentatonik zurückgeführt. Bergaas' Gedanken sollen im folgenden kurz wiedergegeben werden. Er schreibt:

"Virtually every analyst of Distler's music has remarked on the striking and frequent use of pentatonic melodies. Distler himself referred to an inclination in the 'new music toward the revitalization of the pentatonic'. A close examination of Distler's keyboard works, however, makes this seem an understatement, for not only does Distler construct his melodies according to pentatonic principles, but, as will be shown, his entire tonal system, including dissonant chords and chromaticism, is also based on the pentatonic scale" (Bergaas 1978:206).

Der gesamte Inhalt des Kapitels "The Pentatonic Scale" (p.206-264) dient dazu, diese Behauptung weiter auszuführen. Eine eingehende Kritik dieser Ausführungen ist nicht der Sinn des vorliegenden Kapitels. Sie sollen lediglich in ihren Hauptzügen wiedergegeben werden, um im weiteren Verlauf der Besprechung eine Stellungnahme dazu zu ermöglichen. So mag es genügen zu erwähnen, daß Bergaas die "dissonant chords" in der Regel als gleichzeitig erklingende Töne einer teilweise oder vollständig vorhandenen pentatonischen Tonleiter erklärt. Er stützt sich dabei auf die Methode der *Atonal Set Theory* von Allen Forte (Forte 1973). Beispiele solcher Akkorde zitiert er aus dem Vorspiel zu *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, T.9: A-d'-e'-a', bzw. H-cis'-fis' (unvollständige pentatonische Tonleiter; p. 245) und aus dem Vorspiel zu *Mit Freuden zart*, T.12: es-f'-as'-des''-b'' (vollständige pentatonische Tonleiter; p.246). "Chromaticism" erklärt Bergaas in dem Abschnitt "Expanded Pentatonicism" (p.223-241) als Pentatonik, die um zusätzliche Stufen ("auxiliary degrees") erweitert ist, ohne dabei ihre Eigenart zu verlieren, ähnlich wie diatonische Tonarten um chromatische Töne erweitert werden können, ohne damit aufzuhören, diatonisch zu sein. Er

zitiert u.a. die Tonfolge a'-gis'-fis'-e'-d'-cis'-c' aus dem Kontrathema des I.Satzes der *Orgelsonate*, T.13-14 (p.241), und interpretiert die Töne gis', cis' und c' als Beispiele solcher "auxiliary degrees", die die sonst pentatonische Tonleiter erweitern.

Im großen und ganzen sind Bergaas' Analysen bewundernswert, und es steht außer Zweifel, daß er mit seiner Untersuchung nach der Pentatonik in Distlers Musik zum Verständnis ihrer Tonalität beiträgt. Nur ist der Absolutheitsanspruch, mit dem er seine These verbindet, irreführend. Denn es können ebensoviele Beispiele angeführt werden, die mit Pentatonik nicht (befriedigend) zu erklären sind. Darum soll in der vorliegenden Studie davon ausgegangen werden, daß in den Instrumentalwerken Distlers eine breitere Auffassung der Tonalität vertreten ist. Diese Auffassung schließt zwar die Pentatonik ein, läßt aber zugleich Raum für die Nutzung der Möglichkeiten, die in den Kirchentönen, der Diatonik und der Chromatik gegeben sind. Außerdem läßt sie Raum für Anordnungen, die auf den Ganzton- und oktotonischen Tonleitern beruhen.

Diese bunte Palette ist, gemessen an dem Irregularitätsprinzip, nicht uncharakteristisch, und zeigt, daß Elemente hier vereinbar sind, die sich in der klassischen dur-moll-Tonalität ausschließen. Dazu muß gesagt werden, daß die verschiedenen Elemente nicht immer in allen Werken gleich stark vertreten sind. Die Vereinbarkeit dieser verschiedenen Tonalitätselemente kann auf zwei Faktoren zurückgeführt werden. Der erste ist der Quintenzirkel, der allen erwähnten Anordnungen bis auf die Oktotonik gemeinsam ist. Der zweite Faktor ist die oft anzutreffende Zuordnung verschiedener Satzebenen zu verschiedenen Tonalitätsbereichen, wodurch der Widerspruch zwischen ihnen in ein Verhältnis der Wechselwirkung aufgehoben wird. Beide Faktoren verdienen eine mehr ins Einzelne gehende Ausführung.

Der *Quintenzirkel* spielt im musiktheoretischen Denken Distlers eine bedeutende Rolle. So ist es bezeichnend, daß Distler in seiner *Harmonielehre* aus den verschiedenen vorhandenen Möglichkeiten, die Skalen zu erklären, diejenige wählt, die den "Aufbau der Skalen durch aufeinanderfolgenden Quintanbau" (Distler o.J.:7) darstellt. Das gilt sowohl für den Zustand der "Vorpentatonik", wie für die "Pentatonik" und

den "endgültigen Zustand: die siebenstufigen Tonleitern auf den Ausgangspunkten $S_5-S_4-S-T-D-D_2$ '' (Distler o.J.:7). Übrigens erwähnt Distler bei der Pentatonik und den "Kirchentönen" "Neigungen zur Wiederbelebung" (Distler o.J.:7,8). Da es aus dem ganzen Ton der *Harmonielehre* anzunehmen ist, daß er sich selbst bei diesen Wiederbelebungsversuchen einschließt - seine Bemerkungen zu parallelen Quinten zeugen ebenfalls von diesem Ton (Distler o.J.:6) -, ist es verwunderlich, daß Bergaas ausschließlich die der Pentatonik als wichtig ansieht, obwohl auch er gerade diese Stelle der *Harmonielehre* als Ausgangspunkt für seine Argumentation nimmt (Bergaas 1978:206).

Es liegt auf der Hand, daß man unter Benutzung des "Quintanbau"-Prinzips die Zusammenstellung der zwölfstufigen chromatischen Tonleiter ebenfalls erklären kann. Aber auch die "nontonal" (Apel 1974⁸:729) Ganztonleiter wird von Distler oft von dem Quintenzirkel her erreicht. Dies ist an vielen Stellen seiner Instrumentalwerke zu beobachten, etwa im unten angeführten Beispiel aus der *Konzertanten Sonate*. Dort wird der Quintenzirkel in abwärtsgehender Reihenfolge von c bis ges in der Bildung von Tonzügen und folglich in der Entfaltung des thematischen Materials benutzt. Die Einsätze der Motive sind so angelegt, daß die Töne des Quintenzirkels den beiden Klavieren abwechselnd zugeordnet werden. So entsteht in jedem Klavier auf übergeordneter Ebene eine Ganztonleiter.

Beispiel 4.8 *Konzertante Sonate für zwei Klaviere, I.Satz, T.22*

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand of each piano plays a sequence of chords that follow the circle of fifths in descending order: C major, F major, B-flat major, E-flat major, A-flat major, and D major. The left hand of each piano provides a harmonic accompaniment. The score includes the instruction 'poco cresc.' (poco crescendo) and is marked with 'I' and 'II' for the two pianos.

Vgl. auch die Tonzüge im *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.78-91, die auf dieselbe Weise entstehen.

Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß ein ähnliches Verfahren in vielen Barockwerken zu finden ist (z.B. J.S. Bach: Wohltemperiertes Klavier, I, Fuge c-moll, T.9-11), nur muß der so entstehenden Ganztonleiter bei Distler größere Bedeutung beigemessen werden, weil sie ebenso oft ohne die hier erwähnte explizite Verankerung im Quintenzirkel vorkommt. In der Besprechung des Tonzugprinzips wurde weiter hierauf eingegangen. An diesem Beispiel wird aber noch ein Weiteres klar, nämlich daß der Quintenzirkel nicht nur im musiktheoretischen Denken Distlers eine Rolle spielt, sondern auch in der kompositorischen Praxis zur Geltung kommt. Denn nicht nur können alle pentatonischen, diatonischen und chromatischen Bildungen im melodischen und harmonischen Bereich, sowie alle entsprechenden Tonzüge auf den Quintenzirkel zurückgeführt werden, sondern der Quintenzirkel selbst kann als der historische Prototyp dieser Tonzüge angesehen werden. Es ist nämlich möglich, die Ausbildung des unvollständigen und sogar des vollständigen Quintenzirkels als Quinttonzug in Distlers Musik als eine Weiterentwicklung der Quintverwandtschaft, wie sie etwa in der Barockharmonik vorkommt und sich zum Beispiel in Sequenzen wie der oben erwähnten von Bach äußert, zu verstehen. Als Beispiel hierfür mag der Abschnitt T.520-557 des *Konzertstücks für Klavier und Orchester* gelten, der auf einem sämtliche zwölf Stufen des Quintenzirkels enthaltenden Quinttonzug beruht.

Das Prinzip der Reihung gleich großer Intervalle, wie es im Quintenzirkel vorliegt, kann nun auch in Reihungen anderer gleich großer Intervalle erkannt werden, wie in der Reihung großer oder kleiner Terzen. Die Affinität zwischen dem Zirkel kleiner Terzen und der oktotonischen Tonleiter mag als das (nicht identische) Gegenstück zu dem Bezug der übrigen Tonleitern zum Quintenzirkel verstanden werden. So handelt es sich im folgenden Beispiel um eine oktotonische Tonleiter, die die Töne des Terzenzirkels $g''-e''-des''-b'-g'$ miteinander verbindet.

Beispiel 4.9 *Orgelsonate*, I.Satz, T.63-66

Vgl. auch *Cembalokonzert*, III.Satz, 13.Variation, 2.Violine, T.472-478

Zusammenfassend sei konstatiert, daß ein Faktor in der Vereinbarkeit der diversen Tonleitern, die Distlers Musik zugrunde liegen, wesentlich in ihrem ähnlichen Verhältnis zu den sie überlagernden Intervallzirkeln besteht. Unter diesen ist der Quintenzirkel der bedeutendste. Von daher läßt sich auf eine Auffassung der Tonalität bei Distler schließen, die weit genug ist, diese Vereinbarkeit zu ermöglichen. Mit dieser Beschreibung von Distlers Tonalitätsauffassung und besonders der in theoretischer und kompositorischer Hinsicht hervorstechenden Bedeutung des Quintenzirkels ist das Verhältnis zur älteren Tonalitätsauffassung wahrscheinlich treffender gekennzeichnet als es unter Berufung auf die Pentatonik möglich ist.

Der zweite Faktor, von dem oben die Rede war, berührt die Frage, welche Ebene eines Satzes für die Bestimmung der Tonalität entscheidend ist. Bergaas gründet seine Argumentation zugunsten einer pentatonischen Tonalitätsauffassung auf Beispiele, die aus der vordergründigen Ebene stammen. Selbst wenn er einen größeren Satzabschnitt oder gar ein vollständiges Werk analysiert, wie *Hirtenmusik* oder das Choralvorspiel zu *Ach wie flüchtig* (Bergaas 1978:248-256, bzw. 303-320),³ zieht er für die Tonalitätsbestimmung die Satzstruktur nicht in ihrer vollen Komplexität in Betracht.

Daß es viele kurze Abschnitte in Distlers Instrumentalmusik gibt, die in sich pentatonisch sind, steht außer Zweifel. Ein gutes Beispiel dafür ist T.1 der *Hirtenmusik*. Auch wenn man zeigen kann, daß die übrigen Takte dieses Werks ebenfalls in sich pentatonisch sind, heißt das noch nicht, daß sie in ihrem Verhältnis zueinander pentatonisch sein müssen. In Beispiel 3.53 konnte schon gezeigt werden, daß es sich um ein komplexes Tonzuggefüge handelt, in dem Ganztonzüge die größte Bedeutung

haben. Dabei wurde das Tritonusverhältnis zwischen T.1 und T.7-8 besonders hervorgehoben. Das sind Beziehungen, die nicht pentatonisch sind, und es wäre inkonsequent, diese bei der Bestimmung der Tonalität einfach zu ignorieren.

Eine differenziertere Sicht ist möglich, wenn alle Satzebenen für die Tonalitätsbestimmung in Betracht gezogen werden. Das würde heißen, daß in der *Hirtenmusik* die Pentatonik und die Ganztonleiter in einem Wechselverhältnis stehen und einander so ergänzen. So eine mehrschichtige und folglich additive Handhabung der Tonalität kann durchaus mit dem strukturellen Prinzip der Irregularität erklärt werden. Sie entspricht der Wechselwirkung zwischen verschiedenen Feldern im Bereich der Melodik, die ausführlich unter Beispiel 4.5 besprochen wurde. Analog dazu könnte man auch von harmonischen Feldern und schließlich auch von Tonalitätsfeldern sprechen. Selbstverständlich wäre die Wechselwirkung zwischen verschiedenen Tonalitätsfeldern nicht auf pentatonische und Ganztonanordnungen und genau so wenig auf nur zwei solche Felder beschränkt. In dem folgenden Beispiel spielt sich die Wechselwirkung in erster Linie zwischen Pentatonik und Diatonik ab.

Beispiel 4.10 *Nun komm der Heiden Heiland*, I.Satz, Toccata, p.5,
letzte Zeile

Die beiden Manualstimmen können jede für sich als pentatonisch bezeichnet werden (wenn man vom h'' im Schlußakkord absieht). Es handelt sich aber um zwei verschiedene pentatonische Tonleitern, man könnte fast von "Polypentatonik" sprechen. Vier Töne (g,a,c,d) sind beiden Leitern gemeinsam. Um deswegen beide Tonleitern auf eine zu reduzieren, indem man entweder f oder e als fünften Ton hinzufügt und den anderen dann als "leiterfremd" oder "auxiliary degree" erklärt, ist

unüberzeugend, weil nicht feststeht, welche Bezeichnung welchem der beiden Töne zugeordnet werden muß. Wenn schon der Tonvorrat beider Stimmen gemeinsam betrachtet werden soll, dann wäre Hexatonik bestimmt eine befriedigendere Bezeichnung.

Zieht man nun die Pedalstimme mit in Betracht, so ergibt sich durch das B eine voll ausgebildete Heptatonik - also die dorische Tonleiter, die allerdings mit einem Durakkord schließt. (Es sei nebenbei bemerkt, daß durch das h'' in der Oberstimme außerdem noch ein Ganztonzug mit großer Terz als Rahmenintervall zustande kommt.) Den ganzen Abschnitt nun einfach als diatonisch oder dorisch zu bezeichnen, würde zwar sachlich Stimmen, aber dem Klang der Musik nicht gerecht werden. Nach dem oben entwickelten Argument würde eine differenzierte Tonalitätsbestimmung sowohl den pentatonischen wie den dorischen Momenten Rechnung tragen und in dem Abschnitt eine Wechselwirkung beider Momente, oder, wie es dort heißt, Tonalitätsfelder sehen. Diese Bezeichnung reicht aber nicht für den ganzen Satz aus, weil anderswo ganztönige Anordnungen (in Form von Tonzügen) eine bedeutende Rolle spielen (vgl. Beispiel 4.5). Damit kommt also noch ein drittes Tonalitätsfeld zur schon erwähnten Wechselwirkung hinzu. Wenn Distler von Wiederbelebungsversuchen hinsichtlich der Pentatonik und der Kirchentonarten spricht, dann ist dies ein Beispiel dafür, wie sich solche Versuche in seiner eigenen Musik realisieren.

Eine ähnliche Wechselwirkung, diesmal aber zwischen Tonalitätsfeldern anderer Anordnung, kommt in dem schon zitierten 2.Thema des *Cembalokonzerts* vor (siehe Beispiel 3.85). Das Thema steht auf dem Tonzentrum g. Die erste Hälfte, T.144 bis etwa T.150, ist durchaus als diatonisch aufzufassen: mal mit phrygischer, mal mit äolischer zweiter Stufe (as', T.147, bzw. a', T.149-150), aber mit fehlender sechster Stufe. Die Begleitung in der RH trägt pentatonische Züge. Aber in der zweiten Hälfte des Themas (siehe Beispiel 4.11) wird diese einfache Diatonik, bzw. Pentatonik, allerdings unter Beibehaltung des Tonzentrums, erweitert, so daß schließlich alle 12 chromatischen Töne vorkommen.

Beispiel 4.11 *Cembalokonzert, I.Satz, T.150-159*

Es handelt sich dabei nicht um eine dichte Chromatik. Auf dem Vordergrund des Satzes, d.h. in diesem Fall innerhalb der Motivzellen, herrschen durchaus diatonische Verhältnisse. Diese sind durch die einfachen Quartsprünge in der LH und die nach wie vor pentatonisch zu erklärenden Figurationen in der RH bedingt. Die beiden Tonzüge in der LH, $as'(-ges'-as')-b'-c''-d''$ und $es'(-des'-es')-f'-g'$, stehen nicht auf derselben Ganztonleiter. Da nur eine Transposition der Ganztonleiter möglich ist, enthalten beide Tonleitern zusammen alle zwölf chromatischen Töne. In der Stimme der LH sind bis auf a' und h' alle Töne vertreten. In der RH dagegen wird das in seiner Intervallstruktur gleichbleibende Figurationsmotiv an einem oktotonischen Tonzug entlang aufwärts gerückt. In der "oberen Stimme" dieser Figur ergibt sich ab T.150 folgender Tonzug: $f''-g''-as''-b''-ces'''-des'''-d'''$. Dieser Tonzug bleibt eine Weile auf dem des''' als Orgelpunkt stehen, ehe er zu seinem letzten Schritt übergeht. Ein sekundärer Ganztonzug $b''-c'''-d'''$ kommt ab T.157 dazu. Da nicht alle "Stimmen" des Figurationsmotivs auf derselben oktotonischen Tonleiter stehen, kommen wiederum alle 12 chromatischen Töne vor. Zusammenfassend kann also konstatiert werden, daß sich die Tonalität in diesem 2.Thema aus der Wechselwirkung zwischen vordergründigen pentatonischen und diatonischen, sowie aus übergeordneten ganztönigen, oktotonischen und schließlich chromatischen Momenten ergibt. (Weitere Fälle, die eine ähnliche Tonalitätsbestimmung

erlauben, sind zum Beispiel: *Orgelsonate*, I.Satz, T.34-45; T.45-52; *Streichquartett*, III.Satz, T.41-48)

Die Wechselwirkung zwischen verschiedenen Tonalitätsfeldern geschieht nicht nur zwischen verschiedenen Satzebenen, sondern sie kann auch auf ein und derselben Satzebene vorkommen. In vielen Fällen könnte man den Ausdruck "Polytonalität" dafür verwenden. Solche Polytonalität ist ebenfalls mit dem Irregularitätsprinzip zu erklären. Beispiele sind: *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, II.Satz, T.18-34, wo das Lied "Ach Elslein, liebes Elselein" gleichzeitig in den beiden Geigen gespielt wird mit den Tonzentren auf a bzw. e; Vorspiel zu *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, T.10, von dem drittletzten Viertel in der RH an, wo man vielleicht eher von Polypentatonik sprechen müßte; die *Konzertante Sonate für zwei Klaviere* ist voller Beispiele von Polytonalität. Konsequenterweise müßten hier auch solche Fälle erwähnt werden, wo Tonzüge verschiedener Intervallzusammenstellung gegeneinander erscheinen, denn sie unterscheiden sich nicht prinzipiell von den hier angeführten Beispielen. Nur eignet sich der Begriff Polytonalität in seiner engen Bedeutung nicht als Bezeichnung für solche Fälle, darum wird hier eher von Tonalitätsfeldern gesprochen, unter der Voraussetzung, daß dieser Begriff auch die Fälle von Polytonalität deckt. So gesehen, könnten auch die Beispiele 4.10 und 4.11 hier erwähnt werden, was die Trefflichkeit des Begriffs Tonalitätsfeld nochmal unter Beweis stellt. Polytonalität wird später (4.2.3) nochmal als harmonisches Mittel besprochen, und somit erübrigen sich hier weitere Beispiele.

Wenn mit der Beschreibung der Wechselwirkung zwischen Tonalitätsfeldern eine ganz besondere Eigenart der Distlerschen Tonalitätsauffassung getroffen ist, so muß Vollständigkeitshalber hinzugefügt werden, daß sie nicht unbedingt in allen Instrumentalwerken anzutreffen ist. Es gibt auch Beispiele von stark ausgeprägter Diatonik, vor allem in den Sätzen der *Kleinen Orgelchoralbearbeitungen*, sowie stark ausgeprägte Chromatik, vor allem in der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* und in dem *Streichquartett*, z.B. im I.Satz, T.73-134, obwohl sich auch in solchen Fällen manchmal zusätzliche Momente herausbilden. Gerade im erwähnten Abschnitt aus dem *Streichquartett* brechen z.B. oktotonische Bildungen des öfteren durch, etwa T.83 oder 108.

Ein weiteres Merkmal von Distlers Tonalitätsauffassung muß in dieser Hinsicht erwähnt werden. Infolge der ausgesprochenen Linearität der Satzstruktur handelt es sich bei dem Tonzentrum fast immer um einen Zentralton und nicht so sehr um einen Dreiklang, wie er für die Tonika in dur-moll-tonaler Musik charakteristisch ist.⁴ Dies ermöglicht oft eine gewisse Doppeldeutigkeit in der Handhabung eines Tonzentrums. Eine solche Doppeldeutigkeit zeigt sich z.B. in vielen Kadenzen der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* (etwa I.Satz, T.35/36, wo es offen bleibt, ob e oder h das Tonzentrum ist); in dem Spannungsverhältnis zwischen den Tonzentren e (Klavier) und a (I.Violine) im II.Satz der *Sonate für zwei Geigen und Klavier* (die man als Polytonalität bezeichnen könnte); im Anfang des III.Satzes des *Streichquartetts*, wo es zu einer Doppeldeutigkeit zwischen g und c als Tonzentren kommt.

Damit zusammen geht auch die häufige Preisgabe der Gültigkeit eines Tonzentrums für ein ganzes Werk. Dies ist an mehreren der *Elf kleinen Klavierstücke* zu beobachten, z.B. *Perpetuum Mobile*, in dem das Tonzentrum zu Anfang c ist und am Ende e (siehe Beispiel 4.24). Vgl. auch *Hirtenmusik*, Beispiel 3.53 (d-g); *Fanfaren* (f-e). Ebenso gilt dies für das 8. der *30 Spielstücke* (e-h) und für die folgenden mehrsätzigen Werke: *Sonate für zwei Geigen und Klavier* (e-g); *Orgelsonate* (e-g); *Streichquartett* (a-c).

An Hand der *Orgelsonate* soll nun untersucht werden, wie die Beziehung zwischen den Tonzentren des Anfangs und des Schlusses zustande kommt. Der I.Satz hat, wie erwähnt, e, der III.Satz dagegen g als Tonzentrum. Es handelt sich also um dieselbe Terzverwandtschaft, die den anderen oben erwähnten Werken eigen ist, und verrät wahrscheinlich noch eine Nähe zur tonalen Verwandtschaft zwischen dem Moll und seiner Durparallele. Die beiden Tonzentren werden nicht einfach unvermittelt gegeneinander aufgestellt, sondern es kommt im II.Satz zu einer Vermittlung zwischen ihnen. Anders gesagt, die Spannung zwischen den beiden Tonzentren wird im II.Satz ausgetragen und schließlich gelöst. Dieses geschieht in einem Vorgang, der bis in die Coda des I.Satzes zurückreicht. Dort wird nämlich ab T.97, durch entsprechende Alterationen, das bislang überwiegende e-dorisch, bzw. e-moll durch E-dur abgelöst. Folglich erklingt in diesen Takten immer nur gis statt

des im III.Satz als Tonzentrum zu erreichenden g. Der Anfang des II.Satzes setzt diese Verschleierung fort, indem nun zunächst auch das e ersetzt wird, und zwar durch es (ab T.1). Es wird aber im Lauf der Figuration am Satzanfang allmählich klar, daß es sich hier um g-phrygisch handelt, und so wird das g als Orgelpunkt in T.6 wieder erreicht. Nachdem das g-phrygisch einem strahlendem G-dur Platz gemacht hat, T.10, setzt das Thema des Satzes ein, während g nun in Form eines Orgelpunkts bis T.17 anwesend ist. Das e kommt erstmals wieder in dem auf g einsetzenden Thema vor und zwar als Rahmenintervall e'-e'', T.10-11 (siehe Beispiel 3.7). Während der Satz sonst überall auf dem Orgelpunkt G in der Pedalstimme steht, wird bei der Reprise des Themas, T.33²-43¹, die den Takten 10²-20¹ genau entspricht, das G mit einem Orgelpunkt auf E ersetzt. Hiermit setzt sich das Tonzentrum des I.Satzes nochmal durch. Aber nur vorübergehend, denn G wird wieder in T.45 erreicht, worauf der III.Satz direkt auf diesem Tonzentrum einsetzt. Das Tonzentrum e klingt noch ein letztes Mal in dem Triothema des III.Satzes an, T.84-118 bzw. T.125, worauf es endgültig vom Tonzentrum g verdrängt wird.

Daß die Auseinandersetzung zwischen e und g auch im thematischen Bereich erfolgt, wurde schon im Hinblick auf das Thema des II.Satzes angedeutet. Auch in den Themen des I.Satzes ist diese Spannung zu erkennen. So bewegen sich die ersten Töne des Kontrathemas zwischen e und g auf und ab (T.1-3¹, Pedal), während im Thema (T.1-2¹, LH) ebenfalls der Raum e-g durchmessen wird, hier allerdings als Sexte e''-g'. Zudem ist diese Sexte das Rahmenintervall des gesamten Themas (T.1-7¹).

Die II.Sätze der *Sonate für zwei Geigen und Klavier* und des *Streichquartetts* zeichnen sich ebenfalls durch Unstabilität des Tonzentrums aus und könnten auf ähnliche Weise als Vermittlung zwischen den Tonzentren der beiden Ecksätze aufgefaßt werden. Obwohl das *Konzerstück für Klavier und Orchester* kein mehrsätziges Werk ist, spielt sich auch dort ein Spannungsverhältnis zwischen den langsamen und schnellen Abschnitten ab.

4.2.2 Zusammenklänge

Gemessen an der Betonung des linear-additiven Stilprinzips in der bisherigen Besprechung, ist die Frage sicher berechtigt, ob die Zusammenklänge in Distlers Instrumentalmusik überhaupt als Akkorde aufzufassen sind und ob sie nicht eher als reine Zufallsbildungen verstanden werden müssen. Gewiß, wenn man Stellen hört, wie die Beispiele 4.8, 4.10 oder 4.11, dann scheint der mehrstimmige Satz tatsächlich so aufgelockert, daß es zu Akkorden, die den Satz bei jedem Melodieton harmonisch abstützen, gar nicht kommt. Dazu trägt einmal die selbständige Bewegung der Stimmen bei, die die Bildung von klar erkennbaren Akkorden erschwert. Außerdem ist der Satz meistens so durchsichtig konzipiert, daß oft nur zweistimmige Zusammenklänge entstehen, auch wenn der Satz mehr als zweistimmig ist. Darum wird hier eher von Zusammenklängen als von Akkorden gesprochen. Trotzdem kann man wohl kaum von reinen Zufallsbildungen sprechen. Richtiger wäre es zu sagen, daß Zusammenklänge infolge der Linearität von Distlers Satzweise ihre Berechtigung in der sie bildenden Stimmführung haben, daß sie aber deswegen nicht willkürlich oder zufällig sein müssen in dem Sinne, daß irgendwelche Zusammenklänge möglich sind. Ganz allgemein bieten die Zusammenklänge in Distlers Musik nämlich ein ziemlich einheitliches Bild, was ja für einen klar durchgebildeten Stil selbstverständlich ist. Es soll versucht werden, dieses Bild in seiner Charakteristik mit einigen repräsentativen Beispielen etwas zu präzisieren. Genau wie die anderen Elemente des Stils hat Distlers Harmonik nämlich ein eigenwilliges Gepräge, das sich schon bei flüchtigem Anhören leicht erkennen läßt. Dabei soll zunächst einfach aufgezeigt werden, was für Zusammenklänge überhaupt vorkommen können, ganz abgesehen von jeglicher Erklärung dieser Zusammenklänge durch die sie verursachende Stimmführung.

In Beispiel 3.21 bestehen die Zusammenklänge vorwiegend aus Quartan, außerdem aus Sekunden und Quinten. Stellenweise sind Terzen bzw. Dreiklänge zu erkennen. Das heißt also, daß die meisten Zusammenklänge als Quartan- oder Quintenakkorde klassifiziert werden können. Zusammenklänge dieser Art, durch die schon erwähnte stark ausgeprägte Pentatonik bedingt, geben der Musik einen etwas herben, altertümlichen Klang. Auch die Zusammenklänge in Beispiel 4.10 bestehen fast

ausschließlich aus Quarten. In Beispiel 4.11 handelt es sich immer nur um zweistimmige Zusammenklänge, wenn man davon absieht, daß das Figurationsmotiv auch als gebrochener "Quintenakkord in Umkehrung" zur Wirkung kommt. Es entsteht eine größere Vielfalt an Intervallen zwischen den beiden Stimmen: ab T.151 gerechnet, sind es Oktaven, Sexten, Nonen, Quinten, sonst auch mal Terzen (T.155) und Quarten (T.153). Es handelt sich also durchgehend um diatonische, wenn auch dissonante Zusammenklänge.

Im folgenden Beispiel tragen die Zusammenklänge ein etwas größeres Gewicht; es handelt sich um eine akkordisch konzipierte Variation des Liedes "Frisch auf, gut Gsell, laß rummer gahn". Die Linearität der Stimmen bleibt aber ein wichtiges Moment in der Struktur des Satzes.

Beispiel 4.12 30 Spielstücke, Nr. 17, T.1-18

Noch raschere ♩

Auch hier sind es überall diatonische Zusammenklänge, wobei konsonante Dreiklänge sogar viel stärker vertreten sind als in den vorigen Beispielen (vgl. $T.2^3$, 5^3 , 6^3 , 10^1 : Molldreiklänge; $T.3^3$, 4^1 , 5^1 : Durdreiklänge). Zusammenklänge, die nur aus Quint und Oktave bestehen, also Dreiklänge ohne Terz, kommen ebenfalls öfter vor: $T.1^1$, 6^1 , 7^2 , 12^1 . Hinzu kommen vollständige und unvollständige Septakkorde in verschiedensten Umkehrungen ($T.1^3$, 2^1 , 5^3 , 15^1 , 17^1) und Quartenakkorde, ebenfalls in verschiedensten Umkehrungen ($T.0^3$, 7^2 , 8^3 , 10^3 , 12^3). (Selbstverständlich können einige der letztgenannten Akkorde auch als Nonenakkorde oder als Vorhaltsbildungen erklärt werden.)

Mit diesem Beispiel ist die eine Grenze des harmonischen Klangbildes etwa markiert. Die andere Grenze ist schwieriger abzustecken, weil sie

je nach Distlers Stilentwicklung zu schwanken scheint. Chromatik ist von allen Werken in der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* am vollsten ausgebildet, aber dieses frühe Werk ist nicht in jeder Hinsicht repräsentativ für den Stil auch der späteren Werke. Das betrifft nicht nur die Intervallzusammenstellung der Akkorde, sondern vor allem auch ihre Vielstimmigkeit. Die Harmonik der späteren Werke ist wegen ihrer relativen Geringstimmigkeit viel transparenter, auch wenn scharfe Dissonanzen und Chromatik dabei vorkommen. Folgendes Beispiel mag als repräsentativ für ein Äußerstes in dieser Hinsicht gelten.

Beispiel 4.13 *Cembalokonzert, I.Satz, T.43³-51*

Es kommen hier auch wieder Dur- und Molldreiklänge vor, nur zeichnen sie sich durch eine viel sorglosere Handhabung der Umkehrungen aus (T.43³, 44¹, 44³, 46¹ usw.) Hinzu kommen verminderte Dreiklänge (T.47³), Septakkorde (T.47², 48²) und sonst eine Menge dissonanter Zusammenklänge, bei denen es sinnlos ist, sie mit Bezeichnungen aus der tonalen Harmonielehre zu erfassen. Charakteristisch in diesen Zusammenklängen sind übermäßige und verminderte Oktaven (T.49¹ bzw. T.46³) und andere Sekundreibungen (T.46², 50¹). Obwohl die Stimmen in diesem Beispiel so gesetzt sind, daß deutlich erkennbare, meistens dreistimmige Zusammenklänge entstehen, zeigt sich wegen der starken Linearität der Stimmen die Sinnlosigkeit, diese Zusammenklänge losgelöst von ihrem Zusammenhang zu untersuchen. Denn einerseits bekommen sie ihre Berechtigung aus der Stimmführung, andererseits ist letztere genau

so stark an der Herbeheit ihres Klanges beteiligt wie die Zusammenstellung der Zusammenklänge selbst, auch dort, wo es sich um diatonische Akkorde handelt (T.43-46¹).

Wenn auch die weitaus größte Mehrheit der Zusammenklänge zu denjenigen gehört, die, wie oben beschrieben, an erster Stelle in der Linearität des Satzes verankert sind, so sind regelrechte Akkorde in Distlers Stil keineswegs ausgeschlossen. Es handelt sich dabei also um Zusammenklänge, bei denen die horizontale vor der vertikalen Dimension zurücktritt. Solche Akkorde werden von Bergaas aus der Pentatonik erklärt. Die Akkorde in Distlers Musik seien auf eine vertikale Anordnung der pentatonischen Tonleiter zurückzuführen. Das beziehe sich sowohl auf die unvollständige wie auf die vollständige Tonleiter. Da die pentatonische Toneiter ihrerseits auf fünf nacheinanderfolgende Töne des Quintenzirkels zurückgeführt werden kann, liegt es auf der Hand, daß solche Akkorde immer zum Typ der Quart- oder Quintenakkorde gehören werden. Darum könnten sie genauso gut direkt vom Quintenzirkel her erklärt werden, ohne den Umweg über die pentatonische Tonleiter. Bei der Bedeutung, die der Quintenzirkel sonst in der Struktur der Musik erlangt, liegt dieses nahe. Man könnte dann von einer Vertikalisierung eines Ausschnitts aus dem Quintenzirkel sprechen. Es ist daher fraglich, ob Bergaas' Akkorderklärung immer zwingend ist. So ist nicht einzusehen, warum die Akkorde im Vorspiel zu *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, T.9, die in 4.2.1 erwähnt wurden (A-d'-e'-a' und H-cis'-fis'), auf eine pentatonische Tonleiter zurückgeführt werden sollen, die nicht nur unvollständig, sondern vor allem lückenhaft ist. Indessen handelt es sich in beiden Fällen um lückenlos aufeinanderfolgende Quinten des Quintenzirkels (vgl. Beispiel 3.46). Es könnte höchstens der Kontext dieser Akkorde als Begleitung einer pentatonischen Oberstimme zugunsten einer pentatonischen Interpretation wirken. Dieser pentatonische Kontext fehlt aber im folgenden Beispiel, obwohl es sich mindestens im ersten Takt um einen vergleichbaren Akkord handelt.

Beispiel 4.14 *Cembalokonzert*, III.Satz, 12. Variation, T.440-444

The musical score for Example 4.14 consists of two staves. The top staff is marked 'Tutti (mit 16)' and the bottom staff is marked 'ohne 16'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The top staff features a series of chords and intervals, primarily fifths and fourths, illustrating the concept of pentatonic harmony discussed in the text. The bottom staff provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score ends with a double bar line and the number '444' below it.

(Der offensichtliche Druckfehler in der Partitur, T.442: *gis''* statt *fis''*, wurde stillschweigend berichtigt.) Auch die übrigen Akkorde lassen sich vom Quintenzirkel her erklären; die Lage des Akkords in der LH, T.440, bestätigt diese Erklärung. Eine Rückführung des sechsstimmigen Akkords, T.441¹, auf die pentatonische Tonleiter ist ausgeschlossen. In diesem, wie in mehreren der anderen Akkorde, bietet ein allerdings nur lückenhafter Ausschnitt aus dem Quintenzirkel die Erklärung für ihre Zusammenstellung. Die prominente Lage von Quinten bzw. Quartan in den Akkorden (auch im Rest der Variation) betont aber die Bedeutung dieser Intervalle als Akkordbausteine.

Eine zusätzliche Erklärungsmöglichkeit für die Sekunden bzw. Septimen, die einen wichtigen Anteil an dem Klang dieser Akkorde haben, ist möglich. Sie wird an Hand des folgenden Beispiels erörtert. Einen Akkord, wie den in T.11, Beispiel 4.15 (e-a-h), würde Bergaas als pentatonisch bezeichnen.

Beispiel 4.15 *Alte Spieluhr*, T.7-12

Aus den vorhergehenden Takten ist es klar, daß es sich bei diesem Akkord aber eher um eine Zusammenziehung der dort erklingenden ostinaten Begleitfigur der LH handelt. Da ein wesentlicher Bestandteil dieser Begleitfigur ein Wechselton ist, liegt der Schluß nahe, in dem Akkord das a' nun als harmonischen Wechselton, also als Vertikalisierung des Wechseltons zu verstehen. Umgekehrt verfährt Distler im folgenden Beispiel, wo er einen melodischen Wechselton, d'-es'-d' aus einer Septime innerhalb des Orchesterakkords ableitet.

Beispiel 4.16 *Cembalokonzert, I.Satz, T.114*

The image shows a musical score for Example 4.16, titled "Cembalokonzert, I.Satz, T.114". The score is arranged in a system with four staves. The top staff is for the Solo Violin (Viol. I), marked "Solo" and "pp". The second staff is for the Bass (bass), marked "pp". The third staff is for the Solo Viola (Violen), marked "Solo" and "pp". The fourth staff is for the Cembalo (Cembalo), marked "Tutti" and "f". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the main system, there is a section labeled "E" with "Tutti" marking, showing a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Hieran zeigt sich, daß Septimen dieser Art der Funktion des Wechseltones gleichen. Das Wechseltonprinzip beweist somit auch im harmonischen Bereich seine Geltung und es könnte eine Vielzahl von Akkorden erklärt werden, die nicht mit einer pentatonischen Tonleiter übereinstimmen. Das gilt vor allem dann, wenn es sich um eine kleine Sekunde als Akkordbestandteil handelt. Die hinzugefügte Sekunde zu einem der sonst erklärbaren Akkordtöne hat daher in erster Linie additiven Charakter, ähnlich wie der melodische Wechselton zu einem Hauptton hinzugefügt wird. Dies ist ganz klar an folgenden Akkorden zu erkennen.

Beispiel 4.17 Konzertstück für Klavier und Orchester,
T.244,248,252,256

The image displays four measures of a musical score, labeled 244, 248, 252, and 256. Each measure consists of two systems of staves. The upper system in each measure shows the piano part, and the lower system shows the orchestra part. Measure 244 includes markings for *ff*, *sempre sf*, *r.H.*, *Ped.*, *I.H.*, *a tempo*, *sf sf*, *dimin. sempre*, *sf sf*, and *p cresc. sempre*. Measure 248 includes *sf*, *r.H.*, *I.H.*, and *Ped.*. Measure 252 includes *sf* and *Ped.*. Measure 256 includes *sf*, *Ped.*, *dolce*, and *dimin. sf*. The piano part features a melodic line with a long slur, while the orchestra part provides a harmonic accompaniment with long-held chords.

Es handelt sich hier um einen kadenzartigen Abschnitt, in dem das Orchester lang angehaltene Akkorde gegen die Figuration des Klaviers spielt. Allen Akkorden gemeinsam sind die unteren drei Töne, die mit dem oberen Ton (f') und seiner Unteroktave stets einen Des-dur-Akkord bilden. In jedem Fall sind Sekunden bzw. Septimen oder Nonen gegen diese Akkordtöne hinzugefügt. T.244 zeigt diese Herkunft des Akkords deutlich an.

In den seltensten Fällen können Akkorde nicht von ihrer Struktur oder von der zu ihnen führenden Stimmführung her erklärt werden. (Sogar der schon erwähnte komplizierte Akkord, *Cembalokonzert*, I.Satz, T.114... läßt sich erklären, siehe Beispiel 3.97.2.) Unter solchen Umständen ist

dann die Zusammenstellung der Akkorde für die Satzstruktur nicht von großer Bedeutung und es handelt sich eher um ihren Spannungsgrad oder rein um ihren Farbwert.

Beispiel 4.18 *Sonate für zwei Geigen und Klavier, II.Satz, T.22-26*

The image shows a musical score for three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Piano part is the focus, showing block chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The measures are numbered 22 to 26 at the bottom of the piano staff.

Sogar hier fällt noch die Bedeutung von Quinten bzw. Quarten und Sekunden als Akkordbausteinen auf und es ist, als ob sie rein additiv zusammengefügt sind.

Schließlich muß noch erwähnt werden, daß selbständig auftretende Akkorde nicht immer dissonant sind, sondern daß Dur- und Molldreiklänge ebenfalls oft vorkommen. Das gilt auch für Akkorde, die aus der 1. und 5.Stufe des Dreiklangs bestehen. Beispiel: *Cembalokonzert, I.Satz, T.504-520, Cembalo.*

4.2.3 Die Aufeinanderfolge von Zusammenklängen

Genauso wichtig wie die Frage der Akkordbildung ist in der Harmonielehre die Frage der Akkordprogression. Es geht dabei um die Bedeutung, die ein Akkord über sich selbst hinaus bekommt, um seinen Funktionszusammenhang. Da bei den Zusammenklängen in Distlers Instrumentalmusik diese formbildende Kraft nicht benutzt wird, oder ihnen sogar fehlt - Reda spricht von der Perspektivlosigkeit des Harmonischen -, ist zu untersuchen, was Distler an die Stelle dessen

setzt. Welche Kräfte sind es, die "wir bis in den geringsten musikalischen Baustein hinein ... sich ausbreiten fühlen"(Distler o.J.:6)? Das Vorhandensein dieser Kräfte ergibt sich nämlich aus Distlers positiver Tonalitätsauffassung.

Die Darstellung der Stil- und strukturellen Prinzipien in dieser Studie muß als ein Versuch gesehen werden, genau diese Kräfte näher zu bezeichnen. In diesen Prinzipien liegt folglich auch die formbildende Kraft, auf die sich die Harmonik gründet. Das gilt auch für die "geringsten musikalischen Bausteine", hier also für die Zusammenklänge selbst und vor allem für ihre Aufeinanderfolge. Neben dem linear-additiven Stilprinzip ganz allgemein sind es vor allem die Orgelpunkt-, Ostinato-, Wechselton-, Tonzug- und Irregularitätsprinzipien, die den Zusammenklängen ihre Bedeutung über sich hinaus, ihren Zusammenhang geben. Darum wird hier nicht von Akkordprogression gesprochen, sondern von der Aufeinanderfolge von Zusammenklängen. Da die Auswirkung dieser Prinzipien auf den musikalischen Satz schon ausführlich besprochen wurde, soll an dieser Stelle nur auf einige besonders wichtige Implikationen hingewiesen werden.

Aus harmonischer Sicht gesehen, ist eines der wichtigsten Merkmale des *Orgelpunktprinzips*, daß es Zusammenklänge aufgrund des ihnen gemeinsamen Elements, nämlich des Orgelpunkts, in einen Zusammenhang stellt, den sie sonst nicht unbedingt hätten. Das erlaubt erstens die Bildung auch scharfer Dissonanzen (so liegt den Akkorden in Beispiel 4.18 ein Orgelpunkt zugrunde) und zweitens garantiert es den Zusammenhang und die Kontinuität des musikalischen Verlaufs auch angesichts sonst divergierender Kräfte, wie sie etwa in stark dissonanten Zusammenklängen enthalten sein können. (Auch dafür ist die eben erwähnte Stelle aus der *Sonate für zwei Geigen und Klavier* ein gutes Beispiel.) Dadurch ersetzt der Orgelpunkt die Notwendigkeit einer Akkordprogression und trägt somit zu einer Loslösung von dur-moll-tonalen Gestaltungsmitteln bei. Die Folgeerscheinung ist eine gewisse harmonische Statik, die zum Prinzip der harmonischen Progression einen Gegensatz bildet. Das alles gilt ebenso für das *Ostinatoprinzip*, nur können hier die entstehenden Zusammenklänge vielfältiger sein.

Das *Wechseltonprinzip* ist für eine Aufeinanderfolge von Zusammenklängen anderer Art verantwortlich. Stimmen, die alle gleichzeitig einen Wechselton haben, verursachen Wechselakkorde. Zusammenstellung und Aufeinanderfolge dieser Akkorde liegt also in der Stimmführung begründet und erlaubt starke Dissonanzen. Die Harmonik, die aus diesem Verfahren entsteht, wurde schon ausführlich unter Beispiel 3.35 besprochen (vgl. aber auch Beispiel 4.21). Auch in dieser Hinsicht ist eine Loslösung von dem Prinzip der Akkordprogression festzustellen.

Das *Tonzugprinzip* wirkt sich auf zwei verschiedene Weisen auf die Harmonik aus. Wenn die Tonzüge auf übergeordneter Satzebene vorkommen, dann haben sie einen bestimmten, aber mittelbaren Einfluß auf die Zusammenklänge. Ein Vergleich der Beispiele 3.51 und 4.13 mag dies veranschaulichen. Die Aufeinanderfolge der Zusammenklänge bekommt ihren Sinn aus der Stimmführung und diese bekommt ihren Sinn wiederum aus den Tonzügen. Sowohl Zusammenstellung wie Aufeinanderfolge der Zusammenklänge entbehren dabei nicht einer gewissen Zufälligkeit, mindestens sind sie der Linearität der betreffenden Stelle untergeordnet. Mit dieser Zufälligkeit ist die Auswirkung des Irregularitätsprinzips gemeint. Erstaunlicherweise ist der Klang der Zusammenklangfolge trotzdem sinnvoll; die Zusammenklänge bekommen eine Bedeutung über sich hinaus, die nicht abhängt von ihrem Stellenwert innerhalb einer Akkordprogression.

Eine unmittelbare Auswirkung bekommt das Tonzugprinzip, wenn es sich in allen betroffenen Stimmen direkt auf dem Vordergrund des Satzes abspielt, wenn also der Tonzug mit der Stimmführung identisch ist. Daß die Zusammenklänge in solchen Fällen an Bedeutung nicht unbedingt hinter der Stimmführung zurückstehen, auch wenn sie aus dieser ihre Berechtigung bekommen, ist aus folgenden Beispielen ersichtlich.

Beispiel 4.19 *Quartett in a-moll, II.Satz, T.58-60*

Alle Stimmen bewegen sich schrittweise von einem Akkord zum nächsten, nur bewegen sich die beiden Stimmen des Cellos in entgegengesetzter Richtung zu den übrigen Stimmen, einschließlich der 1.Violine, die ja von der Unterstimme in der 2.Violine oktaviert wird. Die Aufeinanderfolge dieser drei dissonanten Akkorde bekommt dadurch ihre "Richtigkeit". Diese Richtigkeit ist eine andere als die Richtigkeit, die auf dem Prinzip der Akkordprogression beruht. Das gilt auch für die Akkorde des folgenden Beispiels.

Beispiel 4.20 *Quartett in a-moll, I.Satz, T.73-76*¹

Allegro assai (Tempo II) (♩ = 116)

The musical score consists of four staves. The top staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Cello, and the fourth for Double Bass. The key signature has one flat (A minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro assai (Tempo II)' with a quarter note equal to 116 beats. The music is marked 'con spirito' and 'p' (piano). The Cello and Double Bass parts are marked 'pizz. arco' (pizzicato arco) and 'pizz' (pizzicato). The score shows a sequence of chords in the lower strings, with the Cello and Double Bass moving in opposite directions to the other instruments.

Es handelt sich in den unteren drei Instrumenten um verminderte Dreiklänge mit kleiner Septime, bei deren Aufeinanderfolge einfach alle Stimmen parallel einen Halbton nach unten versetzt werden.

Wegen der vollständig durchgeführten Akkordbegleitung gegen die Hauptstimme eignet sich das nächste Beispiel ebenfalls zu einer Darstellung von Akkorden, deren Stimmführung einem Tonzuggefüge auf dem Vordergrund des Satzes gleicht. Daß auf dem Hintergrund des Satzes, in erster Linie in den Außenstimmen, ein weiteres Tonzuggefüge vorhanden ist, ändert daran nichts. Der Übersicht halber werden die Akkorde ohne ihre Wiederholungen und in gleichen Notenwerten ausgeschrieben.

Beispiel 4.21 *Cembalokonzert, III.Satz, 4.Variation, T.129-160*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled '129' and '145', contains four groups of chords and melodic lines, numbered 1 through 4. The second system, labeled '(148)' and '(151)', contains three groups, numbered 5 through 7. The notation includes treble and bass clefs, various accidentals, and dynamic markings.

Die Akkorde der Gruppen 1, 3 und 4 können als Beispiele für Wechselakkorde gelten, in der 2. Gruppe handelt es sich zusätzlich um liegende Tonzüge, also Orgelpunkte, in der 2., 4. und 5. Stimme. Die Gruppen 5, 6 und 7 enthalten Orgelpunkte in den meisten Stimmen, dagegen schrittweise fallende Tonzüge in der jeweils 2. und 4. Stimme. Die Verbindung von Akkordgruppe zu Akkordgruppe ist lockerer als die zwischen den Akkorden innerhalb einer Gruppe und wird durch die übergeordneten Tonzüge bedingt. In den Takten 129-144 ist in der Hauptsache der Orgelpunkt auf g in der unteren Stimme (2.Bratsche) hierfür verantwortlich, während ab T.145 die diatonischen Tonzüge e''-fis''-g''-a''-b''-c''' (Oberstimme, d.h. 1.Violine) und c-d-e-dis-cis-c (Unterstimme, d.h. 2.Bratsche) diese Funktion übernehmen.

Die Harmonik des 15. der 30 *Spielstücke* könnte auf ähnliche Weise dargestellt werden, ebenso die meisten Sätze, die Figuration enthalten (siehe Beispiel 4.25), besonders auch die 6.Variation im Finale des *Cembalokonzerts*. In diesem Zusammenhang mag nochmal auf die Besprechungen unter den Beispielen 3.88-3.92 hingewiesen werden, vor allem auch auf die Analyse des Choralsatzes zu *Mit Freuden zart* auf

S.207, wo die vordergründigen Tonzüge, genau wie hier, der Aufeinanderfolge der Zusammenklänge ihre Bedeutung geben.

In der Aufzählung der Implikationen, die die Stil- und strukturellen Prinzipien für die Harmonik haben, muß schließlich auch die Polytonalität erwähnt werden. "Polytonalität" wird hier in Ermangelung eines besseren Ausdrucks gebraucht. Es handelt sich nämlich um Stimmen mit jeweils einem eigenen Tonzentrum, die gleichzeitig gegeneinander erklingen, eher als um verschiedene Tonalitäten in dem Sinne, wie sie in 4.2.1 beschrieben wurden. Die Tonzentren der Melodien sind in solchen Fällen aber so aufeinander abgestimmt, daß sich die erfolgenden Zusammenklänge nicht von denen, die sonst in Distlers Instrumentalmusik vorkommen, unterscheiden. Wie aus den Beispielen ersichtlich sein wird, handelt es sich meistens um Quint-, Quart- oder Sekundverhältnisse zwischen den betreffenden Tonzentren. Die Aufeinanderfolge der Zusammenklänge ist jedoch noch stärker als sonst durch die Linearität der Stimmen bedingt. Dadurch, daß Stimmen gleichzeitig erklingen, ohne denselben Bezugspunkt - also dasselbe Tonzentrum - zu haben, entsteht außerdem eine stark ausgeprägte Irregularität, die die Dimension der Verfremdung mit in die Aufeinanderfolge der Zusammenklänge hineinbringt. Weil die erwähnten Bezugspunkte nur Tonzentren sind, wirkt die Polytonalität nicht so disruptiv, wie sie es täte, wenn es sich bei den Bezugspunkten jeweils um eine funktionelle, dur-moll-tonale Tonika handelte. Folglich ist es auch nicht immer möglich, eine präzise Grenze festzulegen zwischen Folgen von Zusammenklängen, die polytonal und solchen die nicht polytonal sind. Sinnvoller ist es, in diesem Zusammenhang von Polytonalität in stärkerer oder schwächerer Ausprägung zu sprechen. Dann könnten nämlich auch doppeldeutige Stellen beschrieben werden; der Begriff quasi-polytonal wäre in solchen Fällen angebracht.

Beispiel 4.22 Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, III.Satz,
T.120-140

Die punktierten Viertel in der RH, T.120-127 gehören zum Anfang des Abgesangs der Choralmelodie. Obwohl das Tonzentrum dieser Phrase c ist, setzt das Fugenthema T.120 mit seinem Tonzentrum auf f ein (vgl. den Anfang der Fuge, Beispiel 3.4). Dementsprechend klingen in den Fragmenten ab T.124, LH, ganz kurz die Tonzentren b, c und d an, ehe ein fast vollständiger Einsatz des Themas ab T.130 auf es erfolgt. Einen Takt später setzt das Thema in der LH auf f ein und eine Weile lang (bis mindestens T.135) ist die Polytonalität stark ausgeprägt. Dann wird sie durch die Doppeldeutigkeit der oberen Stimme (die ab T.135 auch f als Tonzentrum haben könnte) abgeschwächt.

Ein komplizierterer, wenn auch nicht so stark ausgeprägter Fall von Polytonalität liegt im folgenden Beispiel vor.

Beispiel 4.23 Cembalokonzert, I.Satz, T.224-234

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the upper staff marked *p, dolce ed espr.* and the lower staff marked *p, leggero*. The middle three staves are for the cembalo, with the upper staff marked *p, dolce ed espr.* and the lower two staves marked *p, dolce ed espr.*. The bottom two staves are for the piano, with the upper staff marked *p, dolce ed espr.* and the lower staff marked *p, leggero*. The music is in a common time signature and features a mix of melodic and harmonic textures.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the upper staff marked *dolce ed espr.* and the lower staff marked *p, leggero*. The middle three staves are for the cembalo, with the upper staff marked *p, dolce ed espr.* and the lower two staves marked *p, dolce ed espr.*. The bottom two staves are for the piano, with the upper staff marked *p, dolce ed espr.* and the lower staff marked *p, leggero*. The music is in a common time signature and features a mix of melodic and harmonic textures. The system concludes with a double bar line and the number 'II' above the staff, indicating the start of a new section. The page number '234' is printed at the bottom right corner.

Gemessen an den ursprünglichen Einsätzen der beiden hier gleichzeitig erklingenden Themen sind die Tonzentren vorläufig (T.224-228) d und c. Das Thema der oberen Stimme erklingt zum ersten Mal in T.144 und wird T.159 wiederholt (vgl. Beispiele 3.85 und 4.11), das andere Thema erklingt erst ab T.186. Während das längere der beiden Themen in der unteren 2.Violine bis T.238 fortgesetzt wird, erfolgen Themeneinsätze auf den Tonzentren c (1.Violine, T.228), b (obere 2.Violine, ebenfalls T.228), f (obere 2.Violine) und gleichzeitig as (Cembalo und unteres Cello, T.232).

Daß polytonale Stellen nicht schroffer klingen als andere, liegt daran, daß Polytonalität eine logische Konsequenz der Kombination verschiedener Tonzüge ist. Folglich ist das Klangergebnis auch nicht prinzipiell ein anderes als das anderer Tonzuggefüge. Der Hauptunterschied ist die stärker ausgeprägte Irregularität im Tonhöhenbereich und folglich auch das stärkere Maß an Verfremdung, das polytonale Satzgefüge charakterisiert. Hierdurch wird die Gültigkeit des linear-additiven Stilprinzips nochmal deutlich unter Beweis gestellt, ebenso wie die Entfernung von der Dominanz der dur-moll-tonalen Akkordfunktionen und ihrer formbildenden Kraft.

4.2.4 Harmonische Felder

Die Entfaltung der Akkordprogression bis hin zur Modulation, wie sie in der dur-moll-tonalen Harmonik vorkommt und ein wichtiger Teil der Harmonielehre ist, hat in der Harmonik der Instrumentalwerke Distlers kein direktes Gegenstück. Modulation in dem Sinne, daß etwa die beiden Themen eines Satzes kontrastierende Tonzentren haben, gibt es zwar auch. Aber weil die Entfaltung des musikalischen Geschehens nicht auf der formbildenden Kraft von Akkorden oder Akkordprogressionen beruht, ist ein neues Tonzentrum eher die Folge der Tonzüge auf übergeordneter Ebene als das Ziel einer vordergründigen Akkordprogression, welche die neue Tonika auf dem Wege über ihre Dominante erreicht. Die Entfaltung des musikalischen Geschehens zwischen dem Bereich der Aufeinanderfolge von Zusammenklängen und dem Bereich der Modulation geschieht bei Distler

eher auf eine Weise, die hier als die Aufeinanderfolge von harmonischen Feldern bezeichnet werden soll.

Der Begriff des harmonischen Feldes wurde schon in 4.2.1 erwähnt. Er ist die Entsprechung des melodischen Feldes im harmonischen Bereich und beruht genau wie dieses auf der durch das Orgelpunkt- und Ostinatoprinzip verursachten Statik (vgl. dazu die Besprechung unter Beispiel 3.11). Ein harmonisches Feld entsteht dadurch, daß ein gewisser Ton oder sogar ein gewisser Zusammenklang im Satzgefüge durch seine zentrale Bedeutung hervorsteht und die übrigen Klänge auf diesen Ton oder Zusammenklang hin orientiert sind. Dieser zentrale Ton oder Zusammenklang kann ein Orgelpunkt sein, auf einer Ostinatofigur beruhen, oder, im Fall einer weniger starken Ausprägung, sogar ein Ton eines primären bzw. übergeordneten Tonzugs sein. Seine stärkste Ausprägung bekommt ein harmonisches Feld, wenn alle Stimmen auf zentripetale Weise um den zentralen Ton oder Zusammenklang angeordnet sind.

Beispiel 4.24 Cembalokonzert, I.Satz, T.8-20

The musical score for Example 4.24, 'Cembalokonzert, I.Satz, T.8-20', is presented in five staves. The top four staves represent the four voices of the harpsichord, and the bottom staff represents the keyboard. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations. The first four staves are marked 'piu f' and 'marcato'. The fifth staff is marked 'Tutti' and 'simile'. The score ends with a double bar line and a fermata.

In diesem Beispiel handelt es sich um zwei harmonische Felder: T.9-13¹ und T.13² bis etwa T.20. Beide Felder sind auf Zusammenklänge hin orientiert. Im ersten Fall ist es der Quintenklang cis-gis-dis, im zweiten Fall der verminderte Vierklang ais-cis-e-g. Alle Stimmen bewegen sich zentripetal um diese Zusammenklänge, insofern sie nicht sowieso als Orgelpunkt zu bezeichnen sind. Die Takte, die sich diesem Beispiel anschließen, sind als harmonisches Feld, das auf einem Zentralton beruht, zu bezeichnen (siehe Beispiel 3.88). Vgl. auch 30 *Spielstücke*, Nr.10, 1.Abschnitt; *Konzertstück für Klavier und Orchester*, T.1-31; die meisten der in 3.1.3 angeführten Beispiele.

Als Beispiele für harmonische Felder, die eher auf einem Ostinato beruhen, können die meisten der in 3.1.4 angeführten Fälle gelten. Die zeitliche Dauer der harmonischen Felder ergibt sich aus der Dauer der Orgelpunkte bzw. Ostinati. Diese wurde ebenfalls in 3.1.3 und 3.1.4 besprochen.

Schwächer ausgeprägt sind harmonische Felder, die sich nicht auf einen Orgelpunkt oder ein Ostinato beziehen, sondern auf den Ton eines Tonzuges. Solche Töne haben meistens die Funktion von Gerüsttönen und werden als solche oft von Gerüstklängen verstärkt. Gerüsttöne wurden schon öfter erwähnt (siehe die Besprechung unter den Beispielen 3.88 und 3.90.2) und müssen verstanden werden als Pfeiler, die das sich als

Gewölbe zwischen ihnen entfaltende harmonische Geschehen tragen. Mitten im harmonischen Gewölbe ist die Gegenwart dieser Pfeiler also nur mittelbar zu spüren, ist aber für den Zusammenhang des Gewölbes entscheidend. Harmonische Felder dieser Ausprägung werden besonders gut durch Beispiel 3.89 exemplifiziert, wo die Gerüstklänge auf einem Quinttonzug angeordnet sind und als Pfeiler das zwischen ihnen gespannte Gewölbe tragen. Vgl. auch den I.Satz des *Cembalokonzerts*, T.27-38, wo die Einsatztöne der Kopfmotive eine ähnliche Funktion erfüllen.

Für die Entfaltung des Satzes ist die Aufeinanderfolge von harmonischen Feldern nun viel wichtiger als die Aufeinanderfolge der einzelnen Zusammenklänge. Der Übergang von einem harmonischen Feld zum nächsten ist nämlich immer ein Ereignis ersten Ranges. Das liegt einmal daran, daß die Übergänge immer durch Gerüstklänge deutlich markiert werden, und zum anderen daran, daß die Übergänge selbst mehr oder weniger unvermittelt stattfinden. Der Übergang zwischen den beiden harmonischen Feldern in Beispiel 4.24, T.13-14 stellt dies treffend dar. Harmonischer Rhythmus im Bereich der Zusammenklänge ist deshalb nahezu bedeutungslos im Vergleich zum harmonischen Rhythmus im Bereich der harmonischen Felder. Hiermit ist eines der bedeutendsten Merkmale der Harmonik in Distlers Instrumentalstil angesprochen. Zugleich zeigt kaum ein anderes harmonisches Mittel so klar den Abstand zur dur-moll-tonalen Harmonik wie dieses.

Der Zusammenhang der Felder untereinander beruht nicht auf einer Kunst der mittelbaren Übergänge, wie sie für die Modulationslehre kennzeichnend ist, sondern auf einer additiven Reihung der Felder auf der Basis des übergeordneten Tonzuggefüges. Der Kontext, in dem die beiden harmonischen Felder in Beispiel 4.24 stehen, mag daher wie folgt erklärt werden (vgl. dazu Beispiel 3.97.2): Die Takte 1 bis etwa 6 bilden ein harmonisches Feld auf dem Orgelpunkt c. Der nächste Ton im übergeordneten Tonzuggefüge, d (T.7) wird sofort durch die beiden Felder auf cis unterbrochen (Beispiel 4.24). Es schließt sich ein harmonisches Feld auf dem Orgelpunkt e an (T.21-26), worauf die imitatorische Durchführung des Themas der nächsten Takte (27-36) mit schwächer ausgeprägten harmonischen Feldern folgt. Es handelt sich hier um die auf dem Terztonzug stehenden Gerüsttöne fis, a und c. Soweit der Kontext des Beispiels 4.24. Drei sehr verschiedene zusätzliche

Beispiele mögen die Vielseitigkeit dieses harmonischen Mittels noch weiter exemplifizieren.

Beispiel 4.25 Cembalokonzert, III.Satz, 2.Variation, T.65-68, 73-76

Der Übersichtlichkeit halber wurde die Wiederholung (T.69-72) ausgelassen. Dieses Beispiel eignet sich gut zur Darstellung der harmonischen Felder, weil in ihm Distler sein Verfahren bei einer Melodie anwendet, die ihrem Ursprung nach als dur-moll-tonal einzustufen ist. Es handelt sich um das Lied "Ei du feiner Reiter", das von der Cembalostimme und der Oberstimme der 2.Violine gespielt wird. Trotz

ihrer dur-moll-tonalen Herkunft (vgl. die Harmonisierung des Themas, T.1-32) wird diese Melodie nun in ein statisches harmonisches Feld gestellt, das aus dem figurierten Quintenklang c-g-d besteht und weder der implizierten Akkordprogression noch der Modulation zur Dominante, welches beides in der Melodie aufgeschlossen liegt, Rechnung trägt. Das harmonische Feld bleibt während der ganzen ersten Phrase, einschließlich der Wiederholung, unverändert. Mit dem Einsatz der zweiten Phrase (T.73-76) ändert sich das harmonische Feld abrupt und nun erklingt der figurierte Quintenklang f-c-g. Wiederum werden die Akkordprogression und die Kadenz, die die Rückkehr der Melodie zur Tonika signalisiert, nicht berücksichtigt. Die beiden harmonischen Felder stehen im Unterquintverhältnis zueinander. Dies ist das harmonische Ereignis des Abschnitts, nicht etwa die Modulation zur Oberquint in der Liedmelodie oder eine sie vermittelnde Akkordprogression.

Beispiel 4.26 *Perpetuum Mobile*, T.1-15

So schnelles eben geht? Recht kräftig und energisch [zwischen 113 und 152] [und so weiter!]

f sempre

Ped. * *Ped.* *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

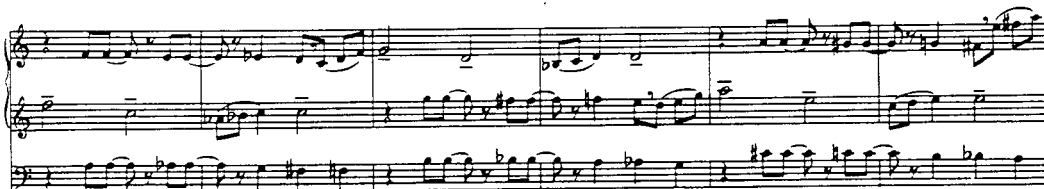
Ped. * *Ped.* *

The musical score consists of four systems of staves. The first three systems show a complex rhythmic pattern with many notes and rests, and are marked with "Ped." and "* Ped.". The fourth system is marked "Ohne zögern" and "Im Hauptzeitmaß", and includes the instruction "mf e sempre diminuendo * [ohne Pedal!]". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and fingerings.

Mit dem vorigen Beispiel teilt dieses Klavierstück das Prinzip der Figuration. Im Unterschied zu jenem handelt es sich hier aber nicht um einen einzigen figurierten Akkord, der ostinatohaft über längere Zeit hinweg gegen eine bewegliche Melodie gesetzt ist. Vielmehr wechselt sich die Zusammenstellung des Figurationsmotivs ständig, so daß eine lineare eher als eine akkordische Analyse angebracht zu sein scheint. Ostinata oder orgelpunkthafte Tendenzen sind trotzdem zu erkennen. So gibt es in den ersten sieben Takten der RH eine fast ununterbrochene Wiederholung der Wechseltöne g'-a'. T.8 werden sie einen Ganzton hinaufgerückt (a'-h') und T.9-13 nochmal einen Ganzton (cis''-dis''). Die harmonischen Felder entstehen aus den Zusammenklängen, die diese Wechseltöne mit den tiefen Liegetönen der LH bilden: C-G-g'-a' (T.1-4),

F-c-g'-a'(T.5-7), D-A-a'-h'(T.8), E-H-cis''-dis''(T.9-13) und E-(a'-h')e''(T.14-15¹). (Das harmonische Feld des Mittelteils des Klavierstücks ist von dem Zentralton e bestimmt, T.15-28.) Die harmonischen Ereignisse in dem Stück sind nicht so sehr die Aufeinanderfolgen der einzelnen Figurationsmotive, sondern viel eher die Fortschreitungen von einem harmonischen Feld zum nächsten. Dabei ist zu bemerken, daß es sich um harmonische Felder von zunehmender Dissonanz handelt (vgl. T.1-4 mit T.9-13), die durch die nicht parallelen, aber steigenden Tonzüge in den beiden Händen verursacht wird.

Beispiel 4.27 *Orgelsonate, I.Satz, T.46-51*



In diesem Beispiel werden die harmonischen Felder nicht durch Figuration oder Orgelpunkte, die das motivische Geschehen des Satzes untermauern, verursacht, sondern durch das motivische Geschehen selbst. Es handelt sich nämlich um das Kopfmotiv im Hauptthema des Satzes, das abwechselnd in den beiden oberen Stimmen erklingt. Die Einsätze dieses Kopfmotivs sind auf einem steigenden Ganztonzug angeordnet (T.46, LH:f; T.48, RH:g; T.50, LH:a), der in die vorigen Takte zurückreicht und auch über dieses Beispiel hinausgeht. Die harmonischen Felder, die dem erwähnten Kopfmotiv entsprechend je eine Dauer von zwei Takten haben, werden von dem Dreiklang des Kopfmotivs bestimmt. Folglich ist der Hauptton des Kopfmotivs auch zugleich der Zentralton des betreffenden harmonischen Feldes. Wieder ist es bezeichnend, daß die Felder fast unvermittelt aneinandergereiht sind, nur durch die kurze Achtelgruppe (z.B. T.45², RH: c'-d'-f'g') verbunden. Auch hier sind die Übergänge von einem Feld zum nächsten ein bedeutenderes harmonisches Ereignis als die Aufeinanderfolge der einzelnen Zusammenklänge. Wegen des Ganztonzuges und der folglich Abwesenheit einer Tonika, auf den er sich gründen könnte, ist jeder Zentralton zugleich selbst - allerdings nur vorübergehend - ein Tonzentrum.

Sicher ist die Harmonik der Instrumentalwerke Distlers mit dieser Besprechung nicht erschöpft. Im gegebenen Rahmen ist es jedoch kaum möglich, jeden Einzelfall zu beschreiben. Es geht viel eher darum zu überlegen, welche grundsätzlichen Fragen überhaupt angebracht sind, und aus der Besprechung der Stil- und strukturellen Prinzipien heraus einige Ansätze zu ihrer Beantwortung zu finden. Diese könnten als Ausgangspunkt einer weiteren Untersuchung dienen.

4.3 Rhythmik

Das Kennzeichnende an der Rhythmik in Distlers Instrumentalstil braucht in diesem Kapitel nicht mehr ausführlich dargestellt zu werden; es wurde bereits in den Kapiteln über instrumentale Deklamation (3.1.7), instrumentale Melismatik (3.1.8), Irregularität (3.1.10) und die strukturellen Prinzipien in ihrer mehrstimmigen Anwendung (3.2, besonders 3.2.1) vorweggenommen. An dieser Stelle brauchen deswegen nur einige ergänzende Bemerkungen gemacht zu werden.

Wie in seiner Chormusik ist die metrische Notation in Distlers Instrumentalwerken nicht einheitlich. Während die *Konzertante Sonate für zwei Klaviere* noch auf konventionelle Weise mit Taktzeichen und -strichen versehen ist, zeigen sich vor allem im II.Satz dieses Werkes schon die Schwierigkeiten, die Distler hatte, seine Intentionen in solch

einem Notationssystem auszudrücken. Neben Taktwechsel hier und da und Notengruppen, die über Taktstriche hinweg mit Balken verbunden sind, behilft er sich an einer Stelle sogar mit unterschiedlicher Notierung der beiden Klavierpartien: das I.Klavier ist im 3/8 und das II.Klavier gleichzeitig im 4/8 Takt notiert (vgl. T.54-59). Daraufhin werden in der Orgelpartita *Nun komm, der Heiden Heiland* alle Taktstriche weggelassen. Trotzdem finden sich in den meisten Sätzen dieser Partita vollständige Taktzeichen. Nur hier und da begnügt sich Distler mit der Angabe der Zählzeiten allein, etwa in der 6.Variation, wo nur eine 2 angegeben ist.

Daß Distler mit dieser Lösung nicht endgültig zufrieden war, zeigen die nächsten Werke: in der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* und in den *Kleinen Orgelchoralbearbeitungen* werden sowohl Taktzeichen wie Taktstriche wieder eingesetzt. Distler bedient sich nun wieder der Mittel, die schon in der *Konzertanten Sonate* vorkamen, nämlich Taktwechsel, Verbindung durch Balken über Taktstriche hinweg und Überbindungen. Letztere dürfen deswegen nicht grundsätzlich als Synkopen angesehen werden (vgl. Bergaas 1978:178-179). Lediglich in den *30 Spielstücken* kommt es noch vereinzelt zu einer Preisgabe der Taktstriche, wie in den *Spielstücken* Nr.1 und Nr.10. Im ersteren dieser Stücke fehlt sogar eine Angabe der Zählzeit. Bezeichnenderweise gibt Distler im *Konzertstück für Klavier und Orchester* in einer Fußnote zu T.458 die Taktgliederung, wie er sie im Sinn hatte, auf die er aber im Notentext verzichtet, "zugunsten einer übersichtlichen und einheitlichen Notierung".

Es wurde in der Besprechung des Irregularitätsprinzips verschiedentlich darauf hingewiesen, daß, neben dem Verhältnis der Notenwerte zueinander, die Addition von Motivzellen verschiedener Länge für die Rhythmik Distlers charakteristisch ist. Dort wurde das daraus erfolgende unregelmäßige Akzentsystem als ein entscheidendes Merkmal des Irregularitätsprinzips bezeichnet. Es wurde ebenfalls darauf hingewiesen, daß es auf der Ebene der

Phrasen kaum zu einer Regelmäßigkeit der Phrasenkonstruktion kommt. Das heißt also, daß die Motivzellen nicht auf übergeordneter Ebene zu größeren Einheiten zusammengefaßt werden, wie es etwa für den periodischen Zusammenschluß der Phrasen in der Musik der Wiener Klassik charakteristisch ist. Da der Bereich der Harmonik wegen der Preisgabe des Prinzips der Akkordprogression nicht mehr der starke Träger von musikalischer Spannung und Entspannung ist, der er in der dur-moll-tonalen Harmonik war, tritt er diese Aufgabe in erster Linie an die Bereiche der Melodik und der Rhythmik ab. Weil Melodik und Rhythmik in der klingenden Musik zusammengehören, ist ihre Trennung nur theoretisch möglich. Trotzdem ist diese Trennung hilfreich, um den relativen Anteil beider Gestaltungselemente an der musikalischen Spannung und Entspannung darzustellen. Der Melodik kommt wegen der oft erwähnten melodischen Statik in dieser Hinsicht eine untergeordnetere Rolle zu. Sie erschöpft sich in steigenden, fallenden oder liegenden Tonzügen, besonders wenn diese Tonzüge die Folge sind von Motivwiederholungen. Folglich ist es die Rhythmik, die maßgeblich für Spannung und Entspannung in der Musik verantwortlich ist.

Bei einer Untersuchung dieser Spannungsmomente kommen Faktoren wie die Länge der Motivzellen und der Tonzugrhythmus zur Sprache. Diese wurden schon ausführlich unter den Beispielen 3.85-3.86 und 3.52 behandelt. Trotzdem soll hier ein weiteres Beispiel untersucht werden, diesmal allein unter dem Gesichtspunkt der rhythmischen Gestaltung.

Beispiel 4.28.1 *Orgelsonate, I.Satz, T.1-7*¹

I. Rasche, energische Halbe

Zunächst soll die obere der beiden Stimmen analysiert werden. (In ihr befindet sich das Thema des Satzes.) Die Zäsurzeichen geben dazu einen ersten Anhaltspunkt. Sie markieren melodische Abschnitte von unterschiedlicher Länge, nämlich 8, 6 und 12 Viertel. Von diesen läßt sich der erste Abschnitt, bzw. die erste Phrase kaum unterteilen. Die zweite Phrase ließe sich in der Mitte von T.3 unterteilen, wenn Distler die zweite Viertel des Taktes nicht an die dritte übergebunden hätte. Die letzten drei Viertel der ersten Phrase werden nämlich in der zweiten Phrase aufgegriffen und zu Anfang um zwei Achtel erweitert. In einer regulären Gestaltung hätte folgende Rhythmisierung nahegelegen:

Beispiel 4.28.2



Nun wird aber durch die Überbindung der naheliegenden Unterteilung entgegengewirkt und es wird das zweite d'' aus der Position, die es regulärerweise gehabt hätte, um eine Achtel verschoben. Damit bekommt das rhythmische Momentum an dieser Stelle einen starken neuen Impuls. An diesem Fall zeigt sich das Typische der Irregularität vielleicht noch besser als es mit Worten beschrieben werden kann. (Im Zusammenhang des Beispiels 3.85 wurde dieses Verfahren schon erwähnt.)

Die letzte Phrase läßt sich dagegen leichter unterteilen. Ausgerechnet die Töne vor und nach der Überbindung (T.3¹⁻³) verselbständigen sich nämlich hier zu einer Motivzelle, indem sie zweimal wiederholt werden. Die so entstehende Motivzelle ist nur drei Viertel lang und weicht deshalb durch ihre Wiederholung vom bis hier geltenden 4/4 Takt ab. Das ist eine weitere Irregularität im Thema. Die effektive Verkürzung des Taktes, die Aufteilung der melodischen Phrase in kleinere Abschnitte und die punktierten Viertel führen alle zu einer Spannungssteigerung, die

sich erst löst, wenn die beiden Halben die Motivlänge ab $T.5^4$ wieder auf sechs Viertel dehnen.

Im Kontrathema läßt sich der Rhythmus auf ähnliche Weise analysieren, auch wenn Zäsurzeichen dabei keine so große Hilfe sind. Es handelt sich in den ersten vier Takten um ein Motiv ($T.1-3^1$), das ab $T.3^2$ um einen Ganzton nach oben transponiert wird. Irregularität entsteht dadurch, daß die dem $T.3^1$ entsprechende Viertel in $T.5$ fehlt, ferner dadurch, daß die schrittweise aufgefüllte Rahmenterz g-e ($T.2^3-2^4$) eine Viertel kürzer ist als die ihr entsprechende Rahmenterz e-g ($T.1^3-2^1$). Gleiches gilt für die Takte 3-4. Zusammen mit der Transposition hat diese Irregularität eine Steigerung in der rhythmischen Spannung zur Folge. Ab $T.5$ tritt eine Motivverkürzung ein, indem aus dem vorigen Motiv der Schluß herausgelöst und auf derselben Tonhöhe wiederholt wird ($T.5^1-3$). Hier ist es nur noch drei Viertel lang, welches zu einer weiteren Steigerung der rhythmischen Spannung führt. Bei seinem letzten Erscheinen wird das Motiv jedoch wieder auf sieben Viertel gedehnt ($T.5^4-7^1$). Bei dieser Dehnung werden die Notenwerte länger und beides, sowohl die Dehnung als die Verlängerung der Notenwerte, hat eine Lockerung der rhythmischen Spannung zur Folge.

In beiden Stimmen ist also ein ähnliches Verfahren zu beobachten: ein Kopfmotiv erklingt, wird zunächst fortgesetzt durch Wiederholung oder Erweiterung, dann folgt eine Steigerung durch Unterteilung und Verkürzung, die schließlich in eine Dehnung und einen Schluß übergeht. Diese rhythmische Spannungskurve und das ihr zugrunde liegende Verfahren kann an zahlreichen Fällen beobachtet werden, z.B. *Nun komm, der Heiden Heiland*, II.Satz, 1.Variation (Beispiel 3.73); *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, III.Satz, Fugenthema (Beispiel 3.4); *30 Spielstücke*, Nr.3, Oberstimme, T.1-6; Vorspiel zu *Mit Freuden zart*, Oberstimme, T.1-6 (Beispiel 3.5).

Auf übergeordneter Ebene kommt dieses Verfahren ebenfalls vor, besonders wenn es sich um ausgedehnte Bearbeitungen eines Themas handelt. Verkürzungen und Dehnungen des thematischen Materials tragen zur Steigerung oder Verringerung der musikalischen Spannung bei. Beispiele dafür sind die wechselnde Dichte der Themeneinsätze in den

imitatorischen Abschnitten des *Cembalokonzerts* (I.Satz, T.27-107) und des *Konzertstücks für Klavier und Orchester* (T.520-557).

Die hier exemplarisch dargestellte Funktion der Rhythmik in der musikalischen Spannungskurve ist zwar für viele, aber durchaus nicht alle Fälle kennzeichnend. Wo es sich etwa um Beispiele instrumentaler Melismatik handelt, ist eher ein frei schwebender Rhythmus charakteristisch, der, zusammen mit melodischer Statik, fast zu einer Suspendierung des musikalischen Spannungsaufbaus und -abbaus führt. Die Unterteilung der Zählzeit in kleinste und vielfältige Notenwerte hat solch eine starke Irregularität auf dem Vordergrund des Satzes zur Folge, daß das Zustandekommen von übergeordneten Gestalten verhindert wird. Und es sind ja gerade diese übergeordneten Gestalten, die auf der Motivebene die Spannung verursachen, von der im Zusammenhang mit dem vorigen Beispiel die Rede war. Die Beispiele 3.69-3.76 mögen dieses nochmal exemplifizieren, ebenso das Bicinium aus der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

Motorik bietet zum schwebenden Rhythmus den Gegenpol. Aber auch in ihr geht es nicht so sehr um ein Auf und Ab in der Spannungskurve, sondern um das Einhalten einer hohen, aber mehr oder weniger konstanten Spannung. Sie ist also das Gegenteil einer Suspendierung der Spannungskurve und ist abhängig von stark ausgeprägten rhythmischen Gestalten und häufigen Wiederholungen, auch wenn sie zum Teil in irregulärem Verhältnis zueinander stehen. Es ist gerade diese Irregularität, die die Motorik in Distlers Musik von ihrem barocken Gegenstück unterscheidet. Die treffendsten Beispiele hierfür kommen im III.Satz des *Cembalokonzerts* vor, etwa in der 3. oder 4. Variation (Beispiel 3.9) oder in der 12. oder 13. Variation.

Polyrhythmik wurde in 3.2.1 als Irregularität im zeitlichen Bereich beschrieben (siehe p.202). Es handelt sich darum, daß Stimmen im mehrstimmigen Satz metrisch nicht aufeinander abgestimmt sind. Dort erhält die Besprechung über die Anordnung im Bereich der Tonhöhe größeres Gewicht, und so sind einige weitere Bemerkungen speziell zur Polyrhythmik an dieser Stelle durchaus angebracht. Metrische Diskrepanzen zwischen Themen und ihren Begleitfiguren kommen so häufig vor, daß sie als die Norm angesehen werden können (siehe *Cembalokonzert*,

I.Satz, T.152-159, Beispiel 4.11; *Cembalokonzert*, III.Satz, 3.Variation, Beispiel 3.9; *Alte Spieluhr*, Beispiel 3.17). Aber auch anderswo im Satz sind die Stimmen oft nicht miteinander synchronisiert und es entstehen komplizierte polyrhythmische Gebilde. Unterschiedliche Zählzeiten in den verschiedenen Stimmen können dafür verantwortlich sein (Beispiel 4.29), ebenso unterschiedliche Länge der Motivzellen (Beispiel 4.30).

Beispiel 4.29 Partita *Jesus Christus, unser Heiland*, Ricercare, T.60-74

The image displays a musical score for three staves. The top staff is in Treble clef, the middle in Bass clef, and the bottom in a lower Bass clef. The music is highly rhythmic and polyrhythmic, featuring various note values such as eighth, quarter, and half notes, along with rests. The notation includes beams, slurs, and dynamic markings, illustrating the complex rhythmic structure discussed in the text.

Zählzeiten, die in diesem Abschnitt identifiziert werden können, sind: punktierte Achtel (Baß, T.61-69; Tenor, T.68-74), Viertel (Tenor, T.61-63; Alt, T.61-67; Sopran, T.67-74) und Achtel (Alt, T.67-74). Dabei kann nicht überall eindeutig entschieden werden, um welche Taktarten es sich handelt. So könnte die Taktart im Baß als 6/16 oder als 24/16 aufgefaßt werden. Eindeutiger ist dagegen der 3/4 Takt im Sopran und der 5/8 Takt im Alt ab T.67. Der in T.43 vorgezeigte 3/8 Takt geht in diesem Gewirr ganz unter. An dem Beispiel wird klar, daß sich Distlers Rhythmik dem konventionellen Taktdenken der dur-moll-tonalen Musik entzieht. Wie es in dem zu Anfang von 3.2.1 angeführten Distler-Zitat heißt, handelt es sich eher um eine "Selbständigkeit" oder "Selbstverantwortlichkeit" der "Struktur im Einzelnen". Und auf die Frage, ob denn solch eine komplizierte Struktur wie die obige überhaupt beim Anhören in seinen Einzelheiten zu erkennen ist - ähnliches könnte man im Hinblick auf die Pastorale der Partita *Christ, der du bist der*

helle Tag fragen, oder sogar beim 15. der 30 *Spielstücke* -, wäre die Antwort, daß es in erster Linie gar nicht darum geht, sondern um die "Steigerung der großen architektonischen Gesamtwirkung". Hier erkennt man wieder ganz klar die Realisierung des linear-additiven Stilprinzips im Bereich der Rhythmik.

Beispiel 4.30 *Orgelsonate*, III.Satz, T.150-163



In dem zweistimmigen Abschnitt (T.150-153) ist das Motiv der RH einen Takt lang; wenn man die Sequenz in Betracht zieht, so sind die Sequenzglieder jeweils zwei Takte lang (T.148-153). Dagegen hat das Motiv in der LH (T.147-153) eine Länge von vier Achteln. Obwohl sich dieses Motiv in den folgenden Takten etwas ändert, bleibt seine Länge bis T.160 unverändert. Die LH und die Pedalstimme enthalten beide das Kopfmotiv des Themas. Während die Version der RH eine Länge von zwei Takten hat, wird die Version der Pedalstimme in einem Zyklus von drei Takten wiederholt. In den Takten 153-160 handelt es sich also um eine Zusammenfügung von Motiven, die vier, sechs und neun Achtel lang sind. Folglich sind die Motivzyklen der drei Stimmen nicht synchron und fallen die Akzente in jedem Takt anders. Erst mit dem gemeinsamen Akzent der beiden unteren Stimmen (T.161) läuft diese Polyrhythmik aus und geht über in eine Motivanordnung, in der alle Stimmen rhythmisch aufeinander abgestimmt sind.

Die Bedeutung dieses und ähnlicher Abschnitte in Distlers Musik (siehe z.B. *Orgelsonate*, I.Satz, T.98-104; *Cembalokonzert*, I.Satz, T.43-51, Beispiel 3.90; *Sonate für zwei Geigen und Klavier*, III.Satz, T.95-102) liegt darin, daß sie die rhythmische Entsprechung des Tonzugprinzips sind. Man kann die Motivzyklen nämlich als Züge verstehen, die jeweils mit einem anderen Zeitintervall gegeneinander gesetzt sind. Die gemeinsamen Akzente in den Takten 153 und 161 bekommen dann dieselbe übergeordnete Bedeutung wie Gerüstklänge, die im Bereich der Tonhöhe Anfang und Ende eines Tonzuggefüges markieren. Man könnte die Analogie noch weiter führen, indem man dabei von rhythmischen Konsonanzen spricht, die Anfang und Ende des aus rhythmischen Zügen bestehenden Gefüges markieren. Das Gefüge zwischen diesen "Konsonanzen" besteht dann aus rhythmischen Dissonanzen. Man könnte diesen Abschnitt ferner als das rhythmische Gegenstück zur Prädeterminiertheit im Tonhöhenbereich, die unter Beispiel 3.93 besprochen wurde, betrachten. So gesehen ist der Abschnitt ein erstaunliches Beispiel für die Integrität des Stils überhaupt.

In der Einleitung zu seiner Besprechung der Rhythmik Distlers schreibt Bergaas:

"If any one element of Distler's style can be singled out as the most characteristic, that element must be rhythm. At the same time, his concept of the function of rhythm is probably the most archaic aspect of his technique. This concept is carried so far beyond the practice of early music, however, that it creates a genuinely modern rhythmic style. Indeed, it is primarily this modern, complex rhythm which places Distler's keyboard works into the virtuoso category" (Bergaas 1978:176).

So widersprüchlich diese Aussage auch auf den ersten Blick scheinen und so viel man an den darauffolgenden Ausführungen aussetzen haben mag (vgl. 2.1), so trifft sie doch ein wesentliches Merkmal der Distlerschen Rhythmik, das man kaum anders ausdrücken kann. Durch die vorliegende Studie wird dies, allerdings in ganz anderer Darstellung, bestätigt. Der Einfluß der "niederländisch-nordischen Polyrhythmik" darf zwar nicht übersehen werden, nur sollte darüber nicht der Eindruck entstehen, daß

der rhythmische Aspekt des Stils, gemessen an den anderen Aspekten, nachhinkt. Durch die Stil- und strukturellen Prinzipien, die ihn bedingen, bekommt er nämlich durchaus ein eigenes, sogar ein ganz eigenwilliges Gepräge - hier sei besonders auf die Deklamations-, Irregularitäts- und Tonzugprinzipien hingewiesen -, womit er aber zugleich ein integraler Teil des Stils wird, weil die anderen Aspekte ebenfalls auf diesen Prinzipien beruhen. Und wie bei diesen vollzieht sich in der Rhythmik auch eine Befreiung von dem dur-moll-tonalen Erbe.

4.4 Formale Gestaltung

Formale Gestaltung in der Musik betrifft die "Gesamtheit der im Hören erlebten Beziehungen [der] Töne" (Erpf 1967:213). Welcher Art diese Beziehungen auf der strukturellen Ebene der Instrumentalwerke Distlers sind, war der Besprechungsgegenstand in 3.1 bis 4.3. Damit ist die Untersuchung eines wesentlichen Teils der formalen Gestaltung dieser Musik schon vorweggenommen. Was übrig bleibt, ist die Frage nach der formalen Geschlossenheit der Werke. Diese schließt eine Untersuchung nach den musikalischen Gattungen, die in Distlers Instrumentalwerk vorkommen, ein, wie auch eine Darstellung der formalen Gestaltung auf thematischer Ebene, das heißt der thematischen Disposition.

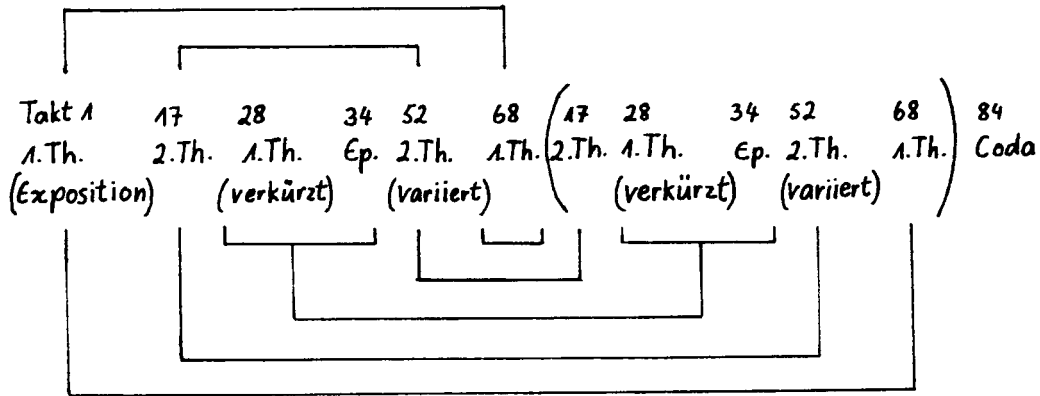
Wie im Falle der anderen Stilelemente so ergibt sich auch die formale Gestaltung von Distlers Instrumentalwerken aus der Realisierung der

Stil- und strukturellen Prinzipien. Damit wird die schon öfter konstatierte Integrität des Stils ein weiteres Mal bestätigt.

Die Art der Verbindung von kleinen und kleinsten musikalischen Einheiten wurde schon unter dem strukturellen Prinzip der Motivreihung beschrieben. Diese durch das Irregularitätsprinzip bedingte additive Reihung wiederholt sich auf höheren Ebenen, so daß sie schließlich als ein allgemeines Merkmal des ganzen Werkes, auch des mehrsätzigen, und damit des Stils überhaupt erscheint. Die Eigenschaften der Reihung auf Motivebene, nämlich ein größeres oder minderes Maß an Lockerheit und Irregularität, gelten auch auf den höheren Ebenen des Satzes. Das sieht man u.a. an der Entscheidungsfreiheit, die der Komponist in vielen Fällen dem Ausführenden läßt. Als Beispiel mag die *Orgelsonate* gelten.

Im I.Satz dieses Werkes steht unter T.17 die Bemerkung "Da capo ad libitum". Die Bemerkung ist unklar, da eine Wiederholung des Satzanfangs hier aus Stimmführungs- und anderen Gründen nicht in Frage kommt. Sie bezieht sich deshalb wahrscheinlich auf die Wiederholung des Abschnitts T.17-83. Wenn das stimmt, so wird dem Interpreten eine Entscheidung mit für die Form weitreichenden Folgen überlassen. Infolge eines nicht wieder rückgängig gemachten Manualwechsels der Stimmen (T.67) endet das Stück unter Weglassung der Wiederholung mit anderer Registrierung als mit der es angefangen hat. Dagegen erklingt die Wiederholung, wenn sie gespielt wird, mit vertauschter Registrierung der Stimmen, und erst der nun zum zweiten Mal erfolgende Manualwechsel in T.67 stellt das ursprüngliche Verhältnis wieder her. Ganz abgesehen davon, macht der zur Diskussion stehende Abschnitt den größten Teil des Satzes aus - vor ihm findet nur die Exposition des Hauptthemas statt und ab T.84 folgt schon die Coda -, und seine Wiederholung oder nicht hat

also wichtige Folgen für die Proportionen des gesamten Satzes. Das mag aus folgendem Schema deutlich werden:



Th. = Thema Ep. = Episode

Die oberen Klammern beziehen sich auf die Anordnung der Abschnitte ohne, die unteren Klammern auf ihre Anordnung mit Wiederholung. Es ist klar, daß sich die Ergebnisse der beiden Reihungen stark von einander unterscheiden. Trotzdem kommt es in beiden Fällen zu einer symmetrischen Anordnung, die die formale Geschlossenheit gewährleistet.

Im II.Satz darf, laut Vermerk des Komponisten, unter Umständen - bei registriertechnischen Schwierigkeiten - die Einleitung wegfallen, ebenso der im Vorwort so bezeichnete Trioteil des III.Satzes, beides mit vergleichbar schwerwiegenden Konsequenzen für die Form als Ganzes.

In den Orgelpartiten (Ausnahme: *Wachet auf, ruft uns die Stimme*) ist es dem Interpreten freigestellt, den Rahmen der Werke zu sprengen und einzelne oder mehrere Sätze für sich zu spielen. Nur keine Umstellungen in der Reihenfolge der Sätze sind gestattet. (Dies gilt laut Nachwort sogar für die Variationssätze der *30 Spielstücke*.) Umgekehrt ist bei den *30 Spielstücken* dem Ausführenden die Möglichkeit gegeben, selbst verschiedene Sätze zu größeren Reihungen zusammenzustellen, die ersten vier Stücke etwa zu einer Sonatine. Wenn auch der Werkcharakter der auf

diese Weise modifizierbaren Werke nicht aufgehoben ist, so bekommt er immerhin eine spielerische Auflockerung, die sich dem jeweiligen Gebrauchszweck anzupassen vermag. Dies gilt allerdings nicht für die großen Konzertwerke, die *Konzertante Sonate für zwei Klaviere* oder das *Streichquartett*. Ganz allgemein betrachtet scheint sich also mindestens zum Teil eine Loslösung von dem herkömmlichen Formbegriff mit seiner implizierten Unantastbarkeit des Werkcharakters zu vollziehen. Für die Frage der formalen Geschlossenheit der Werke ist das eine wichtige Erkenntnis.

Die formale Geschlossenheit der Werke beruht nun einerseits auf dem relativ frei gehandhabten Prinzip der additiven Reihung, andererseits aber auf der konsequenten Durchstrukturiertheit der Tonzuggefüge. Wie das Tonzuggefüge den Zusammenhang der Satzstruktur gewährleistet, wurde ausführlich in 3.2, besonders unter 3.2.3, besprochen. Der oben erwähnte additive Charakter der Formbildung ist also ganz allgemein in der stark ausgeprägten Durchstrukturiertheit des Satzes verankert und findet in ihr seinen Ausgleich. Dieses Verhältnis ist für die Betrachtung der formalen Geschlossenheit von Distlers Instrumentalwerken, wie auch der formalen Gestaltung überhaupt, von größter Bedeutung. Darum würde eine Untersuchung der Form, die allein die thematischen Beziehungen in der Musik berücksichtigt, zu völlig falschen Ergebnissen führen.¹

4.4.1 Gattungen

Die Titel von Distlers Instrumentalwerken lassen die Auseinandersetzung des Komponisten mit historischen Gattungen klar erkennen. Es seien nur einige Beispiele genannt: Partita, Ricercare, Fuge, Bicinium, Pastorale, Toccata. Diese Auseinandersetzung ist auch in Titeln wie *Konzertante Sonate* und *Konzertstück* oder in der Gattung des Cembalokonzerts zu erkennen. Über die Bedeutung von historischen Vorbildern in Distlers Schaffen wurde schon viel geschrieben, am treffendsten in den Beiträgen von Helmut Bornefeld (vgl. Bornefeld 1958 und Bornefeld 1963). Es ist nicht Ziel der vorliegenden Studie weiter auf diesen "schöpferischen Historismus" einzugehen. Vollständigkeitshalber mag aber eine von Distlers eigenen Äußerungen hierzu zitiert

werden. Es ist die Vorbemerkung zu seiner Orgelpartita *Wachet auf, ruft uns die Stimme*.

"Die vorliegende Orgelpartita über den Choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* setzt mein Bestreben um eine für das zeitgenössische Schaffen fruchtbare Auswertung des alten, barocken und vorbarocken Klangideals der Orgel und der ihm gemäßen Formtypen folgerichtig fort - eine aus intensiver praktischer Beschäftigung mit alten Orgelwerken an Ort und Stelle gewonnene Überzeugung, aus der heraus bereits meine erste größere Arbeit dieser Gattung, die Choralpartita über *Nun komm, der Heiden Heiland...* entstanden ist, und die mir auch in Zukunft als einer der Wege, zum mindesten der mir gemäße Weg zu einer neuen Orgelmusik erscheint, die sich bemüht, aus der Gebundenheit des bloß Zeitgemäßen wieder vorzustoßen in das Reich des Endgültigen.

Vergessen wir freilich nicht: Die letzte Entscheidung darüber, ob dieses Ziel etwa auf eben diesem Weg zu erreichen sein wird, wird in der Folgezeit bei einer derart offensichtlich rückgewandten Haltung einer durch das Erleben der altdeutschen Kunst hindurchgegangenen und zutiefst von ihr beeindruckten Generation in erster Linie abhängen von der Stärke und Eigenständigkeit wahrhaft schöpferischer Einzelpersönlichkeiten, die nicht nur sich selbst gegenüber diesen Einflüssen mit Erfolg durchzusetzen, sondern über sich selber hinaus den Geist und die Sprache und die Formgebung unserer Zeit mit den Elementen jener hierarchisch-strengen Kunst der Alten zu verschmelzen vermögen. Es handelt sich eben nicht um eine bloße 'Bluttransfusion', um die Begründung also der Scheinexistenz eines keinen selbständigen Lebensraum beanspruchenden unstarren Neunazarenertums, sondern um einen Prozeß höchst sublimer Art, der seine Berechtigung zum Teil aus einer Wahlverwandschaft über Generationen und Jahrhunderte hinweg ableitet, der höchstens gleichnishaft, also jenseits aller irgendwie faß- und deutbaren analytischen Betrachtungsmöglichkeit zu erkennen ist (vergleichbar etwa höchstens dem geheimen Wiederaufstehen der Klassik in der Renaissance und im Manierismus, der Gotik in Barock und Rokoko), dessen letzter Sinn indessen zu sehen ist in einem neuen Willen zur Bändigung und Zucht gegenüber dem Ungestüm einer durchaus chaotischen, jeder Bindung und damit

Begrenzung widerstrebenden, primitiv-, ja schier barbarisch-jugendlichen, in vieler Hinsicht noch, oder besser gesagt: wieder kunstfernen Generation."

Weil Distler von einem Prozeß spricht, der zwar erkennbar ist, aber doch "jenseits aller irgendwie faß- und deutbaren analytischen Betrachtungsmöglichkeit" steht, sieht sich die Stilanalyse hier vor einem Dilemma. Sie muß sich zu einer Sache äußern, die nicht erklärt werden soll. Der Ausweg scheint zu liegen in einer Betonung der "Wahlverwandtschaft", aus welcher der Prozeß seine Berechtigung ableitet. Diese Wahlverwandtschaft ist nur deshalb möglich, weil sie auf struktureller Ebene realisierbar ist. Das heißt also, daß die "Auswertung" alter "Formtypen" auf struktureller Ebene Mittel bereitstellt, die in den eigenen Stil integrierbar sind. Es wurde schon mehrmals darauf hingewiesen, daß Distler nur solche Stilmittel wiederbelebt, die mit den Intentionen seiner eigenen Stil- und strukturellen Prinzipien zu vereinbaren sind (vgl. p.58 und 95). Das gilt auch für den Bereich der formalen Gestaltung, wo das Prinzip der Reihung als ein diesbezügliches Beispiel angesehen werden kann.

Es muß gesagt werden, daß Distler die alten Gattungen auf oft höchst originelle Weise seinen eigenen Intentionen gemäß umbildet. So ist der III.Satz der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* eine Synthese zwischen Fuge und cantus firmus-Satz und der I.Satz der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* eine Synthese zwischen Invention und Sonatensatzform (siehe die Analysen hierzu in 4.4.2).

Neben den historischen Gattungen muß in Distlers Instrumentalmusik außerdem auf zwei Gattungen hingewiesen werden, die hier als die Kleinform und die Großform bezeichnet werden sollen. Wie bei den Vokalwerken gehört die Mehrheit der Instrumentalwerke Distlers zur Gattung der Kleinform. Zudem stellen mehrere Sätze der großen Instrumentalwerke sich aus einer Reihung von Kleinformen zusammen, so z.B. die Variationen als II.Satz der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* oder als III.Satz des *Cembalokonzerts*. Ebenso muß unterschieden werden zwischen Gattungen, die sich irgendwie auf ein vorgegebenes Lied und dessen Formkräfte stützen, etwa als c.f., und solchen, die ihre eigenen Formkräfte entwickeln. Die Mehrheit der Instrumentalwerke

gehört zur ersten Kategorie. So gründen sich nur 11 der 30 *Spielstücke* nicht auf einen c.f. und von den übrigen Orgelwerken entfaltet nur die *Orgelsonate* eine selbständige Thematik. Bei den anderen größeren Instrumentalwerken gründen sich der III.Satz des *Cembalokonzerts* sowie alle drei Sätze der *Sonate für zwei Geigen und Klavier* auf vorgegebene Lieder.

Aus diesem Sachverhält läßt sich auf eine besondere Affinität Distlers zur liedgebundenen und zur Kleinform schließen. An den in der vorliegenden Studie vollständig zitierten Werken (*Spielstück* Nr.7, Beispiel 3.94; *Hirtenmusik*, Beispiel 3.53; Choralvorspiel zu *Ach wie flüchtig, ach wie wichtig*, Beispiel 3.95) zeigt sich seine formvollendete Handhabung beider Gattungen. Es ist aber nicht zwingend, daraus eine Unfähigkeit des Komponisten abzuleiten, in größeren Formen ohne c.f.-Bindung zu komponieren. Daß jedoch solche Folgerungen, auch generell über die Einseitigkeit des Distlerschen Schaffens, in Umlauf gewesen sein müssen, zeigen folgende Zitate gerade, indem sie sich dagegen wehren:

"Gegen die unglückselige Neigung, insbesondere der Fachwelt, einen auf einem Gebiete Erfolgreichen festzunageln und ihm auf andern Gebieten die Fähigkeiten abzusprechen, lehnte sich Hugo Distler heftig auf. In seinem rasch bekannt gewordenen *Mörrike-Liederbuch*.... widerlegte er eindeutig diese allzu bequeme, wie es scheint fast unausrottbare Einstellung. (Hier sei noch auf eine seiner letzten vollendeten Arbeiten, ein Streichquartett, hingewiesen.)" (Schaeuble 1943:11-12).

In einer Besprechung des *Cembalokonzerts* schreibt Larry Palmer:

"This is assuredly no student work. It lays to rest doubts one might have about Distler's ability to write for instruments, or, for that matter, about his ability to work in larger forms" (Palmer 1969:13).

Eine gewisse Zurückhaltung Distlers gegenüber der Gattung der großen Instrumentalform läßt sich indessen nicht leugnen, wenn auch von Unfähigkeit nicht die Rede sein kann. So fühlte sich Distlers Lehrer

Hermann Grabner, mit dem der Komponist auch noch nach seiner Studienzeit in Verbindung blieb, immer wieder genötigt, Distler zu einem großen Orchesterwerk Mut zu machen:

"...Ihre neuen Motetten zeigen mir wieder, daß Sie es verstanden haben, sich einen ganz persönlichen Vokalstil fortschrittlicher Art zu bilden. Es muß nur noch etwas dazukommen, damit Sie das erreichen, dessen Fehlen Ihnen jetzt ein unbefriedigtes Gefühl hervorruft: ich meine, Sie müßten für einige Zeit einmal alle Ihre Verpflichtungen gegenüber Verlag etc. zurückstellen und ohne irgendwelche Reflexionen an ein ganz großes Orchesterwerk gehen, in dem Sie nach Herzenslust sich richtig austoben..." (zitiert nach Grusnick 1964:60).

Fast zwei Jahre später schreibt er, nach Erhalt der Partitur des *Cembalokonzerts*:

"Nun, mein lieber Distler, habe ich nur noch den Wunsch, daß Sie ein großes Orchesterwerk schreiben, vielleicht eine Symphonie oder ein Konzert; aber bitte kein 'concerto grosso', keine 'sinfonie concertante', dafür aber frei von der Leber weg und - mit rechter Klangfreudigkeit, vergessen Sie einmal den strengen Norden, in dem Sie wirken und denken Sie einmal ganz an die sonnigen Almen ihrer Heimat, dann wirds bestimmt!" (zitiert nach Grusnick 1964:61).

Und Helmut Bornefeld schreibt:

"Hugo Distler hat sich ... immer in erster Linie als Chorkomponist gefühlt und äußerte des öfteren, daß das Problem des Instrumentalen für ihn noch nicht restlos gelöst sei. Es wäre kurzsichtig, darin eine Begrenzung seiner Begabung sehen zu wollen. Seine chorische Leistung ist (gerade in ihrer Opposition zum alles beherrschenden Instrumentalismus) so überragend, daß es - vollends für so ein kurzes Leben - fast unnatürlich wäre, auch hier endgültiges geleistet zu haben" (Bornefeld 1947b:144).²

Als Beispiel dafür mag das *Konzertstück für Klavier und Orchester* gelten. Distler war mit seiner Arbeit nicht zufrieden und zog es noch

vor der Uraufführung zurück (Herrmann 1973:99-100). Außerdem überlegte er, "noch bei Hindemith Orchester- und Kammermusikkomposition zu studieren" (Grusnick 1964:60).

Angesichts der erfolgreichen Auseinandersetzung mit der Gattung der Sonate in seinem ersten veröffentlichten Werk, der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere*, ist diese Zurückhaltung der großen Instrumentalform gegenüber allerdings erstaunlich, zumal Grabner dieses Werk auch noch später (nämlich im zuerst zitierten Brief) voll Anerkennung erwähnt. (Siehe die Bemerkung zu dieser Auseinandersetzung mit der Gattung der Sonate am Schluß von 3.1.6.1.). Um der Problematik etwas mehr auf den Grund zu gehen, mag sie von folgender Seite beleuchtet werden. Zu den Aufgaben, die Distler mit dem Antritt seines Amtes in Lübeck übernahm, gehörte auch ein Kinderchor, der regelmäßig im Gottesdienst zu singen hatte. "Diese neue Aufgabe hatte für Distler eine entscheidende Wende seines Wirkens und Schaffens zur Folge, deren weittragende Bedeutung ihm durchaus bewußt war" (Herrmann 1973:45). Distler selbst berichtet:

"Ich übernahm von meinem Vorgänger einen winzigen, miserabel bezahlten Knabenchor, wie es in manchen norddeutschen Gegenden bei der Singunlust der Gemeinden noch üblich ist. Dazu mußte ich das Erbe an Notenmaterail antreten, das, in großen Stapeln und seit manchem Jahrzehnt unverändert und längst vergilbt, den Schrank füllte. Noch heute ist mir der Schrecken gegenwärtig, der mir beim Eröffnen und Sichten der Bestände in die Glieder fuhr: da war nichts als die übliche, üble Chorliteratur aus der Zeit um die Jahrhundertwende, fade, abgestandene und schlechte Marktware, wie wir sie ja leider noch heute vielerorts antreffen.

Damals tat ich etwas, vor dessen praktischen Folgen ich lange Zeit hindurch Sorge hatte, das ich allerdings mittlerweile als den eigentlich ersten Schritt zur Selbstverantwortlichkeit gegenüber den Anforderungen meines Berufes anzusehen gelernt habe. Ich 'entrümpelte', das heißt, ich verbrannte den ganzen Plunder, nicht ohne vorher mir von jeder der Motetten ein Partiturrexemplar aus den Flammen gerettet zu haben, zur bleibenden, unrühmlichen Erinnerung an das Chaos, das ich vorgefunden und aus dem heraus ich meine Arbeit begonnen. Damit aber noch nicht genug: der Scheiterhaufen war entzündet und forderte weitere Opfer.' Und,

einmal bei der Arbeit, verbrannte ich noch mehr, sozusagen mein eignes besseres Ich - all meine angefangenen oder bereits fertigen zahl- und umfangreichen sinfonischen und chorischen Monstrewerke nämlich, so, wie sie waren. Angesichts der nüchternen Forderungen des Tages hatten sie mit einem Mal schier jegliche Bedeutung, ja Sinn und Berechtigung für mich verloren. Und ich wüßte nachträglich fürwahr schwerlich zu sagen, welche von den beiden feierlichen Inquisitionen sich als glückhafter für mich erwiesen habe. Hätte ich damals Muße und Zeit genug zum Nachdenken gehabt, wäre mir wohl die Krisis deutlicher zu Bewußtsein gekommen, in der ich mich befand. Zu meinem Glück hatte ich alle Hände voll zu tun. Und, um mein Glück voll zu machen, erstand mir in dem einen meiner beiden Pfarrer ein treuer Beistand und anregender, verständiger Ratgeber. Da wuchs denn von Sonntag zu Sonntag Werklein um Werklein, wie es die Kirchenjahreszeit verlangte, und meine Chorschüler halfen mir getreulich bei der mühevollen Abschreibearbeit der Chorstimmen. So entstand die Sammlung jener kleinen, anspruchslosen Sätzchen, die ich dann nachträglich unter dem Titel *Der Jahrkreis* veröffentlicht habe. Und vielleicht ist gerade jener Geist der Notdurft und des 'holden Bescheidens', das dem Bändchen bei seinem Weg in die Welt half, Freunde zu gewinnen in Stadt und Land.

So ist mir denn mein *Jahrkreis* so recht zum guten Nothelfer geworden. Ich könnte nun erst recht zum Erzählen anheben, wie dieser gesegnete Anfang einen völligen Wandel meiner Auffassung von Wesen und Aufgabe meines Berufes eingeleitet und wie, fast Hand in Hand mit dieser inneren Wandlung und Klärung, auch nach außen hin, erst zaghaft, dann immer beständiger meine Tätigkeit mir Erfolg brachte. Und wenn nun inzwischen doch wieder die 'große Welt', die Wirkungsmöglichkeit in die Breite und Tiefe und schließlich ein Weg, der von der selbst auferlegten Beschränkung zum Überfluß, zur freien Verfügung über Form und Mittel geführt, vor mir sich aufgetan, so möchte ich nicht um alles in der Welt, daß ich jenes guten Geistes vergäße, der mir meinen *Jahrkreis* eingegeben" (zitiert nach Herrmann 1973:45-46).

Es ist anzunehmen, daß die *Konzertante Sonate für zwei Klaviere* zu den Werken zu zählen ist, die Distler auf diesem Scheiterhaufen

"verbrannte", zumal er sich während dieser Zeit beim Verlag um ihren Rückzug bemühte (vgl. Herrmann 1973:27-28).

Es galt also, auch die Instrumentalform wieder neu zu erobern, und der Weg, den Distler als den ihm gemäßen ansah, war der über die c. f.-gebundene und die Kleinform. Das geht aus seinen zunächst veröffentlichten Instrumentalwerken hervor. Noch im Nachwort zu den *30 Spielstücken* schreibt er (1938): "Es könnte sich sogar die Möglichkeit ergeben, an Hand dieser *hier erst nur keimhaft entwickelten Spielformen*, etwa der Toccata, der Fuge, der Passacaglia, *zurückzuleiten* zu der ehrwürdigen Formenwelt der klassischen Orgelkunst." (Hervorhebung, W.L.)

Daß Distler auf diesem Wege zu erstaunlichen Ergebnissen kam, mag neben den schon erwähnten Kleinformen auch an den großen c.f.-gebundenen Werken gesehen werden. Er gewann der c.f.-Komposition damit völlig neue Möglichkeiten ab. Als Beispiel mag die Fuge aus der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* genannt werden, ebenso die Benutzung von alten Volksliedern in einer Sonate für Geigen und Klavier. Die überragende Leistung in dieser Hinsicht ist sicher der III.Satz des *Cembalokonzerts*.

Distler ist den oben erwähnten Weg nicht mehr zu Ende gegangen. Die Stilanalyse muß fragen, ob es dafür vielleicht andere Gründe gab neben den zweifelsohne mit Distlers Lebensschicksal zusammenhängenden (wie der frühe Tod, der Krieg, die berufliche Überlastung der letzten Lebensjahre, oder eventuell sogar die Anprangerung seines *Cembalokonzerts* als "kulturbolschewistisch" und als "entartete Kunst" (Herrmann 1973:117). Liegt das "Problem des Instrumentalen" nicht etwa auch in der Eigenart des Distlerschen Stils selbst? Daß dieses Problem mit der Komposition des *Cembalokonzerts* nicht endgültig gelöst war, bekennt Distler in einem Brief an Oskar Söhngen: "Im übrigen ist das *Cembalokonzert* auch nur Station gewesen; ich stehe nicht still, die Unruhe sitzt mir im Blut, und ich hoffe, noch wo ganz anders zu landen" (zitiert nach Herrmann 1973:117-118). Auf fürsorgliche Kritik Söhngens, die sich wohl in erster Linie auf seine zu der Zeit aufgeführten Vokalwerke bezog, antwortet er: "Ich weiß genau, wieweit ich mich der Gefahr des sich verspielenden Manierismus ausgesetzt habe, und gehe längst dagegen an; siehe weltliches Chorliederbuch!" (zitiert nach Herrmann 1973:118). Solcher Manierismus ist auch, allerdings nur

selten, in dem *Cembalokonzert* und der *Orgelsonate* zu finden. (Siehe die Bemerkungen über musikalischen Leerlauf zu Beispiel 3.87.) Die Gefahr des Manierismus ergibt sich unter anderem aus einer allzu lockeren oder verspielten Realisierung des linear-additiven Stilprinzips, vor allem seiner additiven Komponente oder einer zu stark sequenziellen Handhabung des Tonzugprinzips. Bezeichnenderweise sind es gerade diese Merkmale, die Distler ausschaltet, wenn er etwa einen Teil des *Konzertstücks für Klavier und Orchester* in dem *Streichquartett* wieder verwendet (vgl. die Besprechung dieses Werkes in 4.4.2).

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Distlers Stil die weitausladende Gestik fehlt. Dafür beruht er auf einer oft fast zerbrechlich wirkenden additiven Reihung von kleinen und kleinsten Einheiten (vgl. p.22-23 und 250). Etwas Ähnliches mag Söhngen meinen, wenn er bei der Musik Distlers von einer "Schwereelosigkeit" spricht, "die doch nicht darüber hinwegtäuschen kann (und vielleicht gerade darum so ergreifend wirkt), daß sie über einem Abgrund aufgehängt ist" (Söhngen 1949:84-85). Auch das schon öfter zitierte Bild vom hauchdünnen Spinnengewebe drängt sich hier wieder auf.

Wie schon gesagt, beruht die Formbildung auf der Spannung zwischen einer konsequenten Durchstrukturiertheit des Satzes und einer in ihr verankerten oder von ihr getragenen lockeren Reihung der Formelemente. Daß diese Spannung jedoch nicht unbegrenzt belastbar ist, liegt auf der Hand; ein Stil, in dem sie ein Element ist, scheint sich mehr zur Komposition von kleinen als von großen Formen zu eignen. Damit soll, bis auf die Leerlauf-Stellen, kein negatives Urteil über die großen Instrumentalwerke abgegeben werden, sondern es soll auf die stiltechnischen Schwierigkeiten hingewiesen werden, die es bei ihrer Komposition zu meistern galt. Wie in diesen Werken einer Gefährdung des Ganzen durch eine zu starke Verselbständigung der Details entgegengewirkt wird, ist am Schluß von 3.2.3 beschrieben. Der geniale Mittelteil im I.Satz des *Cembalokonzerts* (vgl. Beispiel 4.23) und das Streichquartett sind Wegweiser dafür, in welcher Richtung Distler den Weg zur großen Form eventuell weitergegangen wäre.

4.4.2 Thematische Disposition

Bei einer Untersuchung nach der thematischen Disposition der Instrumentalwerke Distlers muß in Betracht gezogen werden, daß es in thematischer Hinsicht zwei verschiedene Kategorien von Werken gibt: die, die sich nach einem c.f. oder sonst nach einem vorgegebenen Lied richten, und die, die ihre eigene Thematik entfalten.

Die Gruppe der liedgebundenen Formen soll als erstes besprochen werden. Es liegt auf der Hand, daß in diesen Werken das vorgegebene Lied die Form mitbestimmt. Es ist also zu erwarten, daß solche Werke Ähnlichkeit mit vokalen Formen aufweisen und ihre thematische Disposition der des vorgegebenen Liedes verpflichtet ist. Ein Beispiel dafür ist die Barform, die in mehreren Choralvorspielen vertreten ist, z.B. in *Wie schön leuchtet der Morgenstern* oder *Mit Freuden zart*. An sich ist das kaum erwähnenswert; auch in Choralvorspielen anderer Komponisten finden sich vokale Formen. Im Falle Distlers ist aber interessant, daß das vokale Modell oft nicht nur die vorgegebene Liedform ist, sondern außerdem noch die spezifische Handhabung dieser Form in entsprechenden Chorwerken des Komponisten. So weist die Barform des Choralvorspiels *Wie schön leuchtet der Morgenstern* mit ihrem Wiederaufgreifen des Anfangsmotivs am Schluß (T.11) eine erstaunliche Ähnlichkeit zu Sätzen im *Jahrkreis*, op.5, auf, etwa zu *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*. Der starke thematische und satztechnische Kontrast im Abgesang des Vorspiels *Mit Freuden zart* entspricht dagegen einem Satz wie *Mit Ernst, o Menschenkinder*.

Die ersten beiden Sätze der Orgelpartita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* haben in ihrer Handhabung der Barform Ähnlichkeit mit der gleichnamigen Motette, op.12, Nr.6. In beiden Werken findet sich eine Beschleunigung in der Musik während des Abgesangs, so daß ein ähnliches Verhältnis der Stollen zum Abgesang entsteht: im I.Satz der Motette stehen die Takte im Verhältnis 73:19, im I.Satz der Partita ist das Verhältnis 40:11, während es im Choral selbst 10:6 ist. Im II.Satz der Partita entsteht ein ähnliches Verhältnis durch das schnellere Tempo des Abgesangs.

Wieder andere Instrumentalsätze scheinen mit ihrer strengen Vierstimmigkeit und mindestens teilweise durchgeführten Imitation dem

sogenannten Motettenstil verpflichtet zu sein, wie er etwa in der Choralmotette *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* op.6, Nr.2 oder in den allerdings dreistimmigen Sätzen zu *O Heiland, reiß die Himmel auf* oder *Erschienen ist der herrlich' Tag* (Jahrkreis) vorliegt. Beispiele solcher Instrumentalsätze sind die 3.Variation der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* oder der I.Satz der Partita *Jesus Christus, unser Heiland*.

Eine noch genauere Übereinstimmung mit einem Vokalsatz findet sich in der 1.Variation des II.Satzes der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*. Die Art, wie das thematische Material in dieser Variation entfaltet wird, entspricht dem Verfahren in mehreren Vokalsätzen des *Jahrkreises*, etwa dem zweiten Satz der Motette *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*. Beide Werke sind Bicinien und in beiden Fällen handelt es sich um eine vierzeilige Choralmelodie. In der Orgelvariation erklingt ein Kontrapunkt gegen den c.f., der für die Dauer des ganzen Satzes aus demselben thematischen Grundmaterial entwickelt wird (siehe Beispiel 3.73). Jede c.f.-Zeile wird zusammen mit ihrer Gegenstimme unmittelbar wiederholt, aber mit vertauschten Manualen. In der 1., 2. und 4. Zeile geschieht das im doppelten Kontrapunkt, welcher das Prinzip des Satzes zu sein scheint. Indem die 3.Zeile trotz des Manualwechsels beide Male den c.f. in der oberen Stimme hat, entfernt sie sich von diesem Prinzip und erst die 4.Zeile stellt es wieder her. Diese Gestaltung findet in der thematischen Entfaltung der Gegenstimme ihre genaue Entsprechung. Nachdem der Kontrapunkt sich während der 2.Zeile noch stark an die Vorlage der 1.Zeile hält, gewinnt er in der 3.Zeile seinen größten Abstand zum ursprünglichen Material, indem er zum Beispiel das Kopfmotiv am Zeilenanfang preisgibt. Die 4.Zeile bringt die Reprise des Anfangs. Genau dieses Verfahren wird in dem erwähnten Vokalsatz angewandt. Es handelt sich dort um zwei sich imitierende Stimmen, die thematisch und satztechnisch beide in der 3.Zeile ihren größten Abstand zur mehr oder weniger strengen Durchimitation des Satzanfangs erreichen. Zu dieser wird ebenfalls in der 4.Zeile zurückgekehrt, obwohl es sich dabei nicht um eine Reprise der 1.Choralzeile handelt, wie in der Orgelvariation (vgl. Lüdemann 1981:337-338). Ein ähnliches Verfahren findet sich auch in anderen Sätzen des *Jahrkreises*, z.B. *Nun komm, der Heiden Heiland* oder *Erschienen ist der herrlich' Tag*.

Vokale Formkräfte können auf diese oder andere Weise in allen liedgebundenen Instrumentalwerken festgestellt werden. Wie zu erwarten, sind auch rein musikalische Formkräfte überall vorhanden. Am interessantesten sind diese in dem Aufbau der umfangreicheren Werke zu erkennen. So ist eine Steigerung in der Aufeinanderfolge der Variationen des II.Satzes der Partita *Nun komm, der Heiden Heiland* angelegt. Zu Anfang wird die Steigerung durch das Fortschreiten von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit bewirkt (1. bis 3.Variation), dann löst sich der c.f. durch Figuration (4.Variation) und Abänderung (5.Variation) schließlich fast bis zur Unkenntlichkeit auf (7.Variation).

Die Chaconne dieser Partita macht von eben diesen Formkräften Gebrauch, erreicht aber ihre formale Geschlossenheit noch viel mehr durch die Gliederung ihrer 18 Variationen in Gruppen, die jeweils auf einer mehr oder weniger einheitlichen Thematik beruhen, die dann aber innerhalb der Gruppen variiert wird. Folgende Variationen sind an der Gruppenbildung beteiligt: 1-3, 6-7, 8-9, 10-12 und 13-16. Die Variationen 17 und 18 gehören wohl auch zusammen. Diese Einteilung ist aber nicht absolut zuverlässig, da von Gruppe zu Gruppe auch Ähnlichkeiten bestehen. So hat die Dialogidee sowohl für die Gruppe 6-7 als für die Gruppe 8-9 Geltung. Das Motiv von zwei Sechzehnteln und einer Viertel verbindet wieder die Gruppen 8-9 und 10-12 miteinander, während fortlaufende Sechzehntel das gemeinsame Element der Gruppen 10-12 und 13-16 sind. Indem von Variation zu Variation und von Gruppe zu Gruppe ständig etwas Neues hinzukommt, während etwas Altes beibehalten wird, macht die Chaconne eine Entwicklung durch, die sich allmählich immer mehr von ihrem Ausgangspunkt entfernt. Dies könnte als Auflösungsprozeß des Themas bezeichnet werden. Mit der 16.Variation ist ein Höhepunkt in diesem Prozeß erreicht. Erst in den letzten beiden Variationen findet ein Abbau der Steigerung und eine Rückkehr zu Material, das dem des Anfangs ähnlich ist, statt (hier allerdings in Umkehrung).

Distler verwendet das Verfahren der Veränderung von Variation zu Variation unter Beibehaltung schon bekannter thematischer Elemente auch in dem Variationszyklus *Ei du feiner Reiter* (III.Satz, *Cembalokonzert*). Vor allem in den ersten Variationen ist dies klar zu erkennen. So ist die 2.Variation bloß eine Orchesterfassung der Figuration der

1.Variation. In beiden Stücken spielt der unterbrochene Orgelpunkt auf g in der ersten Satzhälfte eine bedeutende Rolle. Dieser Orgelpunkt wird zusammen mit dem c.f. in der 3.Variation beibehalten. Neu hinzu kommt ein den Orgelpunkt umspielender Wechselton sowie ein stark ausgeprägtes Gegenmotiv als Oberstimme. In der nächsten Variation wird der Orgelpunkt aufgegeben, das Gegenmotiv wird als Unterstimme beibehalten und es kommt eine mit Wechseltönen figurierte Version des c.f. zusammen mit ständig unterbrochenen Wechselakkorden neu hinzu. Die figurierte Version des c.f. mit den Wechselakkorden wird in der 5.Variation beibehalten, während das vorherige Gegenmotiv wegfällt. Die Wechselakkorde unterscheiden sich rhythmisch und durch ihr Pizzicato von den vorigen. Die Entwicklung wird in der 7.Variation fortgesetzt: das Prinzip des durch Wechseltöne figurierten c.f. wird beibehalten, es kommt aber eine stark veränderte Fassung zustande. Neu sind auch die kurzen Zwischenrufe an den Zeilenenden. In der 9.Variation wird diese c.f.-Fassung beibehalten, die Zwischenrufe werden erheblich verlängert. Die Figuration kommt auch noch in der 11.Variation vor, allerdings nicht mehr als Umspielung des c.f.. Die Zwischenrufe werden ebenfalls beibehalten, wiederum in veränderter Fassung. Infolge dieses schrittweise progressiven Variationsverfahrens haben die späteren Variationen mit den ersten kaum noch etwas gemeinsam. Dieses Verfahren ist allerdings nicht die einzige formbildende Kraft in dem Variationszyklus. Zunehmende rhythmische Komplexität und harmonische Dissonanz, sowie ein immer größeres Aufgebot an äußeren Mitteln und eine folglich zunehmende Klangstärke sind weitere der Steigerung dienenden Formkräfte. Momentane Kontraste, wie sie durch die andersartigen Variationen (etwa solo Cembalofiguration mit Lautenzug oder ein von Sologeigen gespieltes Bicinium) verursacht werden, betonen nur den auf Steigerung angelegten Zusammenhang des Satzes.

Das thematische Material des III.Satzes der Partita *Wachet auf, ruft uns die Stimme* wird aus zwei Quellen gespeist, einmal aus dem Choral und zum anderen aus dem eine selbständige Thematik entwickelnden Fugenthema. Die Barform des Chorals ist folglich nicht die alleinige formbildende Kraft, sondern sie tritt mit den Formkräften der Fuge in eine Wechselwirkung. In diesem Sinne stehen die beiden thematischen Bereiche sich nicht dualistisch gegenüber, sondern werden kontrapunktisch miteinander verflochten. Zunächst wird das Fugenthema jedoch allein

durchgeführt (T.1-47). Wie bei den meisten Fugen Distlers beruhen die kontrapunktischen Gegenstimmen auf dem Material des Themas selbst. Nach einem kurzen Übergang, der aus längeren oder kürzeren Motiven des Themas besteht (T.47-60), erklingt das vollständige Thema wieder, diesmal gegen die gleichzeitig erklingenden ersten beiden Zeilen des c.f. (T.60-71). Die 3.c.f.-Zeile (im Sopran und Baß), mit kürzeren Zitaten aus dem Thema umspielt, bildet den Übergang (T.71-77) zu einer erneuten Durchführung des Themas. Es wird, nun allerdings auf transparentere Weise, gegen den Gegenstollen des Chorals gesetzt (T.77-89), wonach die übrigen beiden Zeilen des Stollens diese riesige Fugensexposition abschließen (T.91-110). Mit meisterhaftem satztechnischem Können wird hier also eine dreifache Exposition des Fugenthemas mit den beiden Stollen der Barform integriert.

Die ersten beiden Zeilen des Abgesangs werden nun mit Themeneinsätzen auf zum ersten Mal anderen Tonzentren als c und seiner Quinte g verknüpft: f(T.120), es(T.130) und f(T.131, Stretto; vgl. Beispiel 4.22). Hiermit ist also der mittlere Abschnitt der Fuge erreicht. Kurze Motive, diesmal aus der Mitte des Fugenthemas, umspielen die nächste Choralzeile (Pedal, T.143-151). Sie ist etwas versteckter als die übrigen Choralzeilen, da ihre Töne durch Pausen und hinzugefügte Töne voneinander getrennt sind. Trotzdem ist sie ganz klar zu erkennen und kommt nicht erst in den nächsten Takten (ab T.153) vor, wie Larry Palmer behauptet (Palmer 1967:88), oder fehlt auch nicht, wie ein von ihm zitierter Autor meint (Palmer 1967:103). Durch die erwähnte Umspielung der Choralzeile wird das thematische Material fragmentiert und zusehends aufgelöst und ab T.151 endgültig von virtuoser Figuration verdrängt. Die übrigen Choralzeilen erklingen nun nicht mehr als Kontrapunkt zum Fugenthema, sondern werden in den toccatenhaften Schluß des Satzes (T.151-180) aufgenommen. Eine geradezu rauschhafte Coda (Figuration über einem Orgelpunkt) beschließt diesen auch in seiner Form außerordentlichen Satz (T.172-180).

Noch weniger als in dieser Fuge hält sich Distler in der formalen Gestaltung des I.Satzes der *Sonate für zwei Geigen und Klavier* an die Form des dem Satz zugrunde liegenden Liedes. Das Volkslied "Es taget vor dem Walde" dient also nicht in dem Sinne als formbildender c.f., sondern stellt lediglich thematisches Material zur Verfügung. Hieraus

entwickelt Distler dann eine für den Satz eigene Form. Folgende Gliederung mag das veranschaulichen:

Takt	1	13	32	63		70	83	97	114
Formglieder	a	b	c	d	•	a	b	e	
Liedzeile	1u.2	1u.2, 3u.4, 1	1 Überleitungs- material			1u.2	1u.2, 3u.4	5u.6	
Übergeordnete Gliederung	A		B			A		C	

Dazu folgende Bemerkungen:

Der Abschnitt b(T.13-32) läßt sich noch weiter unterteilen: die Takte 27-32, die bei der späteren Wiederkehr des Abschnitts (T.83-97) fehlen, haben die Funktion einer Überleitung zwischen b und c und greifen dafür nochmal die 1.Liedzeile auf. Die Wiederholung ist unter T.73 als "ad lib." bezeichnet. Bei ihrer Ausführung wäre die Gliederung ABABAC. Eine echte Barform kommt dabei aber nicht zustande, weil der Abschnitt nach dem Wiederholungszeichen kein Gegensatz zum, sondern ein Wiederaufgreifen des Anfangs ist. Bezeichnenderweise spart Distler die letzten beiden Liedzeilen für den Schluß auf, der damit die Funktion einer Coda bekommt. Das ist eine originelle Eingebung, denn im Lied haben diese Zeilen die Funktion eines Kehrreims. Unverkennbar ist auch die Ähnlichkeit der Gliederung mit dem Bau der Sonatensatzform. Der Teil B hat nämlich den Charakter einer Durchführung, und die Wiederkehr des Teils A ab T.70 auf dem ursprünglichen Tonzentrum hat den Charakter einer Reprise. Ebenso scheint die Anordnung der Tonzentren der Abschnitte a und b, nämlich e und a, nicht untypisch für die einer Sonatensatzform zu sein. Dagegen wäre die Wiederholung der Durchführung dem Schema der Sonatensatzform fremd. Ebenso fehlt der Themendualismus, der ja ein weiteres Merkmal der Sonatensatzform ist: der Abschnitt b bringt keinen thematischen Gegensatz, sondern es erklingt das schon gehörte thematische Material in einer neuen Form. Die 3. und 4.Liedzeile, die, entsprechend eingesetzt, einen thematischen Gegensatz ermöglicht hätten, schließen sich ganz organisch ab T.19 den vorigen

beiden Zeilen an. Das heißt, daß im Abschnitt b die ersten vier Liedzeilen nacheinander erklingen, genau wie im Liedmodell, nur stehen sie jetzt eine Quart höher. Durch das Aufsparen der letzten beiden Liedzeilen für die Coda geht Distler einer weiteren Möglichkeit zum Themendualismus aus dem Wege. Es liegt also nahe, diesen Satz in seinem Wesen als monothematisch zu bezeichnen. Die wichtigsten Schnittpunkte der Gliederung (T.1, 13, 32, 70 und 83) bringen alle dasselbe thematische Material, allerdings immer wieder in anderer Gestalt und auf anderen Tonzentren. In dieser Hinsicht stimmt die Form des Satzes in wesentlichen Punkten mit der einer Fuge, Invention oder gar mit der Ritornellform überein. Von genau so großer Bedeutung für die Form ist die Tatsache, daß der Teil A kein abgeschlossenes Ende hat und deshalb der Ergänzung bedarf. In dem einen Fall geschieht die Ergänzung durch Teil B, bei der Wiederkehr von A erfolgt sie durch Teil C.

Mit der Feststellung all dieser Elemente in der Form ist zugleich ein wichtiger Zug in der formalen Gestaltung Distlers überhaupt getroffen. Die den klassisch-romantischen Themendualismus überwindende Art der Monothematik begegnet einem in der Musik Distlers immer wieder. Die Bindung der Form an vorgegebenes Liedmaterial ist eine geeignete Weise, diese grundsätzliche Auffassung der Form zu realisieren.

Die *Konzertante Sonate für zwei Klaviere* mag als erstes derjenigen Werke besprochen werden, deren Form völlig unabhängig von vorgegebenen Liedmodellen entwickelt wird. Es wurde schon öfter auf Distlers Auseinandersetzung mit der Gattung der Sonate in diesem Werk hingewiesen. Dabei wurde die originelle Verbindung vom II. und III. Satz erwähnt. Nun soll der I.Satz etwas näher untersucht werden. Infolge der Wiederholung des ersten Teils (T.1-26) enthält der Satz gewisse Elemente der Barform. Die Gliederung der restlichen Takte in zwei Teile (T.24-48 und T.48-70) mit einer Wiederholung des Anfangs ab T.48 sowie einer Bearbeitung des thematischen Materials ab T.24 läßt andererseits auch das Schema der Sonatensatzform vermuten. Weil es sich bei diesem Werk um die Gattung der Sonate handelt, ist letztere Vermutung sowieso naheliegend. Eine diesbezügliche Gliederung sähe wie folgt aus: Exposition, mit Wiederholung: T.1-26; Durchführung: T.24-48; Reprise, mit Coda: T.48-70. Die fast gleichen Proportionen dieser Teile scheinen solch eine Interpretation zu unterstützen. Dagegen spricht die

Tatsache, daß die Reprise nicht auf dem ursprünglichen Tonzentrum geschieht, ebenso das Fehlen eines stark ausgeprägten 2.Themas. Wohl gibt es zwei thematische Schwerpunkte; sie stehen sich aber nicht, wie für die Sonatensatzform charakteristisch, dualistisch gegenüber, sondern ergänzen sich. Dieses Verhältnis ist allein schon durch ihre unmittelbare räumliche Nähe bedingt. Es handelt sich nämlich um das Thema, wie es im Klavier I, T.1-3¹, erklingt, und die Gegenstimme, die T.4-6¹ im Klavier I gegen das Thema im Klavier II gesetzt ist. (Diese Gegenstimme läßt interessanterweise das Thema in der Intervallstruktur seiner Figuration durchschimmern.) Im Verlauf des Satzes werden diese beiden Gedanken auf eine Weise entfaltet, die sehr an das Verfahren einer Fuge oder Invention erinnert: in jenen Gattungen läßt sich das thematische Geschehen in der Hauptsache auf das Thema oder Kontrathema zurückführen. Das schließt natürlich die Möglichkeit zu getrennter Entfaltung der beiden ein. In dem vorliegenden Werk bietet dieses thematische Material ebenfalls den Stoff für den ganzen Satz, indem verschiedene Abschnitte sich auf verschiedene Gestaltungen des einen oder des anderen gründen. Infolgedessen wechseln sich die beiden thematischen Bereiche mehr oder weniger regelmäßig ab. Nur im mittleren der drei Teile wird Material aus beiden Bereichen simultan verwendet. (Nicht zuletzt auf diese Tatsache gründet sich der Durchführungscharakter dieses Teils.) Zu einem 2.Thema im Sinne der Sonatensatzform kommt es dabei also nicht. Dort, wo ein 2.Thema zu erwarten wäre, etwa T.14 oder T.20, erklingt Material aus den schon bekannten thematischen Bereichen. Es muß allerdings eingeräumt werden, daß ab T.20 das Material der Gegenstimme durch eine neue Artikulation und durch das "tranquillo" einen anderen Charakter bekommt, nur ist gerade hier das Tonzentrum nicht eindeutig ein anderes als zu Anfang.

Angesichts all dieser Überlegungen muß konstatiert werden, daß es sich in diesem Satz weder um eine echte Barform noch um eine echte Sonatensatzform und auch nicht um eine Invention handelt, sondern um ein Werk, das Elemente all dieser Formen bzw. Verfahren auf sehr überzeugende Weise miteinander verbindet zu einem neuen Ganzen. Mit diesem Neuen findet Distler schon ganz früh zu einem adäquaten Ausdruck seines Formwillens, und es zeigt sich, daß diese ihm gemäße Lösung, trotz anderer stilistischer Unterschiede, richtungweisend sein sollte für die formale Gestaltung seiner Instrumentalwerke überhaupt.

Über die Gliederung des I.Satzes der *Orgelsonate* wurde schon zu Anfang einiges gesagt. Anders als in den besprochenen Sätzen der *Sonate für zwei Geigen und Klavier* und der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere*, kommen in diesem Satz zwei deutlich voneinander abgegrenzte Themen vor. In seinem Vorwort erwähnt Distler sogar den "leidenschaftlichen, erregten Charakter des 2.Themas". Wegen seiner weniger stabilen Form - man vergleiche nur die beiden Einsätze des Themas (T.17-27 und T.52-61) miteinander - hat dieses Thema allerdings mehr episodischen Charakter und ist dem 1.Thema an Profiliertheit unterlegen. Seinerseits wird das 1.Thema, komplett mit vollausgebildetem Kontrathema und (Quart-) Imitation, vorgestellt, wie es für die Bachschen Triosonaten oft typisch ist. Das 2.Thema scheint mit seinem Aufgreifen des Kopfmotivs des 1.Themas episodenhaft aus dieser Exposition herauszuwachsen. Zu einem echten Themendualismus kommt es deswegen nicht, und man ist eher geneigt, in dem Satz rondo- oder gar ritornellhafte Züge zu sehen. Keine von diesen beiden Formen ist jedoch voll ausgebildet: Zu einem echten Rondo fehlt eine weitere Episode und gegen die Ritornellform spricht die Tatsache, daß das Thema, bis auf einige kurze Abstecher in den Takten 46-51, immer nur auf dem ursprünglichen Tonzentrum erklingt. Die Symmetrie in der Anlage des Satzes weist deshalb am ehesten auf eine Bogenform, die rondo- bzw. ritornellhafte Züge inkorporiert. In diesem Satz eine Sonatensatzform zu sehen, wie Larry Palmer es tut, zeugt von einem gründlichen Mißverständnis von Distlers Formwillen. Palmer erwähnt das für diese Form entscheidende 2.Thema nicht einmal und setzt dann in T.17 schon den Beginn der Durchführung an. T.68 bezeichnet er als den Beginn der Reprise und ist dabei gezwungen, die allerdings verkürzte Wiederholung des Themas auf dem ursprünglichen Tonzentrum ab T.28 einfach zu ignorieren (Palmer 1967:98-99).³

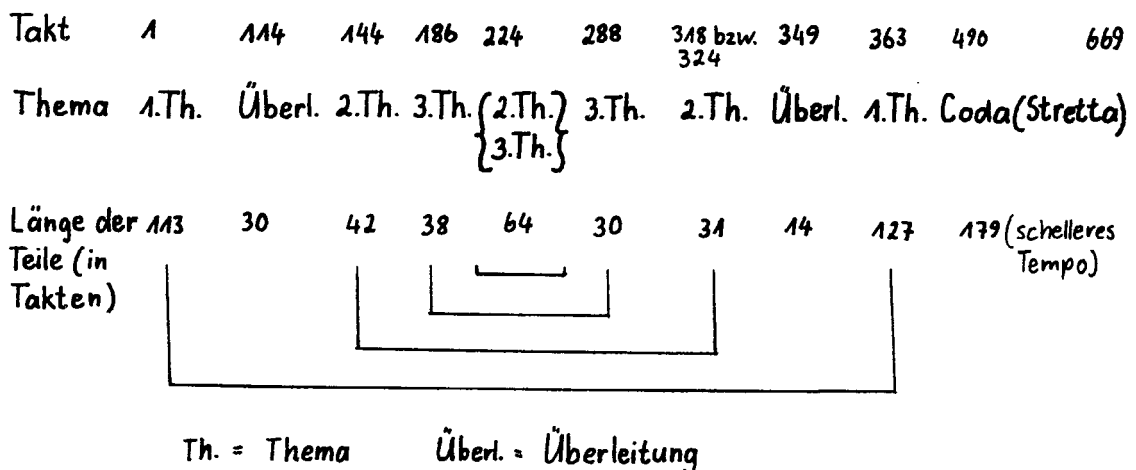
Die Bogenform erweist sich als eins der bedeutendsten Formprinzipien in dem Instrumentalschaffen Distlers überhaupt. Sie bildet keinen grundsätzlichen Gegensatz zu den an Hand der *Sonate für zwei Geigen und Klavier* und der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere* behandelten Formgestaltungen, sondern läßt lediglich dem kontrastierenden Material eine klarer definierte Rolle zukommen. Folglich kann man bei solchen Fällen nicht mehr unbedingt von Monothematik sprechen. Trotzdem steht, wegen des Reihungsverhältnisses der Themen zueinander, ein klassisch-

romantischer Themendualismus auch hier nicht im Vordergrund. Viele der kleinen Klavier- und Orgelwerke beruhen auf diesem Prinzip, u.a. *Kindelwiegen*, *Hirtenmusik*, *Alte Spieluhr*, *Perpetuum Mobile* und aus den *30 Spielstücken* u.a. die Stücke Nr.2, 3, 8, 9, und 10.

Ebenso bedeutend ist die Bogenform für viele der großen Instrumentalwerke. Im weitesten Sinne des Begriffs läßt sich das schon an der Dreisätzigkeit dieser Werke erkennen (Ausnahmen: die viersätzig Partita *Nun komm, der Heiden Heiland*; das einsätziges *Konzertstück für Klavier und Orchester*, das aber einen ganz klaren internen bogenförmigen Aufbau zeigt). In dieser Hinsicht ist es bezeichnend, daß Distler sein *Cembalokonzert* ursprünglich viersätzig konzipiert hat, nach der Uraufführung aber den III.Satz, ein *Allegro spiritoso e scherzando*, wieder gestrichen hat (vgl. Herrmann 1973:197).

Die interne Anlage der meisten größeren Instrumentalsätze ist ebenfalls dem Prinzip der Bogenform verpflichtet. Dies gilt für die ersten beiden Sätze des *Cembalokonzerts* (der III.Satz wurde schon als Variationsatz besprochen). Der II.Satz ist wohl am besten als monothematisch zu bezeichnen,⁴ wobei der mittlere Teil (T.22-77) eine meist in Figuration aufgelockerte Bearbeitung des Themas ist.

Dagegen enthält der I.Satz einen für Distler großen Reichtum an Themen. Einschließlich des Themas, das der Coda zugrunde liegt, handelt es sich um vier Themen, die im Laufe des Satzes entfaltet werden. Sie sind auf folgende Weise disponiert:



Die Bezeichnung des in T.186 einsetzenden Gedankens als 3.Thema geschieht der Übersicht halber. Obwohl Distler es in einer Fußnote zu T.224 selbst als Thema bezeichnet, ist es nicht so deutlich profiliert wie die vorigen beiden Themen. Es könnte eventuell auch als ein Nebenthema des 2.Themas bezeichnet werden.

Der bogenförmige Bau des Satzes ist klar zu erkennen. Dabei ist es bezeichnend, daß die Symmetrie sich nicht nur auf das 1.Thema in seinem Verhältnis zum mittleren Themenkomplex bezieht, sondern daß dieser Komplex selbst auch symmetrisch angeordnet ist. Die Spannungskurve dieser letzteren Anordnung wird nicht zuletzt durch die Instrumentierung bedingt. Das 2.Thema am Anfang und Ende des Themenkomplexes erklingt jeweils im Cembalo solo, während die kontrapunktische Verflechtung der beiden Themen ab T.224 ein immer größeres Aufgebot der Mittel mit sich bringt. Folglich bilden diese Takte einen Höhepunkt in der Spannungskurve nicht nur des Mittelteils, sondern zugleich des gesamten Satzes. Die Proportionen der verschiedenen Teile widerspiegeln die kunstvolle symmetrische Anlage des Satzes ebenfalls. Gemessen daran ist der erwähnte Höhepunkt genau im Zentrum des Satzes situiert (die Coda nicht eingerechnet).

Die Rückkehr der Themen ist in keinem Fall eine bloße Wiederholung. Bei dem 2. und 3.Thema handelt es sich mindestens um eine Veränderung des Tonzentrums. Den größten Unterschied weist die Reprise des 1.Themas auf: in ihr handelt es sich um eine völlige Neugestaltung des thematischen Materials, die auf eine große Steigerung hin angelegt ist und schließlich in der Coda ihren Höhepunkt erlangt.

Die Themenbearbeitung ist in allen Fällen kontrapunktischer Art. Im mittleren Teil des Satzes geschieht das, indem die beiden Themen kontrapunktisch miteinander verflochten werden. Dagegen erklingt das 1.Thema auf kunstvolle Weise in immer wieder neuer imitatorischer Durchführung. Zwei verschiedene elementare kontrapunktische Gestal-

tungsprinzipien dienen in diesem Satz also als jeweilige Ausgangspunkte für die beiden großen Themenkomplexe.

Angesichts des hier beschriebenen Sachverhalts ist es irreführend, von "einem dem klassischen Sonatenprinzip verpflichteten Formverlauf im Großen" zu sprechen (von Hecker o.J.). Palmer geht noch einen Schritt weiter, wenn er rundweg behauptet: "The first movement...is in Sonata-Allegro form" (Palmer 1969:12). Nach Ursula Herrmann stellt der Satz "eine geniale Verbindung der Sonatenform mit barocken Bauelementen (fugierte Teile) dar" (Herrmann 1973:197).⁵ Auch wenn diese Behauptungen etwas Wahres enthalten, gehen sie an dem Wesen der Sache vorbei. Wie in anderen Werken, so versucht Distler auch in diesem Satz die verpflichtende Tradition der Sonatensatzform zu überwinden, ähnlich wie er im Bereich der Harmonik die dur-moll-Tonalität überwindet. Darin steht er einem Komponisten wie Bartók erstaunlich nahe. Man vergleiche nur die Form insbesondere von Bartóks 4. und 5. Streichquartett wie auch des letzten Satzes des *Divertimento* für Streichorchester. Ganz abgesehen davon läßt sich die Sonatensatzform nicht mit Distlers additiver Formgestaltung vereinbaren. Diese findet in der symmetrischen Reihung eher ihre adäquate Realisierung.

In seinem *Konzertstück für Klavier und Orchester* baut Distler auf den formalen Errungenschaften des *Cembalokonzerts* auf. Er behält die symmetrische Disposition der beiden Hauptthemen bei. Die so entstehende Bogenform wird aber um eine ziemlich ausgedehnte, langsame Einleitung, die jeweils dem 1. Thema vorangestellt ist, erweitert. (Diese langsame Einleitung erinnert in vieler Hinsicht an den Anfang des II. Satzes des *Cembalokonzerts*.) Als Coda (ab T.455) dient ein ebenfalls ausgedehntes Fugato, das sich auf eine etwas abgeänderte Fassung des 1. Themas gründet. Die Gegensätzlichkeit der Tempi und Themen findet in der Bogenform dieses einsätzigen Werkes ihren Ausgleich. Alle Themen, auch das der langsamen Einleitung, werden durch ein gemeinsames Motiv verbunden, das wie ein Motto das ganze Werk durchzieht. Es ist das unter Beispiel 3.93.1 schon erwähnte Motiv eines steigenden Ganztons und einer fallenden kleinen Terz. Am Anfang des Werkes erklingt es als e-f-d in den Unterstimmen und c'-d'-h in den Oberstimmen, beide Male in Zweiunddreißigsteln (T.1). Der zweite Takt des 1. Themas (T.36) hat die Fassung b''-c'''-a'' in zwei Achteln und einer Viertel (Beispiel 3.58).

Auch das 2. Thema beginnt mit dem Motiv: ges''-as''-f'' in zwei Vierteln und einer punktierten Halben (T.208). In der Bearbeitung aller drei Themen ist die Herauslösung und Entfaltung dieses Motivs ein bedeutendes Gestaltungsmoment, so daß das Werk schließlich fast einen monothematischen Charakter bekommt. Dies trägt stark zur zwingenden Form des Werkes bei.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Distler das *Konzertstück für Klavier und Orchester* vor der geplanten Uraufführung 1937 zurückgezogen hat. (Das Werk erlebte dann aber doch 1955 seine Uraufführung.⁶) Die Thematik des *Konzertstücks* muß Distler aber noch weiterhin bewegt haben, denn das erwähnte Motto taucht, wie schon an anderer Stelle erwähnt (Beispiel 3.93.1), in zwei späteren Werken wieder auf: im II. Satz der *Orgelsonate* (T.1-9), (1938/9), und in den beiden Ecksätzen des 1939 geschriebenen *Streichquartetts*, während der letztere dieser Sätze sogar einen ganzen Abschnitt aus dem *Konzertstück* übernimmt. Zum ersten Mal erscheint das Motto allerdings schon in der *Konzertanten Sonate für zwei Klaviere*, II. Satz, T.9-16, besonders im Klavier I, R.H., T.13-14. Merkwürdigerweise werden diese Tatsachen in der Distler-Literatur nirgends erwähnt. In seiner ausführlichen Besprechung der Entstehung des *Streichquartetts* und des sich darauf gründenden *Konzertstücks für zwei Klaviere* bemerkt Bergaas (1978:135-148) auch nicht, daß der Anfang des III. Satzes in letzterem Werk, im Unterschied zum *Streichquartett*, die ersten 25 Takte des II. Satzes des *Cembalokonzerts* als langsame Einleitung zitiert.⁷ Über den Hintergrund und die Erklärung für dieses bemerkenswerte Zitatverfahren müßte eine zukünftige Distler-Biographie unbedingt Aufschluß geben.

Die Nähe des *Streichquartetts* zum *Konzertstück für Klavier und Orchester* ist auch in formaler Hinsicht evident, obwohl hier die Dreisätzigkeit wieder hergestellt ist. Am deutlichsten ist das am I. Satz zu erkennen. Die symmetrische Disposition der beiden Hauptthemen wird noch stärker als im *Konzertstück* von einem langsamen Teil markiert. Man kann kaum mehr von einer langsamen Einleitung sprechen, da dieser Teil

ritornellhaft insgesamt viermal vorkommt. Der Satz weist folgende Gliederung auf:

Takt	1	10	64	73	135	143	212	221
Thema	Rit.	1.Th.	Rit.	2.Th.	Rit.	1.Th. (variiert)	Rit.	
Tonzentrum	a → g	c	e → d	g	a → g	c	h → a	
Länge der Teile (in Takten)	9	54	9	62	8	69 ($\frac{3}{4}$!)	10	
Tempo	Larghetto	Allegro assai	Larghetto	Allegro assai	Larghetto	Vivace	Larghetto	

Rit. = Ritornell Th. = Thema

Dazu ist folgendes zu bemerken:

Das wichtigste Motiv des 2.Themas wird in dem Ritornell vorweggenommen (vgl. T.6, 1.Violine mit T.73, 1.Violine). Dieses Motiv (f''-f''-f''-as''-g''-e'') ist eine etwas erweiterte Fassung des erwähnten Mottos, das zu Anfang des Satzes vorkommt (b'-c''-a'). Somit wird es zu einem bedeutenden einheitsbildenden Moment des Satzes. Genauso bedeutend in dieser Hinsicht ist ein steigender Ganztonzug mit großer Terz als Rahmenintervall, der überall im Satz als strukturelles Moment anwesend ist. Im Gegensatz zu früheren Werken, in denen eine Vielfalt der Tonzüge die Struktur des Satzes ausmacht, ist es in diesem Satz immer wieder derselbe Tonzug, der die Struktur bedingt und ihr somit eine große Einheitlichkeit und formale Geschlossenheit gibt. Da es nicht möglich ist, dies alles zu exemplifizieren, seien hier vollständigshalber die wichtigsten Fälle aufgezählt: Bratsche: a'T.4¹, h'T.5¹, cis''T.6¹; Cello: D T.4, E T.5, Fis T.6; 1.Violine: gis''T.47, b''T.50, c'''T.53; Cello: e'T.50, ges'T.52, as'T.53; 2.Violine: b'T.73, c''T.74, d''T.75 (vgl. Beispiel 4.20); 1.Violine:

fis''T.76, gis''T.78, b''T.80; Cello: G T.156, A T.158, H T.160; Cello: H T.160, des T.164, es T.168.

Bergaas gibt in seiner Besprechung (1978:143-144) eine Darstellung der Bogenform des II.Satzes, und eine entsprechende Analyse erübrigt sich deswegen an dieser Stelle.

Die Bogenform des III.Satzes ist wesentlich einfacher angelegt als die des I.Satzes. Sie läßt sich schematisch einfach als A(T.1-41) B(T.41-121) A(T.121-160) Coda(T.160-175) darstellen. Die vier Abschnitte, die den Teil B bilden (T.41-58, T.58-77, T.77-104 und T.104-121), zeigen ebenfalls eine bogenförmige Disposition. Diese läßt sich mit den Buchstaben abca darstellen. Bei den Takten 121-160 handelt es sich um eine unveränderte Reprise. Der Mittelteil setzt sich aus folgenden Takten des *Konzertstücks für Klavier und Orchester* zusammen: T.34-70, T.109-135, T.169-186 (T.70 und 109, und T.136 und 169 entsprechen sich als Schnittpunkte in der Gliederung). Es handelt sich also um eine kompaktere Fassung der dortigen Exposition des 1.Themas. Kleine Änderungen wurden wohl aus spieltechnischen Überlegungen vorgenommen, sie fallen aber kaum ins Gewicht. Die bedeutendste ist das Fehlen der Hornstimme, *Konzertstück*, T.43-51, im *Streichquartett*, T.49-56. Bezeichnenderweise ist in diesem Satz der Mittelteil gewichtiger als die beiden Außenteile. Damit verwirklicht Distler eine interessante Möglichkeit der Bogenform. Dieser Sachverhalt gemahnt an den III.Satz der *Orgelsonate*, in dem das 2. ebenfalls das gewichtigere der beiden Themen ist (wenn man vom "Trio" absieht). Eine weitere Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Sätzen läßt sich jeweils in der Coda feststellen: beide Satzschlüsse bestechen durch ihre spielerische und unkomplizierte Tonalitätsbejahung.

Die Überwindung der dur-moll-Tonalität im melodischen und harmonischen Bereich der Musik Distlers wirkt sich auch auf den Bereich der formalen Gestaltung aus. Wenn das nicht der Fall wäre, könnte man nicht von einer Integrität des Stils sprechen. Infolgedessen ist auch eine Überwindung der dem Wesen der Sonatensatzform verpflichteten formalen Gestaltung in dieser Musik zu beobachten. Distlers Stilprinzipien, und unter diesen vor allem das linear-additive Stilprinzip, führen zu einer formalen Gestaltung, in der das Verhältnis der Formglieder nicht auf

Themendualismus, sondern auf der sich ergänzenden Reihung beruht. Folglich ist eine Tendenz zur Monothematik und/oder bogenförmigen Anordnung der Formteile festzustellen. In dieser Hinsicht zeigt sich Distler durchaus auf dem Stand der formalen Errungenschaften seiner Zeit, eine Tatsache, die leicht von denen, die vor allem seinen Historismus hervorkehren, übersehen wird.

5. Ausblick: Die Bedeutung der Stil- und strukturellen Prinzipien über den Instrumentalstil Distlers hinaus

5.1 Die Stil- und strukturellen Prinzipien in der Vokalmusik Distlers

Nachdem die zu Anfang nur hypothetisch angenommenen Stil- und strukturellen Prinzipien durch eingehende Analyse und Exemplifizierung verifiziert wurden, drängt sich die Frage nach ihrer Bedeutung für den vokalen Bereich des Distlerschen Schaffens auf. Bieten sie einen Zugang auch zum Vokalstil des Komponisten, oder ist ihre Geltung allein auf den Instrumentalstil beschränkt? Angesichts der erstaunlichen Integrität des Instrumentalstils wäre es verwunderlich, wenn Instrumental- und Vokalstil bei Distler so weit auseinanderklaffen, daß sie nicht letztendlich auf gemeinsamen Stilprinzipien beruhten. Es wäre Aufgabe einer getrennten Studie, diese Frage bis ins einzelne zu untersuchen. An dieser Stelle soll jedoch das Vorhandensein der Stil- und strukturellen Prinzipien wenigstens andeutungsweise in zwei Motetten aufgezeigt werden. Damit die Exemplifizierung möglichst repräsentativ ist, wird jeweils ein Abschnitt aus der ersten und aus einer der beiden letzten Motetten der *Geistlichen Chormusik*, op.12, ausgewählt. Diese aus insgesamt neun Motetten bestehende Sammlung entstand über mehrere Jahre (1934-1941) und kann wohl als der bedeutendste Beitrag Distlers auf diesem Gebiet angesehen werden. Deswegen sind die beiden Motetten zugleich repräsentativ für die Stilentwicklung über diese Jahre.

Beispiel 5.1.1 *Singet dem Herrn ein neues Lied*, op.12, Nr.1, T.1-36

I. Rasch, doch nicht hastig. Frei im Zeitmaß Verbreitern....! $\text{♩} = \text{♩}$, aber streng im *meno f*

Sopran
Alto
Tenor
Baß

Ein - get dem
Ein - get dem
Ein - get dem Herrn ein neu - es Lied
Ein - get dem Herrn ein neu - es Lied

Zeitmaß

Herrn, sin - get dem Herrn, sin - get, sin - get, sin -
Ein - get dem Herrn, dem Herrn, dem Herrn, dem Herrn, dem Herrn, dem Herrn, dem

get dem Herrn, dem Herrn, sin - get dem Herrn, sin -
Herrn, dem Herrn, dem Herrn, dem Herrn, sin - get dem Herrn, sin -
Ein - get dem Herrn, dem Herrn, sin - get dem Herrn, sin -
Ein - get dem Herrn, dem Herrn, sin - get dem

Etwas zögern . . .

get dem Herrn, sin - get dem Herrn, sin - get, sin - get dem
get dem Herrn, sin - get dem Herrn, sin - get, sin - get dem
Herrn, sin - get dem Herrn, sin - get dem Herrn, sin - get dem

Wie früher **Verbreitern**

Herrn!
Herrn!
Herrn! Ein - get dem Herrn ein neu - es
Herrn! Ein - get dem Herrn ein neu - es

Entsprechend
meno f

Sin get dem Herrn, sin get dem Herrn, sin get dem Herrn, sin

Sin get dem Herrn, sin get, sin get, sin get, *meno f*

Lieb

Lieb

Etwas zögern | Wie vorher

get, sin get, sin get dem Herrn

get, sin get, sin get, sin get dem Herrn! Ein

Sin get dem Herrn! Ein

Stark verbreitern. . | Viel ruhiger wie zu Anfang. Unterstimmen deutlich
piu f *♩ = 84* Oberstimme immer leiser

ein neu-es Lied, denn er tut Wun-der, denn er tut

get dem Herrn ein neu-es Lied, denn er tut Wun-der, denn er tut

get dem Herrn ein neu-es Lied, denn er tut Wun-der, denn er tut

Verbreitern

Wun-der, denn er tut Wun-der, Wun-der, Wun-der

Wun-der, denn er tut Wun-der, Wun-der, Wun-der

Wun-der, denn er tut Wun-der, Wun-der, Wun-der

Das Beispiel bringt den I.Satz der Motette (vollständige Analysen dieser Motette finden sich in Lüdemann 1981:369-374 und Lüdemann 1985). Wegen

seiner Länge sollen nur stellenweise die vorhandenen Stil- und strukturellen Prinzipien aufgezeigt werden.

Es ist nicht schwer, in allen Stimmen die *zellenhafte Motivbildung* zu erkennen. Pausen, Phrasierungszeichen und Wiederholungen tragen alle zur Identität der Motivzellen bei. Auch abgewandelte, erweiterte und verkürzte Motivwiederholungen sind überall vorhanden. Mit Ausnahme der langen Melismen (T.1-2, 15-17, 25-27) handelt es sich typischerweise stets um verhältnismäßig kurze Motivzellen. Der Text, aus dem die Motivzellen hervorgehen und mit dem sie verknüpft sind, trägt natürlich auf eine Weise zu ihrem Eigenleben bei, die in der Instrumentalmusik gar nicht möglich ist. Durch den Beginn der "Singet"-Motive auf einer im Takt unbetonten Achtel, die zudem noch punktiert ist, während der Text jeweils mit einer betonten Silbe beginnt, kommt ein weiteres Merkmal der zellenhaften Motivbildung zustande, nämlich das der rhythmischen Unruhe (siehe T.4-13 oder T.19-24).

Diese Anlage (Wiederholbarkeit, Kürze, rhythmische Unruhe usw.) verleiht den Motiven ein starkes Eigenleben. Folglich bekommt ihre Kombination zu größeren Zusammenhängen den Charakter einer lockeren additiven *Reihung*. Ein Vergleich der Abschnitte T.4-15 und T.19-25 zeigt, daß sogar verschiedene Reihungen derselben Motive dabei zustande kommen können.

Auch der Tonhöhenbereich der Satzstruktur läßt sich durch die strukturellen Prinzipien erklären. So beruht ein erheblicher Teil des Satzes auf *Orgelpunkten*: T.4-6, 19-20, 29-36; das sind 13 der 36 Takte. Damit verwandt ist der *Ostinato*, der z.B. in T.10-13 das Gestaltungsprinzip des Tenors ist. Auch die Motivwiederholungen im Sopran, T.22-25, und im Alt, T.20-22, können als ostinat bezeichnet werden. Dagegen ist das *Wechseltonprinzip* für die Gestaltung der Altstimme, T.6-8, verantwortlich: die Motivwiederholungen stehen alle in einem Wechseltonverhältnis zueinander.

Noch interessanter ist die Realisierung des *Tonzugprinzips*. Primäre und sekundäre Tonzüge sind dabei genauso vertreten wie *Irregularität* im Tonhöhen- und zeitlichen Bereich. So beruht der Sopran, T.19-25, auf dem primären Ganztonzug d''(T.19)-e''(T.21)-fis''(T.22-24). Das

Rahmenintervall ist eine große Terz. An der unterschiedlichen Taktdauer ist der sich beschleunigende und verzögernde Tonzugrhythmus deutlich zu erkennen. Der Alt setzt einen Takt später mit einem steigenden diatonischen Tonzug ein: a'(T.20-22)-h'(T.23¹)-cis''(T.23²)-d''(T.24). Obwohl er eine Quart als Rahmenintervall hat, endet er gemeinsam mit dem Sopran auf dem Gerüstklang in T.25. Die beiden Stimmen sind folglich weder zeitlich noch in der Tonhöhe aufeinander abgestimmt. Diese Irregularität wird noch gesteigert durch den T.22 einsetzenden Tenor, der mit seinem Ganztonzug (d'-e'-fis'; Rahmenintervall große Terz) in einem schnellen Tonzugrhythmus fortschreitet, um ab T.24 mit dem Alt und dem dort einsetzenden Baß zusammenzutreffen. Auch die Struktur des Abschnitts T.4-15 läßt sich auf diese Weise besser darstellen als an Hand einer Akkordanalyse und einer damit zusammenhängenden Akkordprogression.

Der Satz wird auf hintergründiger Ebene von einer Tonzugstruktur getragen, die eine gewisse Ähnlichkeit mit den bis jetzt beschriebenen Tonzügen aufweist. Diese bezieht sich auf das Rahmenintervall der großen Terz, das in den übergeordneten Tonzügen des Tenors und des Basses vorkommt. Folgende Reduktion mag einen Überblick über das Tonzuggefüge des Satzes vermitteln.

Beispiel 5.1.2 *Singet dem Herrn ein neues Lied*, op.12, Nr.1, T.1-36 (Reduktion).

Das bedeutende an dieser Reduktion ist nicht so sehr die in ihr dargestellte Entfaltung und Verknüpfung der einzelnen Tonzüge an sich,

sondern die Tatsache, daß die Satzstruktur überhaupt auf diese Weise analysiert und dargestellt werden kann.

Die Abwechslung zwischen *Melismatik* und *Deklamation* ist ein formbildendes Moment des Satzes. Das Vorhandensein dieser beiden strukturellen Prinzipien möge damit belegt sein und braucht deshalb nicht weiter erörtert zu werden. Vor allem im letzten Abschnitt, T.28-36, ist eine starke Ähnlichkeit mit den in 3.1.7 und 3.1.8 angeführten Beispielen zu erkennen. Von all den strukturellen Prinzipien ist nun lediglich das Figurationsprinzip nicht vorhanden, wenn man von einer ausgesprochenen, auf dem musikantisch-spielerischen Stilprinzip beruhenden Chorvirtuosität absieht.

Beispiel 5.2.1 *Das ist je gewißlich wahr*, op.12, Nr.8, T.22-41

The image shows a musical score for the piece "Das ist je gewißlich wahr" by Beethoven, measures 22-41. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves. The lyrics are in German. The score includes performance markings such as "(nachdrücklich)" and "(fließend)". A circled number "30" is placed above the first staff of the third system. The lyrics include: "wahr, daß Je - sus Chri - stus, daß Je - sus", "sa lich wahr, daß Je - sus Chri - stus, daß", "daß Je - sus Chri - stus kom - men in die Welt", "Chri - stus, daß Je - sus Chri - stus kom -", "stus, daß Je - sus Chri - stus kom - men in die", "30 kom - men in die Welt, kom - men in die Welt, kom -", "Welt, kom - men in die Welt, kom - men in die Welt, kom - men in die", "30 kom - men in die Welt, kom - men in die".

22 kommen in die Welt, kommen in die Welt (nachdrücklich) /
 - men in die Welt, kommen in die Welt, daß
 Welt, kommen in die Welt, kommen in die Welt, kommen in die Welt
 23 Welt, kommen in die Welt

35 kommen in die Welt (fließend) /
 - Jesus Christi - stus kommen in die Welt, die Sünder
 Welt, kommen in die Welt
 36 kommen in die Welt

40 je - lig zu ma - chen, un - ter de - nen ich, ich - der

Es handelt sich in diesem Beispiel um den mittleren Abschnitt des ersten Teils der Motette (vollständige Formanalyse in Lüdemann 1981:403-407). Das Ganze dieses Abschnitts beruht in noch stärkerem Maße als im vorigen Beispiel auf der additiven *Reihung* von *Motivzellen* zu größeren Zusammenhängen. Das *Orgelpunktprinzip* spielt in diesem Abschnitt keine große Rolle. Es wird lediglich zur Unterstützung der Einzelstimmen T.22-24 und 36-41 verwendet. (In einem vorigen Abschnitt, T.9-16, ist es dagegen Träger des Satzes). Während *Melismatik* nur stellenweise vorkommt (T.22-24, mit starker Ausprägung des *Wechseltonprinzips*), spielt das *Deklamationsprinzip* in diesem Abschnitt eine ausgesprochen wichtige Rolle. Das thematische Material nicht nur dieses Abschnitts, sondern der ganzen Motette, ist von diesem Prinzip bestimmt. Die Deklamation erreicht hier eine kaum zu überbietende Intensität, indem jede Stimme ein Motiv hat, das nur auf einem Ton rezitiert, und im übrigen vom Deklamationsrhythmus gestaltet wird. Bei der Wiederholung

dieses Abschnitts mit anderem Text in den Takten 102-111 werden die deklamierenden Stimmen jeweils um einen Wechselton erweitert.

Das *Tonzugprinzip* wird auf eine Weise realisiert, die große Ähnlichkeit mit dem unter Beispiel 3.93 dargestellten Verfahren hat. Eine gewisse Automatik oder "Prädeterminiertheit" wurde in dem betreffenden Abschnitt aus dem *Streichquartett* festgestellt. Sie hatte trotzdem eine ausgesprochene Irregularität zur Folge. Kanonische Behandlung der Stimmen kommt dort ebenso vor wie hier (vgl. Sopran, Alt und Tenor, T.24-27), obwohl die Irregularität im Tonhöhen- und im zeitlichen Bereich dem Kanon eine Grenze setzt. Der Abschnitt enthält der textlichen und musikalischen Gliederung entsprechend zwei Tonzuggefüge, die in folgender Reduktion dargestellt werden.

Beispiel 5.2.2 *Das ist je gewißlich wahr*, op.12, Nr.8, T.22-41 (Reduktion)

The image shows a musical score reduction for two staves, Soprano and Bass. The Soprano staff contains measures 22, 24, 27, 29, 31, 35, and 36. The Bass staff contains measures 22, 24, 27, 29, 31, 35, and 36. Handwritten annotations in German identify specific melodic patterns: 'Terztonzug' (Triad progression) and 'diatonischer Tonzug' (Diatonic progression). Arrows indicate the direction of these progressions. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Das erste der beiden Tonzuggefüge (T.24-27/28) enthält in allen Stimmen Terztonzüge. Im Sopran, Tenor und Baß gründen sich diese Tonzüge auf denselben Terzenzirkel, der Alt verwendet einen anderen. Sopran und Tenor enthalten zusammen auch die vollständige, mit dem Terzenzirkel verwandte oktotonische Tonleiter. Wegen des Kanons sind die drei Oberstimmen zeitlich und in der Tonhöhe aufeinander abgestimmt. Irregularität kommt durch den Baß zustande, der auf dem Vordergrund des Satzes von einem fallenden chromatischen Tonzug, auf übergeordneter Satzebene von einem zeitlich nicht auf die anderen Stimmen abgestimmten steigenden Terztonzug getragen wird. Das Rahmenintervall ist hier eine

verminderte Quinte, während es bei den anderen Stimmen jeweils eine große Sexte ist.

Die Verknüpfung der beiden Tonzuggefüge ist mit Pfeilen angedeutet. Das zweite dieser Gefüge beruht nun auf diatonischen Tonzügen in allen Stimmen. Irregularität ist hier viel stärker ausgeprägt, weil sich die Stimmen, was Tonzugrhythmus, Rahmenintervall und Richtung anbelangt, alle irgendwie voneinander unterscheiden. Dies geht aus der Reduktion ganz deutlich hervor. Trotzdem ist jede Stimme in sich ganz konsequent gestaltet, so daß sie abläuft, als wäre sie vorprogrammiert. Folglich kommt in jeder Stimme ein absolut konstanter Tonzugrhythmus zustande. So dauert im Sopran jede Stufe des Tonzugs 12 Viertel, im Alt 6, im Tenor und Baß jeweils 8 Viertel. Die rhythmischen und harmonischen Kombinationen der Stimmen sind also in ihrem Klangergebnis die Folge dieser Prädeterminiertheit.

Die auffallende Übereinstimmung in der Struktur, die diese beiden Motettenbeispiele mit der Instrumentalmusik aufweisen, legt die Vermutung nahe, daß dieselben Stil- und strukturellen Prinzipien, die in den Instrumentalwerken vorkommen, sich auch in den Vokalwerken werden auffinden lassen, oder den Zugang zu ihrer Analyse werden bieten können. Es scheint also, daß der Unterschied zwischen den Vokal- und den Instrumentalwerken Distlers nicht ein prinzipiell strukturell-stilistischer ist, sondern eher in der Handhabung des jeweiligen Mediums und der spezifisch daraus hervorgehenden stilistischen Probleme liegt.

5.2 Exkurs: Die Stil- und strukturellen Prinzipien in einem unveröffentlichten Frühwerk

Es wäre interessant, die frühesten Kompositionsversuche Distlers, sofern sie noch erhalten sind, nach ihrem Kompositionsstil zu untersuchen und zu erfahren, inwiefern die hier dargestellten Stil- und strukturellen Prinzipien in ihnen schon ausgebildet sind. Denn da Distler schon so früh zu seinem Stil gefunden hatte - Oskar Söhngen schreibt, daß er "schon mit seinem Opus 3...als ein Fertiger dagestanden hatte, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus entsprungen war", und nennt das

"einen der ganz seltenen Fälle in der Musikgeschichte" (Söhngen 1949:81)¹ - kann eine Studie, die wie die vorliegende sich nur auf die veröffentlichten Werke beschränkt, keine gültigen Aussagen über das Zustandekommen dieses Stils machen. Trotzdem mag die Untersuchung eines Abschnitts aus einem solchen unveröffentlichten Frühwerk aufschlußreich sein. Es handelt sich um die *Kammermusik für Flöte, Oboe, Violine, Violoncello und Klavier*. Obwohl dieses Werk ursprünglich die Opusnummer 3 bekommen sollte (siehe Herrmann 1973:27), scheint es früher entstanden zu sein als die mit der Opusnummer 1 versehene *Konzertante Sonate für zwei Klaviere*. Letzteres Werk wurde 1930 uraufgeführt (siehe Herrmann 1973:26), und in dem von Ursula Herrmann erstellten Werkverzeichnis steht ebenfalls das Datum 1930 (1973:205). Dagegen versieht sie die *Kammermusik* mit dem Datum 1927 (1973:208). Die sich in den Händen des Verfassers befindende Fotokopie des Manuskripts trägt dagegen das Datum 18. Nov. 1929, ein Datum, das auch in einem Brief von Frau Waltraut Distler erwähnt wird. Wie dem auch sei, das Werk ist in seinem Stil der *Konzertanten Sonate* nicht unähnlich, zeichnet sich aber durch eine etwas transparentere, weniger mit parallelen Intervallen überladene Stimmführung aus.

Beispiel 5.3.1 *Kammermusik für Flöte, Oboe, Violine, Viola, Violoncello und Klavier, I.Satz, T.1-7*

The image shows a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vi.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Piano (Kl.). The score is in 4/4 time and marked 'Allegro'. It features six staves. The Flute part starts with a first ending bracket and a 'mf' dynamic. The Oboe part also starts with a 'mf' dynamic. The Violin part is marked 'mf' and 'ben legato'. The Viola and Cello parts start with a 'p' dynamic. The Piano part starts with a 'mf' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

The image shows a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is divided into three systems, corresponding to measures 4, 6, and 8. The instruments are Violin (V), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Cello (C), and Piano (P). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'cresc.' (crescendo), 'sempre' (sempre), and 'ff' (fortissimo). A triplet is indicated in measure 6. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8.

Erstaunlicherweise lassen sich in diesem Abschnitt die meisten der strukturellen Prinzipien erkennen. So zeigt sich die additive *Reihung* von *Motivzellen* etwa in der Violine, T.3-4 oder noch stärker in der auch sonst für Distler typischen sequenziellen Handhabung der Oboenstimme T.3-6. Ein unterbrochener *Orgelpunkt* kennzeichnet die Stimmführung des Cellos, T.1-4¹, mit wiederum bezeichnenden harmonischen Implikation für den Satz als Ganzes. Dagegen haben die Flötenstimme und die RH des Klaviers durchaus *ostinaten* Charakter. Die Stimme der Violine, T.1-3, wird vom *Wechseltonprinzip* bestimmt. Während vor allem die Takte 2³-3² dieser Stimme Spuren von instrumentaler *Melismatik* aufweisen, sind die Stimmen der Bratsche und des Cellos, T.1-3, ausgesprochen *deklamatorisch*. Die LH des Klaviers, T.6, kann als *figurative* Auflockerung des dort vorhandenen Tonzugs verstanden werden. Wie in den schon zitierten Chorwerken ist aber auch hier das linear-additive Stilprinzip am deutlichsten im *Tonzuggefüge* und der darin enthaltenen *Irregularität* zu erkennen. Beides mag durch folgende Reduktion dargestellt werden.

Beispiel 5.3.2 Kammermusik für Flöte, Oboe, Violine, Viola, Violoncello und Klavier, I.Satz, T.1-7 (Reduktion)

Ganz allgemein fällt an dieser Reduktion, die die wichtigsten Tonzüge jeder Stimme aufzeigt, die klare Ausprägung der primären und sekundären Tonzüge und deren Verknüpfung auf. Ein flüchtiger Blick zeigt schon, daß sie zeitlich wie auch in der Tonhöhe nicht aufeinander abgestimmt sind. So steht gegen den fallenden diatonischen primären und dem damit gleichzeitigen chromatischen sekundären Tonzug der Flöte, T.1-3, ein zeitlich nicht darauf abgestimmter steigender diatonischer Tonzug in der Oboe, während die Bratsche einen zeitlich selbständigen fallenden chromatischen Tonzug entfaltet und die Violine sich wechseltonhaft um die Töne fis' und g' bewegt. Das alles wird getragen von einem Orgelpunkt im Cello. Die jeweilige Dauer und die Rahmenintervalle der Tonzüge, sowie ihr Tonzugrhythmus sind in der Reduktion klar dargestellt. Daran ist zu sehen, daß kein prinzipieller Unterschied besteht zwischen diesem Tonzuggefüge und denen, die typisch für die späteren Instrumentalwerke sind. Es müßten die anderen Frühwerke auch

einer eingehenden Analyse unterzogen werden, um die Frage der Stilgenese gültig zu beantworten.

5.3 Distlers Einfluß auf den Stil anderer Komponisten

Distlers Stil hat keine Schule gemacht. Das gilt auch für eine ganze Reihe seiner Zeitgenossen, allen voran Paul Hindemith. Distlers musikhistorische Bedeutung liegt daher auf einer allgemeineren Ebene, im Bereich der Instrumentalmusik vielleicht am ehesten in der Bedeutung seiner Orgelwerke als Wegweiser für ein neues Klangideal und einen neuen Geist zumindest in der zeitgenössischen Kirchenmusik, wenn nicht in der Orgelmusik überhaupt. So schreibt Helmut Bornefeld, daß diese Werke

"auf die Tendenz der evangelischen Orgelmusik einen sehr wesentlichen Einfluß [hatten], auch wenn sie in Distlers Schaffen nicht das Stärkste sind; ihre karge Klanglichkeit wurde durch inzwischen Enstandenes (zum Beispiel des Distler-Schülers Reda) weit überboten. Das ändert aber nichts daran, daß in Distlers Stücken - und zwar seit Bachs Tode zum ersten Male wieder! - die Schreibweise konsequent aus der technischen und klanglichen Struktur der Schleifladenorgel heraus entwickelt wurde!" (Bornefeld 1963:151).

Über Distlers allgemeine Bedeutung braucht an dieser Stelle nicht mehr gesagt zu werden. Die meiste Distler-Literatur beschäftigt sich ohnehin mit dieser Frage. Es wäre aber interessant festzustellen, ob nicht doch wenigstens einige Merkmale des Distlerschen Stils bei anderen Komponisten anzutreffen sind.

Es liegt nahe, in dieser Hinsicht als erstes an seine Schüler zu denken, von denen Siegfried Reda einer der bedeutendsten ist. Eine gründliche Untersuchung von Distlers Einfluß auf Reda ist hier nicht möglich. Doch soll am folgenden Abschnitt wenigstens stichprobenhaft gezeigt werden, daß Distlers Stil an Reda nicht spurlos vorübergegangen ist. Es handelt sich dabei um eine Liedmotette Redas aus dem Jahre 1949 (Kleine Bärenreiter-Ausgabe 4945).

Beispiel 5.4.1 Siegfried Reda: Liedmotette *O daß ich tausend Zungen hätte*, Satz zu Strophe 1, T.8-16

1. grund	ein Lob- lied	nach dem an- dern	an	von dem, was
2. geht;	ach wär ein	je- der Puls ein	Dank	und je- der
4. matt,	die gro- ßen	Wun- der zu er-	höhn,	die al- lent

1. Gott an mir ge-	tan.
2. O- dem ein Ge-	sang.
4. hal- ben um mich	stehn.

Der Satz folgt dem barformigen Aufbau des Liedes. Das Zitat bildet dazu den Abgesang; der c.f. befindet sich in der oberen Vokalstimme. Die Wiederholung von kurzen Motivzellen in identischer oder meist abgeänderter Form kennzeichnet die Gestaltung aller Gegenstimmen. Der Bezug dieser Motivzellen zueinander ermöglicht ohne weiteres eine Anwendung des in dieser Studie entwickelten Reduktionsverfahrens auf das vorliegende Zitat. Bezeichnenderweise kommt dabei ein Tonzuggefüge zur Darstellung, das in seiner Entfaltung den Tonzuggefügen in der Musik Distlers nicht unähnlich ist.

Beispiel 5.4.2 Siegfried Reda: Liedmotette *O daß ich tausend Zungen hätte*, Satz zu Strophe 1, T.8-16 (Reduktion)

Obwohl es sich in den meisten Fällen um steigende diatonische Tonzüge handelt, sind sie in ihren Rahmenintervallen, in ihrer Dauer und ihrem jeweiligen Tonzugrhythmus nicht aufeinander abgestimmt. Diese Irregularität ist in den Takten 8-9 besonders gut zu erkennen. Die vokale Gegenstimme hat ein Motiv von 6 Vierteln, ebenso die 2.Instrumentalstimme. Dagegen hat die 1.Instrumentalstimme Motive von 3 Vierteln, die in ihrer Betonung nicht auf die der anderen Stimmen abgestimmt sind. Deklamation mit Wechseltönen (T.10⁴-12, 2.Vokalstimme; T.13-14, 2.Instrumentalstimme) kommt ebenso vor wie Melismatik (T.8⁵-9³, 2.Vokalstimme). Der Stil dieses Abschnitts könnte also neben seinem offensichtlich vokalen Einschlag durchaus als linear-additiv bezeichnet werden.

Die hier abschließend ausgesprochenen Gedanken und angeführten Beispiele müssen verstanden werden als Fragen, die durch die vorliegende Arbeit aufgeworfen werden, und als Versuch, eine Richtung zu ihrer weiteren Erörterung und möglichen Beantwortung anzudeuten.

6 Schluß

Durch die anfangs hypothetisch aufgestellten und anschließend verifizierten Prinzipien des Stils konnte ein Zugang zu Distlers Instrumentalstil gewonnen werden. Bereiche des Stils, wie Melodik, Harmonik, Rhythmik und formale Gestaltung konnten folglich mit angemessener Terminologie erschlossen werden. Stichproben deuten darauf hin, daß sich diese Terminologie auch zur Erschließung des Vokalstils eignet. Daß sich die überlieferte Terminologie der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre hier als nicht ausreichend erwies, zeigt, daß Distlers Instrumentalstil eine neue und höchst eigenwillige Prägung hat. In diesem Stil vollzieht sich eine Abwendung von dem Stil von Distlers unmittelbaren, als "Leipziger Schule" (Herrmann 1973:197) bezeichneten Vorgängern zu einer ganz originellen Kombination von linearen, additiven, vokalen und spielerischen Momenten. Distler hat hiermit zu einer Überwindung des dur-moll-tonalen Kompositionsstils gefunden, die zwar anders ist als die von Komponisten wie etwa Schönberg, Hindemith, Bartók oder Schostakowitsch, deswegen aber nicht mit weniger innerer Konsequenz vollzogen wird. Wenn eingangs (1.1) die Frage nach der "significance of the style" gestellt wurde, dann liegt diese bei Distler, auf die Dauer gesehen, vielleicht mehr in dieser Überwindung als in den sonst so einseitig hervorgehobenen Wiederbelebungsversuchen älterer Vorbilder.

Anmerkungen

zu 1.2

1. Vgl. z.B. Erpf (1967); Dahlhaus (1970); Zimmerschied (1974); Wittlich (1975). Auch in dem Heft *Das Solokonzert* von Hans Engel (1964) wird Distler nicht erwähnt.
2. Die Tatsache, daß in einer Studie wie der von Dorothea Kolland (1979) eine Stellungnahme zu Distlers Musik fehlt, mag als ein Zeichen dafür gelten, daß die musikwissenschaftliche Bewältigung dieser Musik noch aussteht.

zu 2.1

1. Bekannt als "Bierstedt's Paradox".
2. Auf p.22 zitiert.

zu 3.1.1

1. Dieser Satz stimmt bis auf einige Änderungen mit dem aus dem *Glogauer Liederbuch* überein. Zu den Änderungen gehören bezeichenderweise auch gerade diese Takte der Mittelstimme.

zu 3.1.3

1. "The pedal point...is one of the earliest devices of polyphony - perhaps the earliest - as may be concluded from its extensive use in non-Western music" (Apel 1974:652).
2. Dieser Ausdruck stammt aus Distler (1974:6), dort allerdings im Zusammenhang mit parallelen Quinten; er mag hier aber genausogut zutreffen.

zu 3.1.6

1. Es wird in dieser Studie ganz bewußt von strukturellen "Ebenen" gesprochen, um eine Verwechslung mit den Schenkerschen "Schichten" zu verhindern (vgl. Schenker 1933/1969:24). Vgl. auch Jonas (1963:1671).

zu 3.1.8

1. Eigene Übersetzung. Vgl. auch in diesem Zusammenhang: Distler (1935:1328-1329).
2. Diese Typologie gründet sich auf eine ausführliche Besprechung der Melismen in Distlers Motetten in: Lüdemann (1981:191-207).
3. Apel schreibt dagegen zu dem Stichwort "Melisma": "an expressive vocal passage sung to one syllable, as opposed to the virtuoso-like and frequently stereotyped coloratura..." (Apel 1974⁸:516).
4. Vgl. dagegen folgende Bemerkung: "Es wird vermutet, daß die Melismatik in die abendländische Vokalmusik des Mittelalters über die frühchristlichen Gesänge aus dem hebräisch-orientalischen Kultgesang und in die weltliche Vokalmusik (Trobador- und Minnesang) aus dem mittelalterlichen arabischen Kunstgesang eingedrungen sind" (Eggebrecht 1967¹²:554).
5. Bezeichnenderweise spricht Palmer im Zusammenhang der Stimme in Beispiel 3.71 auch von "melismatic" (Palmer 1967:90).
6. Kessler zitiert hier allerdings nur etwas mehr als den ersten Takt.

zu 3.1.9

1. Tibor Kneifs Meinung sei an dieser Stelle etwas ausführlicher wiedergegeben:

"Die These, daß Musik ein Spiel sei, erweist sich, so verallgemeinert, gleichfalls als eine schiefe Deutung: das Spiel ist einer jener Aspekte, welche die Musik zuläßt. Nichtsdestoweniger kommt diesem Aspekt so viel Verbindlichkeit zu, daß ohne ihn jede Interpretation der Musik, auch und gerade der zeitgenössischen, fragmentarisch bleibt. Soll für das Spiel in der Musik heute plädiert werden, dann mit der Voraussetzung, einen von ideologisch verbrämten Theorien verstellten Zugang wieder freizulegen. Daß der Musik stets ein Moment des Spiels anhafte, war ehemals eine ebenso selbstverständliche Vorstellung, wie sie heute suspekt geworden ist. Nichts kennzeichnet die Entfernung des gegenwärtigen Bewußtseins von der Gesinnung einstiger Klassik besser als das stillschweigende Mißtrauen, das dem Wort Schillers vom spielenden Menschen - ohnehin längst zum Bildungszitat abgesunken - entgegengebracht wird. Um so mehr bezieht man die Musik in den Kampf der Ideologien ein: sie wird mit soziologischem Erkenntniswert ausgestattet oder gar zur Arena für Klassenkämpfe gemacht. Sucht man dennoch Spiel in der Musik, so gerät das leicht in den Verdacht, die Bürde des geschichtsphilosophischen Augenblicks nicht auch für die Musik auf sich zu nehmen und vielmehr die gesellschaftliche Sendung der Töne zu übersehen" (Kneif 1975²:118).

2. Vgl. hierzu Peter Rummenhöllers Analyse des Präludiums, in der er den spielerischen Aspekt allerdings nicht genügend herausarbeitet (Rummenhüller 1978:100-188).

zu 3.1.10

1. Ursula von Rauchhaupt bemerkt übrigens auch einige rhythmische Ungeschicktheiten in Distlers erstem veröffentlichten Chorwerk, der Motette *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, op.2 (Rauchhaupt 1963:74-75).

zu 3.2

1. Dieser Satz bezieht sich auf Erörterungen von Erhard Karkoschka, in denen das Verhältnis der "formalen Valenz der Details" zum Ganzen in der Musik überhaupt ermittelt wird (Karkoschka 1967).

zu 4.2

1. Das Zitat stammt von Paul Hindemith.
2. Vgl. Hermann Grabners Verwendung dieses Begriffs in Zusammenhang mit einem Chorwerk von Distler (Grabner 1986¹⁶:209).
3. Siehe Beispiele 3.53 bzw. 3.95.
4. So heißt es z.B. bei Charles Rosen:..."the centre of a tonal work is not a single note, but a triad" (Rosen 1976²:25). Vgl. dazu die Meinung Hermann Grabners, der infolge der "Erneuerung klassischer Tendenzen" ab 1920 den "Tonalitätsgedanken" wieder in Erscheinung treten sieht, "wenn auch in anderer Form, ...indem man sich die Harmonien um einen Zentralton kreisend vorstellt" (Grabner 1986¹⁶:147). Als Beispiel der "Läuterung", die im Zuge der Sing- und Orgelbewegung herbeigeführt wurde, und "die auch den harmonischen Belangen ein neues Rückgrat verleiht", zitiert er ausgerechnet das *Spielstück* Nr.8 aus den *30 Spielstücken* von Distler (Grabner 1986¹⁶:148). Da Grabner bekanntlich Distlers Kompositionslehrer war, kommt seiner Auffassung in dieser Sache eine hohe Bedeutung zu.

zu 4.4

1. Vgl. hierzu folgendes Zitat: "Man hat heute ja übrigens längst erkannt, daß thematischer Beziehungsreichtum nicht imstande ist, formal Einheitlichkeit zu begründen. Schöpfungen der Moderne beweisen dies zur Genüge. Alle theoretischen Untersuchungen, die von der falschen Voraussetzung ausgehen, daß der einheitliche Formverlauf von der motivischen und thematischen Verwandtschaft der Teile abhängt - falsch zumindest für die von uns in Betracht gezogene [dur-moll-tonale, W.L.] Musikepoche - scheitern an der Tatsache, daß das motivische und thematische Geschehen in einem jeweils bestimmten Klangraum geborgen liegt, dem es seine Bestimmtheit und Zielsicherheit verdankt" (Federhofer 1950:31). Obwohl Distlers Instrumentalstil nicht mehr als dur-moll-tonal bezeichnet werden kann, so ist mit dieser Behauptung doch ein Wesentliches in der formalen Gestaltung auch dieses Stils getroffen, vor allem wenn man unter "Klangraum" auch noch den Klangraum eines Tonzuggefüges, bzw. eines harmonischen Feldes versteht.
2. Vgl. hierzu auch Ehmann (1976:342).
3. Genausowenig kann man den II.Satz als Aria bezeichnen, wie Palmer es tut (Palmer 1967:100).
4. Auch diesen Satz sieht Palmer als eine "Aria built on two short themes" (Palmer 1969:12).
5. Bei dieser Behauptung muß man unwillkürlich an den berühmten IV.Satz von Mozarts Jupiter-Symphonie denken!
6. Nach F.W. (1955:167); nach Hans Rutz (1956:101) war es 1956.
7. Da mir das *Konzertstück für zwei Klaviere* nicht zugänglich war, gründet sich diese Beobachtung auf den zitierten Anfang des Satzes bei Bergaas (1978:138).

zu 5.2

1. Erich Valentin spricht von einem "Frühvollendeten" (Valentin 1952:630-631), und schon von Distlers Studienzeit schreibt einer seiner Lehrer, Friedrich Högner, daß er sich "an seinen [Distlers] eigenartigen Improvisationen gefreut habe" (zitiert nach Herrmann 1973:21).

Bibliographie

- ADORNO, Th.W. 1956/1972 : *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- APEL, W. 1974⁸ : *The Harvard Dictionary of Music.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BECK, H. 1976² : *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- BERGAAS, M.J. 1978 : *Compositional Style in the Keyboard Works of Hugo Distler (1908-1942).* Unveröffentlichte Dissertation, Yale University.
- BIESKE, W. 1952 : Die Orgelwerke Hugo Distlers. *Musik und Kirche*, Jg. 22, Heft 5, p.177-183.
- BOEHMER, K. 1967 : Material-Struktur-Gestalt. Anmerkungen zu einer analytischen Methodik neuer Musik. *Musikforschung*, Jg. 20, Heft 2, p.181-193.
- BORNEFELD, H. 1947a : Hugo Distler - Weg und Werk. *Neue Schau*, Jg. 8, Heft 2, p.57-58.
- BORNEFELD, H. 1947b : Hugo Distler. *Musica*, Jg. 1, Heft 3/4, p.142-147.
- BORNEFELD, H. 1954 : Hugo Distler. F. Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und*

- Gegenwart*, Band 3. Kassel-Basel:
Bärenreiter.
- BORNEFELD, H. 1958 : Schöpferischer Historismus. *Musica*,
Jg. 12, Heft 6, p.319-322.
- BORNEFELD, H. 1963 : Hugo Distler und sein Werk. *Musik
und Kirche*, Jg. 33, Heft 4, p.145-
155.
- CONE, E.T. 1960 : Analysis Today. *Musical Quarterly*,
Jg. XLVI, Heft 2, p.172-188.
- CROCKER, R.L. 1980 : Melisma. S.Sadie (Hrsg.): The New
Grove Dictionary of Music and
Musicians, vol.12. London:
Macmillan.
- DAHLHAUS, C. 1967 : Was ist musikalischer Rhythmus? R.
Stephan (Hrsg.): *Probleme des
musiktheoretischen Unterrichts*.
Veröffentlichungen des Instituts für
neue Musik und Musikerziehung,
Darmstadt, Band 7. Berlin :
Merseburger, p.40-63.
- DAHLHAUS, C. 1970 : *Analyse und Werturteil*. Mainz: B.
Schott's Söhne.
- DAHLHAUS, C. 1978 : Der Tonalitätsbegriff in der neuen
Musik. C. Dahlhaus : *Schönberg und
andere. Gesammelte Aufsätze zur
neuen Musik*. Mainz : B Schott's
Söhne.
- DISTLER, H. 1933/1947 : Die Orgel unserer Zeit. *Musica*,
1947, Jg. 1, Heft 3/4, p.147-153.

- DISTLER, H. 1935 : Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik. *Zeitschrift für Musik*, Jg. 102, Heft 12, p.1325-1329.
- DISTLER, H. 1938 : *Dreißig Spielstücke für die Kleinorgel*. Nachwort. Kassel-Basel: Bärenreiter.
- DISTLER, H. 1939/1952 : Hugo Distler über seine *Spielstücke für Positiv*. *Hausmusik*, 1952, Jg. 16, p.159-160.
- DISTLER, H. o. J : *Funktionelle Harmonielehre*. Kassel-Basel: Bärenreiter.
- EGGEBRECHT, H.-H.1967¹² : *Riemann Musiklexikon*. Sachteil. Mainz : B. Schott's Söhne.
- EHMANN, W. 1976 : Das Motettenwerk von Schütz, Mendelssohn und Distler. W. Ehmann: *Voce et Tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1934-1974*. (Herausgegeben von D. Berke, C. Bernsdorf-Engelbrecht, H. Kornemann.), p.316-343.
- ENGEL, H. 1964 : *Das Solokonzert*. K. G. Fellerer: Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, Heft 25. Köln: Arno Volk Verlag.
- ERPF, H. 1967 : *Form und Struktur in der Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- FEDERHOFER, H. 1950 : *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*. Graz-Innsbruck -

- Wien: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- FORTE, A. 1973 : *The Structure of Antonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- FULLER, D. 1980 : Figuration. S. Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6. London: Macmillan.
- F.W. 1955 : Späte Distler - Uraufführung. *Musica*, Jg. 9, p.167-168.
- GEHRING, P. 1963 : Distler's Organ Works. *American Organist*, Jg. 46, p.14-18.
- GRABNER, H. 1986¹⁶ : *Allgemeine Musiklehre*. Kassel-Basel: Bärenreiter.
- GRUSNICK, B. 1935 : Hugo Distler. *Zeitschrift für Musik*, Jg. 102, Heft 12, p.1317-1324.
- GRUSNICK, B. 1943 : Hugo Distler zum Gedächtnis. *Lübeckische Blätter*, Jg. 85, Heft 1, p.17-18.
- GRUSNICK, B. 1952 : Hugo Distler und wir. *Hausmusik*, Jg. 16, p.153-159.
- GRUSNICK, B. 1958 : Wie Hugo Distler Jakobiorganist in Lübeck wurde. *Musik und Kirche*, Jg. 28, Heft 3, p.97-107.
- GRUSNICK, B. 1964 : Hugo Distler und Hermann Grabner. *Musica*, Jg. 18, Heft 2, p.55-65.

- GURLITT, W. 1959¹² : Hugo Distler. W. Gurlitt (Hrsg.): *Riemann Musiklexikon*, Band I, Personenteil A-K. Mainz : B. Schott's Söhne.
- HAUSSWALD, G. 1979² : *Musikalische Stilkunde*. Wilhelmshaven : Heinrichshofen.
- HECKER, J. VON o.J. : Hugo Distler. *Konzert für Cembalo und Orchester, op. 14*. Text auf Schallplattenhülle, musicaphon rote serie, BM30 SL 1204.
- HERRMANN, U. 1973 : *Hugo Distler. Rufer und Mahner*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.
- HOUTEN, K VAN UND KASBERGEN, M. 1985 : *Bach en het getal*. Zutphen: De Walburg Pers.
- JONAS, O. 1963 : Heinrich Schenker. F. Blume (Hrsg.) : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 11. Kassel-Basel : Bärenreiter.
- KAPPNER, G. 1981 : Hugo Distler und der Aufbau der Kirchenmusik. *Musik und Kirche*, Jg. 51, Heft 2, p.58-66.
- KARBUSICKY, V. 1973 : *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- KARBUSICKY, V. 1979 : *Systematische Musikwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- KARKOSCHKA, E. 1967 : Zur musikalischen Form und Formanalyse. R. Stephan: *Probleme*

- des musiktheoretischen Unterrichts.*
Veröffentlichungen des Instituts für
neue Musik und Musikerziehung,
Darmstadt, Band 7. Berlin:
Merseburger, p.40-63.
- KESSLER, F. 1964 : Merkmale des Distlerschen Orgelstils
dargestellt an seinen kleinen
Orgelchoralbearbeitungen. *Musik und
Kirche*, Jg. 34, Heft 4, p.171-178.
- KNEIF, T. 1975² : *Musiksoziologie.* Köln: Musikverlag
Hans Gerig.
- KOLLAND, D. 1979 : *Die Jugendmusikbewegung : Gemein-
schaftsmusik, Theorie und Praxis.*
Stuttgart : Metzler.
- KURTH, E. o.J.³ : *Grundlagen des Linearen Kontra-
punkts. Bachs melodische
Polyphonie.* Bern: Krompholz.
- LA RUE, J. 1970 : *Guidelines for Style Analysis.* New
York : Norton.
- LIPPMAN, E.A. 1965 : Stil. F. Blume (Hrsg.): *Die Musik
in Geschichte und Gegenwart*, Band
12. Kassel-Basel : Bärenreiter.
- LÜDEMANN, W. 1981 : 'n *Stylanalyse van Hugo Distler se
motette.* Unveröffentlichte
Magisterarbeit. Bloemfontein:
University of the Orange Free State.
- LÜDEMANN, W. 1984 : *Declamation in the Motets of Hugo
Distler. South African Journal of
Musicology*, Jg. 4, p.55-65.

- LÜDEMANN, W. 1985 : Hugo Distlers Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Versuch einer Interpretation. *Der Kirchenmusiker*, Jg. 36, Heft 3, p.84-87.
- NEUMANN, K.L. 1980 : Hugo Distler. S. Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5. London: Macmillan.
- PALMER, L. 1967. : *Hugo Distler and his Church Music*. Saint Louis - London: Concordia.
- PALMER, L. 1969 : Hugo Distler's Harpsichord Concerto. *The Diapason*, Jg. 60, Mai, p.12-13.
- RAUCHHAUPT, U. VON 1963 : *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Eine Studie zum Thema "Musik und Gottesdienst"*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, Gerd Mohn.
- REDA, S. 1965 : Kirchenlied und Mehrstimmigkeit. *Musik und Kirche*, Jg. 35, Heft 6, p.301-306.
- REICHERT, G. 1962 : Ostinato. F. Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 10. Kassel-Basel: Bärenreiter.
- ROGERS, M.R. 1984 : *Teaching Approaches in Music Theory. An Overview of Pedagogical Philosophies*. Carbondale - Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- ROSEN, C. 1976² : *The Classical Style*. London - Boston: Faber and Faber.

- RUMMENHÖLLER, P . 1978 : *Einführung in die Musiksoziologie.* Wilhelmshaven : Heinrichshofen.
- RUTZ, H. 1956 : In Memoriam Hugo Distler. *Musica*, Jg. 10, Heft 1, p.101-102.
- SCHAEUBLE, H. 1943 : Hugo Distler. *Schweizerische Musikzeitung*, Jg. 82, p.10-12.
- SCHENKER, H. 1926/1977 : Organic Structure in Sonata Form. (Übersetzt von Orin Grossman.) M. Yeston: *Readings in Schenker Analysis and other Approaches.* New Haven - London: Yale University Press, p.38-53.
- SCHENKER, H. 1933/1969 : *Five Graphic Music Analyses.* New York : Dover.
- SÖHNGEN, O. 1949 : Am Grabe Hugo Distlers. Ansprache zum 6. Todestag. *Musica*, Jg. 3, Heft 2, p.81-85.
- TRAIMER, R. 1956 : *Béla Bartóks Kompositionstechnik dargestellt an seinen sechs Streichquartetten.* Regensburg : Gustav Bosse Verlag.
- VALENTIN, E. 1952 : Vor zehn Jahren starb Hugo Distler. *Zeitschrift für Musik*, Jg. 113, p.630-631.
- VINTON, J. 1974 : Hugo Distler. J. Vinton (Hrsg.): *Dictionary of Twentieth-Century Music.* London: Thames and Hudson.

- WITTLICH, G.E. (Hrsg.)
1975 : *Aspects of Twentieth-Century Music.*
Englewood Cliffs, New Jersey :
Prentice Hall.
- ZIMMERSCHIED, D. (Hrsg.)
1974 : *Perspektiven neuer Musik. Material
und didaktische Information.* Mainz:
B. Schott's Söhne.