

# Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs

vorgelegt von  
Arne Jähler  
geb. in Hamburg

von der Fakultät I – Geistes- und Bildungswissenschaften  
der Technischen Universität Berlin  
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie  
– Dr. Phil. –

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzende	Prof. Dr. Susann Fegter
Gutachter:	Prof. Dr. Christian Martin Schmidt
Gutachter:	Prof. Dr. Volker Scherliess

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 13. November 2015

Berlin 2019



# Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	5
<b>I. Die Musikästhetik Philipp Jarnachs</b> .....	10
I.1 Die ‚junge Klassizität‘ Ferruccio Busonis und ihre Rezeption durch Philipp Jarnach.....	11
I.2 Busonis Ästhetik.....	12
I.3 Jarnachs Ästhetik.....	19
I.3.1 Allgemeines.....	19
I.3.2 Über Busoni.....	20
I.3.3 Stil.....	22
I.3.4 Ausdruck.....	24
I.3.5 Vom Einfall zur Form.....	26
I.3.6 Technisches.....	28
<b>II. Sonatine für Flöte und Klavier op. 12 (1919)</b> .....	36
II.1 Einleitung.....	36
II.1.1. Zeitgenössische Rezensionen.....	37
II.2 Analyse.....	38
II.2.1 Analyse – Überblick.....	38
II.2.2 Detaillierte Analyse.....	39
II.3 Zusammenfassung.....	59
II.4 Nachtrag: Ferruccio Busonis Albumblatt für Flöte und Klavier.....	61
<b>III. Sonate für Violine allein op. 13 (1922)</b> .....	63
III.1 Einleitung.....	63
III.1.1 Zeitgenössische Rezensionen.....	64
III.2 Analyse.....	65
III.2.1 Analyse 1. Satz: Andante sostenuto.....	65
III.2.1.1 Zusammenfassung op. 13, 1. Satz.....	73
III.2.2 Analyse 2. Satz: Prestissimo.....	75
III.2.2.1 Zusammenfassung op. 13, 2. Satz.....	81
III.2.3 Analyse op. 13, 3. Satz: Allegro deciso.....	82
III.2.3.1 Zusammenfassung op. 13, 3. Satz.....	87
III.3. Jarnach – Hindemith – Krenek: eine Zusammenfassung.....	89
<b>IV. Fünf Gesänge op. 15 (1922)</b> .....	93
IV.1 Einleitung.....	93
IV.1.1 Zeitgenössische Rezensionen.....	95
IV.2 Analyse <i>Lied vom Meer</i> (Rilke).....	96
IV.2.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 1.....	99
IV.3 Analyse <i>Ich hört ein Sichlein rauschen</i> (Wunderhorn).....	100
IV.3.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 2.....	107

IV.4 Analyse <i>Rückkehr</i> (George).....	108
IV.4.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 3.....	115
IV.5 Analyse <i>Der wunde Ritter</i> (Heine).....	116
IV.5.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 4.....	124
IV.6 Analyse <i>Aus einer Sturmnacht</i> (Rilke).....	125
IV.6.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 5.....	132
<b>V. Streichquartett op. 16 (1923)</b> .....	134
V.1. Einleitung.....	134
V.1.1 Zeitgenössische Rezensionen.....	135
V.2 Analyse erster Satz: <i>Un poco sostenuto</i> .....	138
V.2.1 Zusammenfassung op. 16, 1. Satz.....	157
V.3 Analyse zweiter Satz: <i>Allegro molto e con fuoco</i> .....	158
V.3.1 Zusammenfassung op. 16, 2. Satz.....	179
<b>VI. Drei Klavierstücke op. 17 (1924)</b> .....	181
VI.1 Einleitung.....	181
VI.1.1 Zeitgenössische Rezensionen.....	182
VI.2 Analyse op. 17 Nr. 1: <i>Ballabile</i> .....	182
VI.2.1 Zusammenfassung op. 17 Nr. 1.....	192
VI.3 Analyse op. 17 Nr. 2: <i>Sarabande</i> .....	192
VI.3.1 Zusammenfassung op. 17 Nr. 2.....	207
VI.4 Analyse op. 17 Nr. 3: <i>Burlesca</i> .....	208
VI.4.1 Zusammenfassung op. 17 Nr. 3.....	219
<b>VII. Sonatina für Klavier op. 18 (1924)</b> .....	221
VII.1 Einleitung.....	221
VII.1.1 Zeitgenössische Rezensionen.....	222
VII.2 Analyse erster Satz: <i>Allegretto vivace</i> .....	223
VII.2.1 Zusammenfassung op. 18, 1. Satz.....	237
VII.3 Analyse zweiter Satz: <i>Concitato</i> .....	239
VII.3.1 Zusammenfassung op. 18, 2. Satz.....	245
VII.4 Analyse dritter Satz: <i>Sostenuto assai quasi largo</i> e con summa espressione.....	246
VII.4.1 Zusammenfassung op. 18, 3. Satz.....	253
VII.5 Auswertung: Op. 17 und 18 und die ‚Junge Klassizität‘.....	255
<b>VIII. Drei Rhapsodien für Violine und Klavier op. 20 (1927)</b> .....	259
VIII.1 Einleitung.....	259
VIII.1.1 Zeitgenössische Rezensionen.....	259
VIII.2 Analyse Rhapsodie Nr. I: <i>Moderato, liberamente e rubando</i> .....	260
VIII.2.1 Zusammenfassung op. 20 Nr. 1.....	
VIII.3 Rhapsodie Nr. 2: <i>Andantino dolce e grazioso</i> .....	274
VIII.3.1 Zusammenfassung op. 20 Nr. 2.....	279

VIII.4 Rhapsodie Nr. 3: Con moto misurato.....	280
VIII.4.1 Zusammenfassung op. 20 Nr. 3.....	291
<b>IX. Zusammenfassung</b> .....	293
IX.1 Satzgefüge.....	293
IX.1.1 Satzstrukturen.....	293
IX.1.2 Harmonik.....	298
IX.1.2.1 Das Akkordrepertoire und seine Wandlungen.....	298
IX.1.2.2 Die Verwendung von Quartenakkorden.....	298
IX.1.2.3 Mischklänge, Bi- und polytonale Klänge, autonom dissonante Klänge.....	302
IX.1.2.4 Typische harmonische Verbindungen.....	303
IX.2 Thematik und Motivik.....	305
IX.2.1 Die thematische Gestaltungsebene.....	305
IX.2.1.1 Periodische Themen.....	308
IX.2.1.2 Der Satz-Typus.....	309
IX.2.1.3 Der Fortspinnungs-Typus.....	309
IX.2.1.4 Freie Themenformen.....	310
IX.2.1.5 Musik ohne Themen.....	312
IX.2.2 Die motivische Gestaltungsebene.....	313
IX.2.3 ‚Natürliche‘ Varianz und explizite Variantenbildung in den Themen Jarnachs.....	315
IX.3 Die Form in der Musik Philipp Jarnachs.....	319
IX.3.1 Der Umgang mit traditionellen Formen.....	320
IX.3.1.1 Die ABA-Form: der kleinste Nenner.....	320
IX.3.1.2 Das Rondo: der Ausnahmefall.....	322
IX.3.1.3 Der Sonatenhauptsatz: gespannte Verhältnisse.....	322
IX.3.2 Die Etablierung eigener Formgesetze.....	324
IX.3.2.1 Symmetrische Formen.....	324
IX.3.2.2 Die zerbrochene Form.....	324
IX.3.2.3 Die ungebundene Reihungsform mit traditionellen Elementen.....	325
IX.3.2.5 Formale Eigenheiten: Die Codas bei Jarnach.....	326
IX.3.3 Harmonik und Form.....	326
IX.3.4 Thematik und Form.....	327
<b>X. Schluss</b> .....	329



# Einleitung

„Der Busoni-Schüler Philipp Jarnach [...] hinterließ einige Klavierstücke von bemerkenswerter Kultur, welche den ererbten Formensinn mit neuromantischer Gefühlswelt harmonisch vereinigen: *Sonatina* (Romancero I) op. 18, *Drei Klavierstücke* op. 17, ...“<sup>1</sup>

Philipp Jarnach war in den zwanziger Jahren einer der Protagonisten der neuen Musik. Die Dürftigkeit der oben wiedergegebenen Zeilen aus dem Reclam-Klaviermusikführer reflektiert demgegenüber die Tatsache, dass die Musik dieses Komponisten aus den heutigen Konzertprogrammen so gut wie verschwunden ist. Jarnachs kompositorisches Schaffen war seit 1945 demselben Rezeptionsverhalten zum Opfer gefallen, das Ferruccio Busoni bereits in den ereignisreichen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg beklagt hatte und welches vielleicht generell als symptomatisch für das 20. Jahrhundert angesehen werden kann: der „Automatik vom Neuen zum Neueren“.<sup>2</sup>

Neben der unzureichenden Genauigkeit jener Charakterisierung aus dem Kammermusikführer frappiert auch ihr sorgloser Umgang mit inhaltlichen Klischees wie dem „ererbten Formensinn“ oder demjenigen einer „neuromantischen Gefühlswelt“. Allzu wenig ist damit gesagt – und bleiben nicht die wesentlichen Fragen zur Musik Philipp Jarnachs offen?

Um die Beantwortung dieser Fragen ist es allerdings nie besonders gut bestellt gewesen. Selbst auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Komponist wurden Jarnachs Werke kaum angemessen besprochen. In den zahlreichen Konzertkritiken finden sich ganz überwiegend vage, teilweise programmmusikartig aufgeladene Impressionen seiner Musik, die meistens ebenso fehlgehen wie die (selten unternommenen) Beschreibungen formaler Eigenheiten. Fast alle Rezensenten sind sich allerdings in dem Urteil einig, es bei Jarnach mit einem „Formkünstler“<sup>3</sup> zu tun zu haben. Worin die offenkundig hervorhebenswerte Formbehandlung in der Musik Jarnachs besteht, wird wiederum nirgends klar.

Nur etwas besser ergeht es dem nach Informationen Suchenden, der unter dem Stichwort ‚Jarnach‘ in Musiklexika nachschlägt: Auch dort finden sich eher knappe Artikel mit wenig befriedigenden Aussagen wie diesen:

„Jarnach beweist als Erbteil seiner romanischen Herkunft eine sichere Formkraft als selbstständige Fortsetzung der von Busoni erstrebten Klassizität.“<sup>4</sup>

„His work has a feeling for form and a clear relationship with thorough-going tonality that recall Busoni.“<sup>5</sup>

Es bestätigt sich einmal mehr, dass die Kategorie der ‚Form‘ schon für eine nur oberflächliche Charakterisierung des Jarnachschen Schaffens bedeutsam ist. Gäbe es treffende

1 Reclams Klaviermusikführer, hg. von Werner Oehlmann. Stuttgart 1986, Bd. 2, S. 759f.

2 D. de la Motte: Philipp Jarnach. In: *Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland* 1, hg. vom Deutschen Musikrat (DMR 1001-3, 1981; Beiheft zur Schallplattenkassette).

3 Gerhard Tischer in der RMTZ 30/37-38 vom 2. November 1929, S. 406.

4 Art. ‚Jarnach, Philipp‘. In: Brockhaus / Riemann Musiklexikon in zwei Bänden, hrsg. von C. Dahlhaus und H. H. Eggebrecht. Wiesbaden und Mainz 1979, Bd. 1, S. 605.

5 H. Wirth: Art. ‚Jarnach, Philipp‘. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie. London 1980, Bd. 9, S. 558.

Schlagworte (gemeint sind präzisere als jenes von der „Klassizität“) für Jarnachs Art der formalen Gestaltung, so wären sie wohl in jenen Artikeln anzutreffen. Dass man sie vergebens sucht, ist ein Indiz für Schwierigkeiten der historischen wie musikästhetischen Zuordnung, von der interessanterweise ja auch die Musik Ferruccio Busonis besonders betroffen ist.

Was das Wissen über Philipp Jarnach angeht, so hat das Erscheinen der Monographie *Die Musik Philipp Jarnachs* von Stefan Weiss aus dem Jahr 1996 vieles geändert. Die von Weiss unternommene, in ihrem umfassenden Ansatz kaum zu überschätzende Arbeit enthält als Hauptbestandteile ein mit allen auffindbaren Informationen versehenes Werkverzeichnis, eine sehr lesenswerte wie detaillierte Künstlerbiographie und, damit glücklich verknüpft, punktuelle Analysen und überblicksartige Grobgliederungen ausgewählter Kompositionen Jarnachs. Umfassende Analysen einzelner Werke können von solch einer Gesamtdarstellung nicht erwartet werden.

Für das oben skizzierte, geradezu reziproke Missverhältnis zwischen Jarnachs einstigem Ruhm und dem fast völligen Verschwinden seiner Musik konnte Stefan Weiss vor allem solche Erklärungen liefern, die sich auf im weitesten Sinn Biographisches beziehen: Jarnachs Desinteresse an Bewerbung und Durchsetzung der eigenen Werke; das Sich-Fernhalten von jeglichen Cliquen (ausgenommen die Nähe zum Busoni-Kreis, der allerdings auch alles andere als eine ‚Schule‘ war); Jarnachs Rückzug in die innere Emigration während der NS-Zeit; schließlich die künstlerische Resignation gegenüber einer Nachkriegsavantgarde, die mit ihrer aggressiven Ideologie sowohl inhaltlich als auch im Stil ihrer Argumentation all das symbolisierte, was Jarnach immer abgelehnt hatte.

Wenn die vorliegende Arbeit sich analytisch mit der Musik Philipp Jarnachs beschäftigt, so hofft der Verfasser jene Fragen beantworten zu können, deren Klärung in der Musik selbst zu finden ist:

1. Was hält die Musik Jarnachs im Inneren zusammen? Gibt es eine analytisch zu erschließende Entsprechung zu der oft zitierten Ansicht, Jarnachs Musik habe, wenn schon stilistisch nicht an vorderster Front der Avantgarde stehend, doch immerhin in Fragen der Form Neues zu sagen?
2. In welchem Verhältnis stehen die Kompositionen Jarnachs zur ‚Jungen Klassizität‘ Busonis?
3. Wie ist Jarnachs Musik historisch zu verorten? Welche Stellung nimmt sie in den stilpluralistisch geprägten, allerorten neue Formkonzepte hervorbringenden 1920er Jahren ein?

Was die Auswahl der in dieser Arbeit zu untersuchenden Kompositionen Philipp Jarnachs angeht, so habe ich mich von mehreren Überlegungen leiten lassen. Deren wichtigste war die Bestrebung, die ‚Hauptschaffensphase‘ des Komponisten einzugrenzen und möglichst gut abzubilden. Um die unvermeidliche Bewertung eines Gesamtschaffens nicht allzu willkürlich geraten zu lassen (und im Fall Jarnachs fehlt jeder Konsens über die ‚Hauptschaffensphase‘), habe ich mich an folgenden Kriterien orientiert:

- Stil: Jarnach hatte sich bereits in den frühen 1910er Jahren stilistisch (vor allem formal durch die Adaption von Fuge und Sonate) an deutsche Traditionen angenähert, dabei aber in der Klangsprache sein französisches Erbe nicht aufge-

geben. Die *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 (1919) ist die letzte Komposition mit noch hörbar impressionistischem Einschlag – ein Übergangswerk also, formal bereits höchst eigenständig und innovativ. Mit der *Sonatine* op. 12 setzt in Jarnachs Œuvre eine rasante stilistische Entwicklung ein, die über den ‚Meilenstein‘ des *Streichquartetts* op. 16 (1923) bis zu den *Drei Rhapsodien* op. 20 (1927) führt. Mit den *Rhapsodien* hatte Jarnach zu einem über weite Strecken atonalen Idiom gefunden, das sich zudem formal nur noch sehr schwer fassen ließ – und schließlich nur sehr wenige Befürworter fand. Mit dem *Vor-spiel für Orchester I* (1929) vollzog Jarnach eine stilistische Kehrtwende, hin zu klareren Strukturen, einer wieder tonaleren Harmonik, prägnanteren Themengestalten und einer deutlicher artikulierten Form.

- **Quantität:** Ein zumindest ambivalenter Parameter. Bei einem so skrupulös und bedächtig arbeitenden Komponisten wie Philipp Jarnach, der überdies längst nicht alle seiner Werke veröffentlichen ließ, gewinnt das Quantitative aber eine Aussagekraft über die Qualität. Das mag nicht unbedingt für die frühe und fruchtbare Liedproduktion gelten, mit Sicherheit aber für die Zeit nach der entscheidenden Begegnung mit Ferruccio Busoni. Die zurückgehende Produktivität in den dreißiger und vierziger Jahren (es mehrten sich in dieser Zeit auch Revisionen und Bearbeitungen) hatte natürlich mehrere Ursachen; nach dem Zweiten Weltkrieg aber fand Jarnach als Komponist erst recht keinen Anschluss mehr. Die letzte veröffentlichte Komposition Jarnachs datiert von 1955.
- **Ruhm:** Wird einem Künstler in der öffentlichen und professionell kritischen Wahrnehmung ein hoher Grad an Reife und Individualität zuerkannt, so sollte dieses Moment (in Abgleich mit anderen Kriterien) ernst genommen werden.

Eine Evaluation dieser Kriterien hat mich dazu gebracht, folgende Werke Philipp Jarnachs zum Gegenstand der analytischen Untersuchung zu machen:

- *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 (1919)
- *Sonate für Violine allein* op. 13 (1922)
- *Fünf Gesänge* op. 15 (1918–1922)
- *Streichquartett* op. 16 (1923)
- *Drei Klavierstücke* op. 17 (1924)
- *Sonatina für Klavier* op. 18 (1924)
- *Drei Rhapsodien für Klavier* op. 20 (1927)

Den Kern der vorliegenden Arbeit bilden natürlich die Analysen. Jedes der Analysekapitel enthält ein Opus Jarnachs, die Anordnung insgesamt folgt der Chronologie. Am Ende jeder Komposition beziehungsweise jedes abgeschlossenen Satzes (oder Liedes aus dem Zyklus op. 15) erscheint eine im Wesentlichen werkimmanent ausgerichtete Zusammenfassung. In einer abschließenden Zusammenfassung (Kapitel IX) werden die Kompositionen Jarnachs unter den Gesichtspunkten Satzstruktur, Harmonik, Thematik/Motivik sowie Form zueinander in Beziehung gesetzt. Auf diese Weise lassen sich Entwicklungszüge und Konstanten im Werk Jarnachs herausarbeiten.

Die Annäherung an die ausgewählten Werke Philipp Jarnachs wird diejenige der formalen Analyse sein, schließlich formulierte der Komponist selbst in einem an Busoni gerichteten Brief, dass die Form erster und entscheidender Vermittler zwischen dem Werk und seinem

Zuhörer sei.<sup>6</sup> Natürlich kommt keine Formanalyse ohne eine Beschäftigung mit den Parametern Harmonik, Rhythmik, Satzstruktur und Melodiebildung aus. Quasi nebenbei erlauben die hier gewonnenen Erkenntnisse auch Aussagen über stilistische und gattungsbezogene Gegebenheiten der Kompositionen Jarnachs.

Es hat sich gezeigt, dass in den unternommen Analysen traditionelle Kategorien wie ‚Thema‘, ‚Motiv‘, ‚Durchführung‘, ‚Periode‘ oder ‚Variante‘ ihre Gültigkeit mit nur wenigen Einschränkungen behaupten können. Gleiches gilt für die bekannten Analyse Kriterien harmonischer Phänomene: Jarnachs Akkordbildung ist selbst in stark dissonanten Passagen dem Dreiklang oder alternativ der Quartenschichtung verpflichtet. Bei alledem ist dem Verfasser bewusst, wie gefährlich das Ansinnen ist, mit traditionellen Analysebegriffen an eine Musik heranzutreten, die sich anschickt, neue Ausdrucksbereiche zu erschließen. „Die Idee einer voraussetzungslosen Deskription ist ein Phantom“<sup>7</sup>; ein Sachverhalt, der im Rahmen der Analysen an den gegebenen Stellen reflektiert werden wird.

Ein mühsames Unterfangen sind die Analysen Jarnachscher Musik dennoch und dazu eines, dessen Arbeit nicht immer durch einen größeren Erkenntnisgewinn entlohnt wird. Allzu oft steht hinter einer schlichten Aussage wie etwa derjenigen, dass in dem aktuellen Untersuchungsgegenstand etwa eine submotivische Durchbildung nicht zu erkennen sei, die Arbeit vieler Stunden. Jarnachs Musik ist (und dies ist selbstverständlich kein qualitatives Kriterium) gegenüber der analytischen Herangehensweise mitunter ‚undankbar‘, weil ihre freien Formen sich der strukturierenden Beschreibung entziehen. Damit ist immerhin Jarnachs häufig geäußerte Abneigung gegenüber jeglicher Systembildung auch analytisch einwandfrei verifizierbar.

Für die Verortung des Jarnachschen Schaffens geben die zwanziger Jahre einen überaus interessanten Rahmen ab: 1919 vollzieht Igor Strawinsky mit *Pulcinella* eine Wendung zum Neoklassizismus; vom Anfang der zwanziger Jahre datieren so unterschiedliche Kompositionen wie Hindemiths *Suite für Klavier* 1922 und Arnold Schönbergs *Klaviersonate* op. 25 (1921–1923), Kurt Schwitters *Ursonate* (ab 1922) oder Alban Bergs *Kammerkonzert* (1923–1925). Mit seinem dritten *Streichquartett* (1927) festigt Béla Bartók seinen kompositorischen Rang, während Kurt Weill mit der *Dreigroschenoper* (1928) nicht auf den Beifall seines ehemaligen Lehrers Philipp Jarnach hoffen durfte. Es ließe sich noch eine ganze Reihe epochemachender Kompositionen anführen – hier sollte es nur darum gehen, die musikhistorische Situation anzureißen, in der Jarnach die meisten seiner Hauptwerke schrieb.

Im Rahmen seiner Tätigkeiten als Vorstands- und Jurymitglied der IGNM (ab 1922), als künstlerischer Leiter der ‚Melos-Gemeinschaft‘ (ab Oktober 1923, zusammen mit Heinz Tiessen), als Gründungsmitglied der Musiksektion der ‚Novembergruppe‘ (vermutlich ab 1922) und nicht zuletzt als Konzertkritiker des ‚Berliner Börsen-Couriers‘ (1925–1927) hatte Jarnach einen ausgezeichneten Überblick über die jeweils neuesten Strömungen in der Musik. Bestens vertraut also mit den Phänomenen des Neoklassizismus, der seriellen Schreibweise, mit künstlerischen Anverwandlungen der Folklore, vertraut vermutlich auch mit den Versuchen, Viertel- und Sechsteltöne kompositorisch nutzbar zu machen oder verschiedene Kunstgattungen zu verschmelzen. Aus Gründen, die im Einzelnen hier nicht un-

---

6 Vgl. Weiss, S. 12.

7 Dahlhaus 1970, S. 16.

tersucht werden können, haben diese Anregungen in keinem Werk Philipp Jarnachs einen Niederschlag gefunden. Letztendlich scheint es für den Wahldeutschen Jarnach bloß einen Fixstern gegeben zu haben – und das war Ferruccio Busoni. In seinen schriftlichen Äußerungen vermag sich Jarnach kaum von der Musikästhetik seines Mentors zu lösen, seine Kompositionen aber verraten alles andere als ein auf Busoni bezogenes Epigontum. Um die verschiedenen Grade von Abhängigkeit und Abgrenzung der Musik Jarnachs vor allem gegenüber Busonis Konzept der ‚Jungen Klassizität‘ ermessen zu können, ist den Analysen das Kapitel ‚Musikästhetik‘ (Kapitel I) vorgeschaltet. Neben einer Aufbereitung der Busonischen Ästhetik werden hier vor allem ihre Rezeption durch Jarnach sowie dessen eigene musikästhetische Standpunkte beleuchtet, wie sie sich aus den gesammelten Schriften Jarnachs ergeben. Um nicht eine jede Analyse mit dem Abgleich von Theorie und ‚komponierter Praxis‘ zu belasten, wird die Evaluation dieser Beziehung in deren ausführlicher Zusammenfassung (Kapitel IX) vorgenommen.

Mein Dank gilt Prof. Christian Martin Schmidt von der Technischen Universität Berlin, der diese Arbeit betreute. Wertvolle Anregungen verdanke ich einigen Gesprächen mit der Tochter des Komponisten, Ulrike Jarnach, sowie Prof. Stefan Weiss – ohne dessen Veröffentlichung über *Die Musik Philipp Jarnachs* wäre meine Arbeit in dieser Form nicht vorstellbar gewesen. Ich danke Martin Demmler und besonders Kathrin Kiesele für die intensive und anregende Korrektur der Arbeit. Schließlich danke ich meiner Frau für ihre Zuversicht, Geduld und liebevolle Unterstützung.

# I.

## DIE MUSIKÄSTHETIK PHILIPP JARNACHS

„Alles zerfällt, doch bildet es sich neu,  
verwandelt sich unendlich, geht über in  
verschiedne Formen und Gattungen“<sup>8</sup>

Es gibt leichtere Aufgaben als diejenige, sich Klarheit über die musikästhetischen Überzeugungen Philipp Jarnachs zu verschaffen. „Jarnach gehörte zu jenem Typus des gelegentlich Essays schreibenden Komponisten...“<sup>9</sup>, und er hat sein Leben lang keine Anstrengungen unternommen, das Gelegentliche oder das unverbindlich Essayistische seiner Ausführungen zu sammeln, zu präzisieren oder gar zu systematisieren.

Immerhin konnte die Sammlung dann doch noch geleistet werden. Verantwortlich dafür zeichnet der Pianist und Jarnach-Schüler Wilhelm Hecker; die schließlich 1994 erschienenen *Schriften zur Musik* hat der Musikwissenschaftler Norbert Jers als Herausgeber betreut.<sup>10</sup> Nun bestehen die ‚Schriften‘ Jarnachs größtenteils aus Aufsätzen und Vorträgen, die nicht explizit auf ein Fachpublikum ausgerichtet waren. Die unter anderem daraus folgende Nonchalance Jarnachs in terminologischer Hinsicht erschwert den inhaltlichen Abgleich der Texte erheblich.

Stefan Weiss hat in seinem Kapitel ‚Von der Logik des Gefühls: Jarnachs Musikanschauung zwischen 1921 und 1933‘<sup>11</sup> eine Systematisierung der Hauptgedanken Jarnachs zu leisten versucht, auch er allerdings ist sich der dünnen Argumentationsgrundlage bewusst. Besonders bedauerlich, so Weiss, sei die Erkenntnis, „dass Jarnach nirgendwo [...] wirklich Substantielles zu einzelnen Werken zu sagen weiß“<sup>12</sup> – das gilt für die Musik Anderer wie für seine eigenen Kompositionen.

Gerade in den wenigen Beschreibungen eigener Werke tritt eine Nachlässigkeit des Komponisten zutage, die recht schwer begreiflich ist und zu einiger Verwirrung geführt hat. Jarnachs offenkundig geringe Neigung, seine musikästhetischen Gedankengänge zu systematisieren, hängt sowohl mit den Eigenschaften seiner Kompositionen als auch mit seiner Biographie zusammen. Jarnach bezeichnete sich zeitlebens als kompositorischer Autodidakt, und es gibt wenig Grund, diese Behauptung anzuzweifeln. 15-jährig zog Jarnach nach Paris, um am dortigen Conservatoire national Klavier bei Edouard Risler zu studieren. Daneben schloss er sich einer Klasse des Musiktheoretikers Albert Lavignac (1846–1916) an – von explizitem Kompositionsunterricht ist bis dahin nichts bekannt.

---

8 Der ‚Naturgelehrte‘ in der Oper *Doktor Faust* Ferruccio Busonis (2. Bild, ‚Schenke in Wittenberg‘).

9 Weiss, S. 186.

10 Jarnach: *Schriften zur Musik*. Mit Einführungen und Werkverzeichnis. Hg. von Norbert Jers. Kassel 1994.

11 Siehe Weiss, S. 185–201.

12 Weiss, S. 200.

## I.1 Die ‚junge Klassizität‘ Ferruccio Busonis und ihre Rezeption durch Philipp Jarnach

Die alles überragende Gestalt in Philipp Jarnachs Werdegang als Komponist war Ferruccio Busoni. Dessen Bekanntschaft hatte Jarnach 1915 im Züricher Exil bewusst und hartnäckig herbeigeführt, und seit diesen Jahren verband die beiden Komponisten eine enge Freundschaft, die bis zu Busonis Tod 1924 andauerte. Bemerkenswerterweise ist die Beziehung zu dem fast 30 Jahre älteren Busoni nicht zu einem gewöhnlichen Lehrer-Schüler-Verhältnis geworden:

„Busonis Einstellung zur Kunst ist für mich das entscheidende Erlebnis geworden, mehr noch als das fachliche Beispiel. Denn wenn ich auch als sein Schüler gelte, so habe ich doch nie an einer einzigen Unterrichtsstunde teilgehabt. Indessen habe ich das Gefühl, dass ich ihm alles verdanke, was ich geworden sein mag.“<sup>13</sup>

Das Vorbild Busonis leitet sich weder für Jarnach, noch für dessen andere Schüler aus dessen Kompositionen ab; entscheidend war vielmehr sein Einfluss in allgemeinen ästhetischen Fragen. Ferruccio Busoni wurde Freund und Mentor Jarnachs, er verschaffte dem Jüngeren berufliche Möglichkeiten in Zürich und später in Berlin; am stärksten wirkte er auf Jarnach aber durch seine künstlerische Weltanschauung. Busonis ästhetische und stilistische Liberalität war sprichwörtlich, gleichzeitig aber, so erinnert sich Hans-Heinz Stuckenschmidt, war er „der strengste Formalist in allen Fragen des kompositorischen Handwerks.“<sup>14</sup>

Für den noch nicht einmal 25-jährigen Philipp Jarnach wurden die musikästhetischen Positionen Busonis zum Credo. Dass Jarnach sich dabei von jeglichem Epigonentum fernzuhalten suchte, reflektiert ein Brief an Busoni vom März 1918:

„Es ist Ihnen vielleicht etwas befremdend, dass ich mich Ihrem Einfluss nicht restlos unterwerfe, nachdem ich durch Sie so vieles begriffen, lieben oder ablehnen gelernt. - [...]; ich will Sie nicht kopieren; ich will Ihre hohe Persönlichkeit besser ehren, verstehen und deuten: ich bemühe mich, Ihrem Beispiel zu folgen, dem Beispiel des unabhängigen, streng eigendenkenden Künstlers - und wenn mir das gelingt, so werde ich, mit mehr Berechtigung als irgend jemand, mich mit dem Titel Ihres Schülers adeln können.“<sup>15</sup>

Aufgrund der übergroßen Bedeutung der Person Ferruccio Busonis sowie seiner musikästhetischen Konzepte für Jarnachs Musikanschauung scheint es mir angezeigt zu sein, zunächst die wichtigsten Positionen der Busonischen Schriften darzustellen und dann ausführlich auf die Rezeption derselben durch Jarnach zu sprechen zu kommen.

---

13 Jarnach: *Das Beispiel Busonis* (1956). In: JS, S. 189.

14 Stuckenschmidt 1981, S. 169.

15 Zitiert nach Weiss, S. 56.

## I.2 Busonis Ästhetik

Ferruccio Busoni war zwar schon in den 1890er Jahren mit Aufsätzen und Schriften an die Öffentlichkeit getreten; sein erster als gewichtig wahrgenommener Beitrag zur Musikästhetik aber datiert von 1907: Der *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* hat viel Staub aufgewirbelt, zu heftigem Widerspruch gereizt und – so bedauerte der Autor später, „... durch tendenziöse Deutung in Schützengräben manche [junge Komponisten; Anm. d. Verf.] missleitet.“<sup>16</sup>

Der *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* ist zuallererst ein bewusst visionäres Dokument, in dem die elektronische Musik vorhergesagt wird und von Sechsteltonskalen die Rede ist, mit denen die als verbraucht angesehene Harmonik eine Frischzellenkur erhalten könne. Busonis absichtsvoll diffuse, teilweise poetische Sprache, seine wiederholten Exkurse in die Lyrik und vor allem die Metapher der Musik als eines Kindes, welches überhaupt erst noch erwachsen werden muss, waren einigen Lesern zu viel – allen voran Hans Pfitzner, der 1917 mit seiner Schrift *Futuristengefahr* zu einem polemischen Gegenschlag ausholte.

Pfitzner hatte den von Busoni stark akzentuierten Begriff der ‚Freiheit‘ in der Musik missverstanden und die Gefahr einer ‚anarchischen Freiheit‘ oder ‚Formlosigkeit‘ heraufbeschworen. Busoni erwiderte, er sei ganz im Gegenteil ein „Anbeter der Form“<sup>17</sup>, einer Form allerdings, die auf organische Weise aus der jeweiligen Idee erwachse und nicht die Starrheit der Allgemeingültigkeit besitze. Neue Formgesetze entstünden nämlich stets absichtslos und würden erst im Nachhinein von den Gesetzgebern rekonstruiert.

Busonis Kritiker übersahen, dass hier Äußerungen über eine zukünftige Musik absichtsvoll vage gehalten worden waren. Schließlich war eine Hauptmotivation bei der Abfassung der *Ästhetik* die „Sehnsucht“ nach dem „Ungeahnten“.<sup>18</sup>

In den darauffolgenden Jahren konkretisierte Busoni seine ästhetischen Ansichten mit Schriften zu stärker umgrenzten Themenfeldern. *Die neue Harmonik*<sup>19</sup> ist das Thema eines Zeitungsartikels von 1911, in dem der Verfasser fünf ‚Wege‘ zur Harmonik anführt. Einer dieser Wege beschreibt die Harmonik als Ergebnis einer ‚extremen‘ Polyphonie. Busonis Begeisterung für diesbezügliche Experimente, die von zwei deutschen Musikern in Chicago unternommen und theoretisch untermauert worden waren, mündete bereits 1910 in den Artikel *Die Gotiker von Chicago*.<sup>20</sup>

Als griffigste und trotz ihrer argumentativen Knappheit weitreichendste der musikästhetischen Schöpfungen Ferruccio Busonis kann diejenige der ‚Jungen Klassizität‘ gelten. Diesmal war der Rahmen weder Aufsatz noch Zeitungsartikel, sondern ein vom Januar 1920 datierender Brief an den Musikschriftsteller Paul Bekker.<sup>21</sup> Spürbar noch wirkt der Streit mit Pfitzner nach; der Brief diente Busoni vornehmlich der Präzisierung seiner Gedanken

---

16 Busoni: *Zum Zeitgeschehen*. In: Busoni: *Wesen und Einheit der Musik*. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann. Berlin 1956, S. 65 (von nun an abgekürzt durch ‚WEM‘).

17 Busoni: *Von der Zukunft der Musik – an Hans Pfitzner* (Juni 1917, veröffentlichter Brief in der Vossischen Zeitung). In: WEM, S. 33.

18 Ebenda.

19 In: WEM, S. 39ff.

20 WEM, S. 194–198. „Die gotische Kunst besteht vielleicht in diesem Kerne: ein Gefühl, eine Stimmung und eine Idee durch Kontrapunkte auszudrücken.“ In: WEM, S. 196.

21 Der Brief wurde am 7. Februar 1920 in der Frankfurter Zeitung abgedruckt.

gegenüber Bekker, dessen 1920 verfasste Schrift *Impotenz – oder Potenz?* allerdings auch schon eine Verteidigung Busonis gegenüber Pfitzner enthielt.

Die erstrebte künstliche Verjüngung der Musik wurde dabei in der sprachlichen Verknüpfung der (überhistorischen) Kategorien ‚Klassizität‘ und ‚jung‘ angedeutet – und der bereits mehrfach belegte Begriff des ‚Klassizismus‘ geschickt gemieden. Busoni formulierte bereits im April 1919 in einem Brief an Hermann Draber folgende, als gedankliche Hinleitung zur ‚Jungen Klassizität‘ führende Ansicht:

„Die *meisterliche Gestaltung* und *Spielfreudigkeit* müssten wieder zu ihrem Rechte gelangen. Des Grübelns und Tiefsinn's [sic] und des Subjektivismus ist zu viel gewesen. Auch der unnötigen Geräusche. Man sollte – sagt Schopenhauer – Ungewöhnliches mit gewöhnlichen Worten sagen und nicht umgekehrt.“<sup>22</sup>

Hier entsteht die Vision einer erneuerten klassischen Kunst als dritter Weg zwischen Avantgarde und spätromantischem Konservativismus. Der folgende, im Zusammenhang mit dem Konzept der ‚Jungen Klassizität‘ meistzitierte Satz aus dem Brief an Bekker bedeutet einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu einer Konkretisierung und liest sich wie die Präambel eines Verfassungstextes:

„Unter einer ‚jungen Klassizität‘ verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen.“<sup>23</sup>

Das ist ein anderer Ton als derjenige der *Ästhetik*. Mit dem expliziten Traditionsbezug und den „festen“ Formen scheint sich Busoni gegenüber den am häufigsten geäußerten Kritikpunkten absichern zu wollen. Nur wenig später konkretisiert er sein Gedankengebäude und nennt die Voraussetzungen dieser neuen Kunst. Busoni nennt drei Bedingungen einer ‚Jungen Klassizität‘<sup>24</sup>:

1. Die Einheit der Musik: „die Idee, daß Musik an und für sich Musik ist, und nichts anderes, und daß sie selbst nicht in verschiedene Gattungen zerfällt.“<sup>25</sup>
2. Der „definitive Abschied vom Thematischen und das Wiederergreifen der Melodie [...] als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie.“
3. Die „Abstreifung des ‚Sinnlichen‘ und die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus [...]“. „Menschliches Empfinden – aber nicht menschliche Angelegenheiten – und auch dieses in den Maßen des Künstlerischen ausgedrückt.“

Soweit sich die ‚Präambel‘ und drei ‚Paragraphen‘ noch nicht gegenseitig erläutert haben, soll dies nun geschehen. Mit den auszubeutenden „Errungenschaften“ sind nicht fertige Formmodelle, sondern Techniken auf subformaler Ebene gemeint: Am Beispiel seiner *Fantasia Contrappuntistica* (1910) erläuterte Busoni die Synthese verschiedener technischer Errungenschaften schließlich sehr anschaulich:

---

22 Zitiert nach Ficarella 2004, S. 179.

23 Busoni: *Junge Klassizität*. In: WEM, S.34–38. Zitat auf S. 36f.

24 WEM, S. 36f.

25 Ein Jahr später ist der Aufsatz *Von der Einheit der Musik* entstanden, welcher als Teil eines Vorwortes zur Partitur des *Doktor Faust* konzipiert war (nun WEM, S. 10ff.). Hier findet sich eine ausführliche Argumentation um die ideelle „Einheit“ der Musik. Im Verlauf dieses Textes erklärt Busoni die Oper als „in Zukunft die oberste, nämlich die universelle, einzige Form musikalischen Ausdrucks und Gehalts“ (WEM, S. 15), weil sie das ideale Gefäß für eine Sammlung aller musikalischen Gattungen darstelle. Gleichzeitig müsse die Musik der Oper (dem – in Abgrenzung zu Wagner – „musikalischen Gesamtkunstwerk“ [WEM, S. 17]) aber auch ohne die Dichtung bestehen können, also ein eigenständiges Werk sein.

„Zu diesen altherwürdigen Mitteln aus der Rüstkammer der Schule [gemeint ist der Kontrapunkt] brachte ich noch aus eigenem Vorrat die Alteration der Intervalle, des Rhythmus‘ und die Variation der Themas.“<sup>26</sup>

Eine weitere Abgrenzung eines technischen Aspektes gegen ein Formmodell zeigt eine andere Äußerung Busonis, die von seinem Schüler Wladimir Vogel überliefert wurde:

„... die Fuge ist eine Form. Als solche ist sie zeitgebunden, ‚vergänglich‘. Dagegen ist die Polyphonie keine Form, sondern ein *Prinzip* und als solches zeitlos und solange Musik geschaffen wird, ‚unvergänglich‘.“<sup>27</sup> – Hier liegt eine (zumindest theoretisch) entscheidende Abgrenzung zu einem Neoklassizismus, wie er bei Satie, Strawinsky oder Prokofjew zu beobachten ist.

Kaum Probleme bereitet der erste Paragraph der Busonischen ‚Bedingungen‘: In den Erläuterungen zur ‚Einheit der Musik‘ führt Busoni beispielhaft aus:

„Es gibt keine ‚Kirchen‘-Musik an und für sich; sondern absolut nur Musik, der ein kirchlicher Text unterlegt oder die in der Kirche aufgeführt wird. [...] Spielen Sie den ersten Satz der ‚Eroica‘ zu einem amerikanischen Indianerfilm, und die Musik wird Ihnen bis zur Unkenntlichkeit verwandelt erscheinen.“<sup>28</sup>

Paragraph zwei der ‚Jungen Klassizität‘ dürfte auch durch die Rezeption von Ernst Kurths 1917 erschienenen *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* beeinflusst sein; mit dem ‚Wiederergreifen der Melodie‘ spielt Busoni seinen einzigen konkret kompositionstechnischen Aspekt aus. In einem anderen Brief präzisiert Busoni den Zusammenhang von Melodie (der Horizontale) und Harmonik:

„Die neue Harmonik aber könnte nur auf Grund einer äußerst kultivierten Polyphonie natürlich (d. h. vollends absichtslos) entstehen und eine Berechtigung ihres Erscheinens dokumentieren: dieses fordert eine strenge Schulung und eine überlegene Beherrschung der Melodik.“<sup>29</sup>

In der Betonung einer melodischen ‚Schulung‘ zeigt sich Jarnachs Kurth-Lektüre. Sehr aufschlussreich ist auch die (offenbar zu dieser Zeit kaum umstrittene) Verkoppelung der Begriffspaare ‚Subjektivismus‘ – ‚harmonisch‘ und ‚Objektivismus‘ – ‚polyphon‘. Paul Bekker bestätigt diese Sichtweise in einem Aufsatz von 1921 mit nur geringfügig modifiziertem Vokabular:

„Die Waage des Gefühls senkt sich wieder nach der anderen Seite: vom harmonischen Individualismus zum polyphonen Kollektivismus. [...] Es handelt sich [...] um einen neuen, elementar bedingten Durchbruch der polyphonen Musikauffassung, die als solche der vorklassischen Zeit nähersteht als der klassischen.“<sup>30</sup>

Die Dringlichkeit eines ‚definitiven Abschieds vom Thematischen‘ (immer noch Paragraph 2 der ‚Jungen Klassizität‘) ist nur zu verstehen, wenn man Themen an sich als vor allem auch harmonisch determinierte, abgeschlossene Einheiten versteht, welche die Ent-

---

26 Busoni: *Selbst-Rezension* (Zeitschriftenartikel vom Februar 1912). In: WEM, S. 74.

27 WEM, S. 69ff. Hervorhebungen durch Vogel. Es ist bezeichnend, dass die Schüler Busonis die erste Exegese der teils mehrdeutigen Texte des Lehrers vornahmen. Diesbezügliche interpretatorische Übereinstimmungen etwa zwischen Vogel und Jarnach stärken die Glaubwürdigkeit ihrer Ausführungen.

28 Busoni: *Junge Klassizität*. In: WEM, S. 36.

29 Busoni: *Über die Harmonik* (Brief Busonis an den Herausgeber der Musikzeitschrift ‚Melos‘ Fritz Windisch vom Januar 1922). In: WEM, S. 41.

30 Paul Bekker: *Deutsche Musik der Gegenwart* (1921), zitiert nach Scherliess, S. 157.

faltung der horizontalen Ebene behindern.

Schließlich pointiert Paragraph drei aus Busonis ‚Junge Klassizität‘ die „Abstreifung des Sinnlichen“. Nicht Unsinnlichkeit ist gemeint – etwas weiter unten im Text präzisiert Busoni, es gehe um

„die Wiedereroberung der Heiterkeit (Serenitas): nicht die Mundwinkel Beethovens, und auch nicht das ‚befreiende Lachen‘ Zarathustras, sondern das Lächeln des Weisen [...]. Nicht Tiefsinn und Gesinnung und Metaphysik; sondern: Musik durchaus ...“<sup>31</sup>

Zahlreiche Kompositionen Busonis zeugen von dieser ästhetischen Haltung – von den Klaversonatinen bis zur Oper *Doktor Faust*, die nach Busonis Tod im Jahr 1924 von Philipp Jarnach vollendet wurde.

Eine Schwierigkeit, die ‚Junge Klassizität‘ Busonis inhaltlich genau zu umgrenzen, besteht in ihrer unmittelbarer Nähe zum Begriffsfeld des Neoklassizismus‘. Scherliess<sup>32</sup> und Danuser<sup>33</sup> fassen die ‚Junge Klassizität‘ als eine der vielen Spielarten des Neoklassizismus auf – angesichts der von beiden zugestandenen definitiven Weite des Begriffs ein nachvollziehbarer Schluss. Eine inhaltliche Lokalisierung des Busonischen Konzeptes innerhalb dieses Feldes ist nicht mit wenigen Worten zu leisten und doch an dieser Stelle unverzichtbar.

Unter den neuen Tendenzen, die in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die musikalische Moderne begründeten, war der Neoklassizismus eine der wirkungsvollsten, erfolgreichsten und umfassendsten. Seine ideelle Grundlage ist in der Bestrebung zu sehen, die Ausdrucksästhetik der musikalischen Romantik mit ihren metaphysischen und psychologisierenden Begleiterscheinungen zu überwinden. Dabei scheint die Idee, im Zuge dieser Neuorientierung möglichst weit in der Musikgeschichte zurückzugehen, in der Luft gelegen zu haben – so äußerte der in musikalischen Dingen äußerst feinfühlig Thomas Mann in seiner persönlichen Wagner-Abkehr von 1911:

„Denke ich aber an ein Meisterwerk des 20. Jahrhunderts, so schwebt mir etwas vor, was sich von dem Wagner’schen sehr wesentlich, und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, – irgend etwas ausnehmend Logisches, Formvolles und Klares, etwas zugleich Strenges und Heiteres, von nicht geringerer Willensspannung als jenes, aber von kühlerer, vornehmerer und gesunderer Geistigkeit, etwas, das seine Größe nicht im Barock-Kolossalischen und seine Schönheit nicht im Rausche sucht, – eine neue Klassizität, dünkt mich, müßte kommen.“<sup>34</sup>

Bemerkenswert an diesem Textausschnitt ist das Fehlen jeglicher auf den musikalischen ‚Ausdruck‘ abzielender Vokabeln – das Wort von der ‚Willensspannung‘ kann hier allenfalls als zusammenfassendes Substitut gelten (Busonis Forderung nach der ‚Abstreifung des Sinnlichen‘ fügte sich hier nahtlos an).

Der Komponist Ernst Krenek hielt den Neoklassizismus auch noch in der Rückschau für eine durchaus progressive Erscheinung,

31 Busoni: WEM, S. 37.

32 Scherliess, S. 154ff.

33 Danuser 1984, S. 149ff.

34 Thomas Mann: *Über die Kunst Richard Wagners* (1911). In: Reden und Aufsätze II, Frankfurt am Main 1965, S. 695. Zitiert nach Scherliess, S. 154.

„denn er wurde zum Zwecke der Beseitigung von Romantizismen der vergangenen Generation eingeführt, zu denen Schönbergs Expressionismus im Verhältnis einer eher altmodischen Fortführung zu stehen schien.“<sup>35</sup>

Verärgert über den vermeintlich leichten Erfolg der Neoklassizisten, komponierte Arnold Schönberg 1925 die Spottkantate *Der neue Klassizismus*, in deren Anfangsversen es heißt:

„Nicht mehr romantisch bleib‘ ich,  
Romantisch haß‘ ich;  
von morgen an schreib‘ ich  
nur reinstes Klassisch!“<sup>36</sup>

Angesichts dieser Polemik muss eine wichtige Trennungslinie im Gebilde ‚Neoklassizismus‘ gezogen werden. Ich folge gern der von Danuser<sup>37</sup> getroffenen begrifflichen Unterscheidung zwischen dem ‚substantialistischen‘ und dem ‚formalistischen‘ Neoklassizismus, denn sie trägt dazu bei, die beiden unterschiedlichen Strömungen samt ihrer Ausgangspositionen und Konsequenzen zu klären.

Mit dem ‚substantialistischen Neoklassizismus‘ ist eine überwiegend deutsch geprägte Linie gemeint, deren Ausgangspunkt im neobarocken Historismus Regerscher Prägung zu sehen ist. Dieser Spielart des Neoklassizismus fehlt die explizite Abwendung von der jüngsten klassisch-romantischen Ästhetik; vielmehr wurde in der Musik Johann Sebastian Bachs der Beginn einer Traditionslinie gesehen, an die es erneut anzuknüpfen galt. Handwerkliche Tadellosigkeit, eine der Genieverklärung abholde Bescheidenheit und die Betonung struktureller und formaler Innovation waren das Erbe der Vergangenheit und Fundament zukünftiger Bestrebungen zugleich. Die kontrapunktischen Verfahrensweisen in den zwölftönigen Werken Schönbergs sind ein starker Ausdruck dieses Vergangenheitsbezugs (unbestreitbar gibt es im Werk Schönbergs im weitesten Sinne neoklassizistische Elemente).

Von dieser Warte aus lässt sich die zweite, ‚formalistische‘ Variante des Neoklassizismus gut kritisieren. Bedient sie sich des historischen Materials doch ‚lediglich‘, um sich mittels Verfremdung und Parodie von ihr abzustoßen<sup>38</sup> – dabei spielt die genaue Herkunft der ‚Wirtsmusik‘ keine entscheidende Rolle. In dieser Gleichgültigkeit ist das Moment des Traditionsbruchs besonders stark, die Antiromantik deutlich forciert.

Anreger dieser Richtung des Neoklassizismus‘ waren die Franzosen Erik Satie und Jean Cocteau gewesen; die Schlagworte aus ihrem Umkreis waren die ‚simplicité‘ aus Cocteaus Schrift *Le coq et l‘arlequin* (1918) und der (allerdings erst später geprägte) Begriff von der ‚musique dépouillée‘.<sup>39</sup> Bereits in den frühen zehner Jahren war Igor Strawinsky in Berührung mit den Arbeiten Cocteaus gekommen, später wurde er zu einem der Protagonisten der Bewegung. Theodor W. Adorno reagierte mit einer umfassenden Abrechnung auf Strawinsky: Die beiden Hauptkapitel der *Philosophie der neuen Musik* sind recht wenig subtil mit „Schönberg und der Fortschritt“ sowie „Strawinsky und die Reaktion“ über-

35 Ernst Krenek: *Horizont abgesteckt*. In: Österreichische Musikzeitschrift 1976, S. 5f.

36 Der neue Klassizismus ist die dritte der drei *Chorsatiren* op. 28.

37 Danuser 1992, S. 148.

38 Adorno schrieb über Strawinsky: „Seine Musik blickt stets auf andere hin, die sie durch Überbelichtung ihrer starren und mechanistischen Züge ‚verzerrt‘.“ Philosophie, S. 167.

39 R. Chalupt: *Quelques souvenirs sur Erik Satie*. In: La Revue musicale 214 (1952), S. 45.

schrieben. In jedem Absatz der brillant argumentierenden Schrift wird die grundsätzliche Differenz Strawinskys zur zweiten Wiener Schule betont; hier mag ein kurzer Ausschnitt genügen:

„Ihn [Strawinsky] zieht es dorthin, wo Musik, hinter dem entfaltetem bürgerlichen Subjekt zurückgeblieben, als intentionslose fungiert und körperliche Bewegungen anregt anstatt noch zu bedeuten: dorthin, wo die Bedeutungen so ritualisiert sind, dass sie nicht als spezifischer Sinn des musikalischen Akts erfahren werden. Das ästhetische Ideal ist das des unbefragten Vollzugs.“<sup>40</sup>

Wie anhaltend stark Adornos Abneigung gegenüber dem Neoklassizismus war, zeigt ein noch 1942 entstandener Aufsatz:

„Entscheidend dabei ist der vorindividualistische und vorbürgerliche Charakter der beschworenen Modelle, die der subjektiven Dynamik, der Psychologie, dem funktionalen Übergang so wenig Raum lassen wie einem ‚feuchten‘ Klang einer leittönigen Harmonik und jeglicher Transzendenz der musikalischen Gestaltung. Hervorgehoben wird der Spielcharakter der Musik“<sup>41</sup>

Damit wären die beiden äußersten Pole in der Auseinandersetzung über den Neoklassizismus abgesteckt; die Position Busonis bewegt sich im weiten Zwischenraum, wobei seine schriftlich formulierte Ästhetik von der konkreten kompositorischen Umsetzung unterschieden werden sollte.

Ferruccio Busoni sah wie viele seiner Zeitgenossen im expressionistisch<sup>42</sup> überhöhten Subjektivismus ein vergiftetes Erbe des 19. Jahrhunderts, welches nicht zuletzt auch für die Katastrophe des Ersten Weltkrieges verantwortlich zeichnete.<sup>43</sup> Richard Wagner war nicht nur Reizfigur der ‚Groupe des six‘ oder Debussys – auch für Ferruccio Busoni waren hier viele verhängnisvolle Entwicklungen auskristallisiert: seine extrem leittönige Harmonik, das Konzept eines Gesamtkunstwerks; das Bemühen um eine musikalisch totalitäre motivische Integration und die starke Psychologisierung der Musik führten nach dieser Denkart zu einer Überdeterminierung der Musik.

Als Gegenmittel sprach sich Busoni für die Wiederbelebung der klassischen Ästhetik aus. Ausgewogenheit der Proportion, Objektivität, vornehme Einfachheit, Licht und Klarheit – mit einem Wort: Latinität. „Die klassische Ästhetik des autonomen Kunstwerks [...] wurde unter den Bedingungen des Krieges zu einem Glaubensbekenntnis und kulminierte in dem, was er [Busoni] die ‚Einheit der Musik‘ nannte.“<sup>44</sup> „Utopische Substanz“<sup>45</sup> als Reaktion auf die Barbarei, die Konzeption der ‚Jungen Klassizität‘ als „reinste[r] Ausdruck einer idealistischen Musikphilosophie“<sup>46</sup>

Anders als Prokofjew in der *Symphonie Classique*, Satie in der *Sonatine bureaucratique* oder Strawinsky mit *Pulcinella* kehrt Busoni allerdings zu keinem Zeitpunkt zur Klangwelt

40 Adorno 1992, S. 131.

41 Adorno: *Neunzehn Beiträge über neue Musik*. In: Gesammelte Schriften, Bd. 18 (Musikalische Schriften V), Frankfurt am Main 1984, S. 83.

42 Mit dem Terminus ‚expressionistisch‘ sei hier nicht auf die Epoche, sondern auf eine künstlerische Haltung verwiesen. 43 Siehe dazu auch R. Stephan: *Die Musik der Zwanzigerjahre*. In: Dieter Rexroth: *Erprobungen und Erfahrungen*, Mainz 1978, S. 12.

44 Tamara Levitz: *Erziehung zum Menschentum. Busonis ‚Junge Klassizität‘ und die Schweiz*. In: Felix Meyer (Hrsg.): *Klassizistische Moderne*, Winterthur 1996, S. 221.

45 Ficarella 2004, S. 177.

46 Ebenda, S. 178.

des Barock oder der Frühklassik zurück, um diese mit gezielt eingestreuten Irregularitäten oder ‚falschen‘ Harmonien zu hintertreiben. Ihm ist theoretisch auch nicht daran gelegen, die traditionellen Formengehäuse wie Sonate, Fuge oder Suite mit ‚neuer Musik‘ zu füllen, nur um zu beobachten, wie sie eine solche Operation aushalten. In dieser Hinsicht ist Busonis ‚Junge Klassizität‘ keine Variante eines ‚formalistischen‘ Neoklassizismus. Mit ihm verbindet sie nur die explizit antiromantische Haltung.

Auf der anderen Seite hält sich Busoni in gebührender Distanz zu einer Ästhetik der Sachlichkeit, in der die Betonung des Handwerklichen in einer so bodenständigen wie unkünstlerischen Zünftigkeit zu münden droht. Busonis aristokratisch-elitäres Kunstkonzept wäre mit der Zurschaustellung kompositionstechnischer Gediegenheit auf der Grundlage sofort nachvollziehbarer Form- oder Stilmittel kaum kompatibel, und seine Musik ist in der Tat auch nicht danach geraten.

Busonis in der ‚Jungen Klassizität‘ projektierte Art des Rückgriffs spielt sich weniger an der Oberfläche ab, ist versteckter und dennoch ganz konkret. Nicht Formhülsen oder stilistische Entlehnungen, sondern kompositionstechnische Grundelemente sollen ‚gesichtet‘ und eingesetzt werden. Im Gegensatz zu Schönberg, der etwa die Dreiklangsharmonik tabuisiert, ist Busoni nicht dogmatisch in der Wahl der Mittel. Dass seine prinzipielle Offenheit gegenüber allen „Errungenschaften“ der Vergangenheit oder die Forderungen wie das „Wiederergreifen der Melodie“ oder die „Abstreifung des Sinnlichen“ noch keinerlei stilistische Festlegung nach sich ziehen, ist eher eine Stärke denn eine Schwäche der ‚Jungen Klassizität‘.

Vornehme Zurückhaltung im Ausdruck und eine charakterliche Ausgeglichenheit schließlich sind die hervorstechenden Merkmale von Busonis eigener Musik. Seine ästhetische Haltung zwischen visionärer Avantgarde und einer Spielart des Konservativismus resultiert in Kompositionen, deren schwebende Stimmung manch heutigen Hörer nachhaltiger verstört als eine zwölfköpfige Gavotte Schönbergs.

Ferruccio Busoni glaubte an die vornehme ‚Heiligkeit‘ der Kunst, und er begriff sich als Teil einer Künstleraristokratie (eine Haltung, die er ganz offensichtlich an Jarnach weitervererbte). Seine Meisterklasse an der Akademie der Künste in Berlin war ein privilegierter Kreis von Eingeweihten und Busoni seine verehrte Zentralfigur. Die Bedeutung des Lehrers Busoni kann kaum überschätzt werden. Wenn es eines Beweises bedürfte, in wie viele verschiedene Farben das Spektrum der Busonischen Musikästhetik auftrennbar wäre, sei an die unterschiedlichen Entwicklungen der Busoni-Schüler Philipp Jarnach, Kurt Weill und Edgar Varèse erinnert.

## I.3 Jarnachs Ästhetik

„Was in dieser Welt ist denn *nicht* problematisch? – Und die unabweisbare Antwort wäre: nur das Unbedeutende.“<sup>47</sup>

„Wer Revolutionen machen will, muss ein guter Geschichtskenner sein.“<sup>48</sup>

### I.3.1 Allgemeines

Als eine Grundvoraussetzung jedes Künstlertums begreift Philipp Jarnach „den Sinn für Vollendung als Sehnsucht nach dem Absoluten und die Hingabe an die Sache“.<sup>49</sup> In seinen Augen erfüllten unter den zeitgenössischen Komponisten nur Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni diese Voraussetzung.

Beim ersten Kontakt mit den überlieferten Zeugnissen Jarnachscher Musikästhetik ist man geneigt, ihren Autor lediglich als Epigonen Busonis zu betrachten. Allzu nah scheinen die theoretischen Konzepte beider Komponisten beieinanderzuliegen, zu ähnlich sind die Formulierungen bis in kompositionstechnische Details hinein.

Ein zweiter Blick lohnt indes: Jarnach, daran besteht kein Zweifel, ist in hohem Maße durch Busonis Ästhetik beeinflusst, zeigt aber bei zentralen Aspekten wie demjenigen des ‚Ausdrucks‘ durchaus abweichende Vorstellungen. Darüber hinaus ist die deutliche Prononcierung des Begriffs von den ‚ewigen Gesetzen‘<sup>50</sup> beispielsweise eine verbale Zuspitzung Jarnachs, die Busoni wohl nicht ohne Weiteres göütiert hätte.

Zunächst einmal, und damit sind die Züricher sowie die frühen Berliner Jahre gemeint, war die Auseinandersetzung Jarnachs mit der Person, der Musik und der Ästhetik Busonis von großer Verehrung gekennzeichnet. Das Bild des Älteren nimmt „in Jarnachs enthusiastischer Zuwendung beinahe übermenschliche Züge an“, wie Norbert Jers, Herausgeber der Jarnach-Schriften, konstatiert.<sup>51</sup> In der Tat finden sich in den Schriften Jarnachs einige Absätze, die über eine bloße Umformulierung Busonischer Aussagen kaum hinausgehen. Anhand einiger der insgesamt elf Aufsätze Jarnachs, die sich mit Busoni befassen, soll zunächst versucht werden, seine Rezeption der ‚Jungen Klassizität‘ und anderer Anschauungen Busonis zusammenzufassen.

47 Jarnach: *Kleine Rede auf Arnold Schönberg* (1951). In: JS, S. 108.

48 Jarnach: *Alt und Jung in der Musik* (1924). In: JS, S. 168.

49 Norbert Jers: *Philipp Jarnach als Musikschriftsteller*. In: JS, S. 20.

50 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44: „Die Gesetze sind ewig die gleichen, aber je klarer wir sie zu erkennen vermögen, desto unendlicher erscheint die Zahl ihrer möglichen Konsequenzen.“

51 Norbert Jers: *Philipp Jarnach als Musikschriftsteller*. In: JS, S. 19–29.

### I.3.2 Über Busoni

Es ist interessant, in den Schriften Jarnachs einmal nach den direkten Reflexen der Busonischen Musikästhetik zu suchen. Dazu bieten nicht nur die im Titel auf Busoni verweisenden Texte eine Möglichkeit – Jarnach nutzte auch Gelegenheiten wie die Abhandlung über *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924), um auf Busoni und seine Musikvorstellungen einzugehen.

In einem Vortrag zu einem 1932 veranstalteten Busoni-Konzert findet sich eine noch sehr am Original orientierte Interpretation von Busonis ‚Junger Klassizität‘:

„Was aber Busoni damit meinte, war nicht die Bevorzugung irgendeines Stiles, sondern: das Wiederergreifen der Musik an ihrer Quelle, welche die Melodie ist, die Entsinnlichung der Kunst und der Weg zur Objektivität, ein Bemühen um den geläuterten Ausdruck, der die Zeitwandlungen überdauern kann.“<sup>52</sup>

In dieser Beschreibung fehlen der ‚Abschied vom Thematischen‘ sowie das Konzept der Melodie als ‚Erzeugerin der Harmonie‘; die ‚Entsagung gegenüber dem Subjektivismus‘ ist von Jarnach durch den ‚Weg zur Objektivität‘ ersetzt und das ‚menschliche Empfinden‘ durch den ‚geläuterten Ausdruck‘.<sup>53</sup>

Eines der Hauptmotive in Jarnachs Äußerungen über Busoni ist die Feststellung, der Meister sei verschiedentlich missverstanden worden. Der Jüngere will hier unbedingt richtigstellen und aufklären. Dass dabei die oftmals vagen Formulierungen Busonis durch eine sprachlich-inhaltlich nicht unbedingt konkretere Diktion abgelöst werden, ist bedauerlich:

„Wer ihn [Busoni] verstanden hatte, lernte die Form nicht als Gerüst, sondern als Erlebnis zu sehen, Ebenmaß der Proportion und Ökonomie im Ausdruck als Gefühl zu werten.“<sup>54</sup>

Form als ‚Erlebnis‘ eines Prozesses, in welchem das Material zu seiner ihm gemäßen Entfaltung kommt: das lässt sich verstehen. Im Folgenden aber das ‚Ebenmaß‘ und die ‚Ökonomie‘ als emotionellen Niederschlag zu begreifen, bedürfte einer weiteren Klärung. Es scheint immerhin, als habe Jarnach die ihn möglicherweise zu sachlich dünkende Diktion Busonis in seinem eigenen Sinn ‚nachbessern‘ wollen.

Nun mag die Undeutlichkeit in dem oben wiedergegebenen Zitat Jarnachs auch dem Begriff des ‚Gefühls‘ geschuldet sein. Eine problematische Kategorie ist diejenige des ‚Gefühls‘ bereits bei Busoni, der diesen Terminus wohl aufgrund seiner erklärtermaßen antiromantischen Haltung konsequent meidet. Mit der ‚Abstreifung des ‚Sinnlichen‘‘ und der ‚Entsagung gegenüber dem Subjektivismus‘ ist immerhin thematisch Verwandtes angesprochen. Jarnach, der – so wird sich zeigen – in seinen Kompositionen letztlich ganz andere Ausdruckskonzepte verfolgt, verlegt seine Ansichten wie rückwirkend auf Ferruccio Busoni. So etwa, wenn er behauptet, Busoni habe ‚immer und stets den Sieg des Gefühls über jede spekulative Stil- und Formanschauung [...] verkündet.“<sup>55</sup>

Des Weiteren, so Jarnach, habe die Kunst des Mentors niemals Formeln angeboten, ‚sondern das unverlierbare Beispiel einer Gestaltungskraft, die nur dem Ausdruck diene und

52 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 45.

53 Die Zitate stammen aus Busoni: *Junge Klassizität*. In: WEM, S.34ff.

54 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

55 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 43.

zugleich höchste Disziplin des Ausdrucks war.“<sup>56</sup> Woher Jarnach diese das ‚Gefühl‘ und den ‚Ausdruck‘ betreffenden Überzeugungen Busonis ableiten konnte, entzieht sich meiner Kenntnis. Freilich muss ein Abgleich wie dieser ohne eine Kenntnis der mündlichen Äußerungen Ferruccio Busonis auskommen, in denen selbstverständlich mehr und anderes enthalten gewesen sein mochte als das, was schriftlich Niederschlag gefunden und daher überliefert wurde. Eigene Akzente setzt Jarnach in seiner Busoni-Interpretation auch beim Themenkomplex Formung:

„Die Freiheit, die er [Busoni] forderte, war nicht Willkür, sondern das Recht auf unbefangene Deutung der Gesetze, die von Anbeginn das Kunstwerk regieren. Die Gesetze sind ewig die gleichen, aber je klarer wir sie zu erkennen vermögen, desto unendlicher erscheint die Zahl ihrer möglichen Konsequenzen.“<sup>57</sup>

Busoni hatte in dem Brief an Paul Bekker von „Errungenschaften“ gesprochen – nicht von ‚Gesetzen‘. Es wird sich zeigen, dass das Wort vom ‚Gesetz‘, häufig mit dem Attribut ‚ewig‘ versehen, ein Schlüsselbegriff der Jarnachschen Musikanschauung ist. Hier zeigt sich der Jüngere in Wort und Musik weitaus konservativer als sein Mentor.

Wie sehr Jarnach trotz allem zu den Kernaussagen der ‚Jungen Klassizität‘ Busonis neigt, beweist folgender Ausschnitt:

„Es ist von Bedeutung, festzustellen, daß der Kampf zwischen Klassizismus und Romantismus auch im Innern eines jeden Geistes zum Austrag kommt. Und gerade aus diesem Kampf soll das Werk entstehen. Das klassische Kunstwerk kündigt den Sieg der Ordnung und des Maßes über die innere Romantik. Das Werk ist um so schöner, je ungebändiger anfangs die unterdrückte Materie war.“<sup>58</sup>

Vielleicht drückt sich hier eine geistige Verwandtschaft aus, deren Grundlagen in der jeweiligen romanischen Herkunft Busonis wie Jarnachs zu suchen sind. In der Forderung nach „festen und schönen Formen“<sup>59</sup> treffen sich Jarnach und Busoni auf jeden Fall. Aufschlussreich ist schließlich eine von Jarnach bereits 1924 angestellte, kurze Gegenüberstellung der kompositorischen Prozesse bei Busoni und Schönberg:

„Während Schönberg darauf abzielt, ein Maximum an Ausdruck aus seinem Material herauszuschöpfen, reduziert hingegen Busoni die eingesetzten Mittel auf das Äußerste; er vergeistigt [...] das Verfahren und gestaltet es mit Hilfe einer treibenden Idee, von der die [kompositions-] technischen Elemente jedes Werkes strikt abhängen.“<sup>60</sup>

Wäre die zweite Hälfte der Aussage nicht ausdrücklich auf Busoni gemünzt, könnte man auch sie als Beschreibung Schönbergschen Komponierens verstehen.

In den folgenden Kapiteln werden die musikästhetischen und kompositionstechnischen Konzepte Philipp Jarnachs unter den folgenden Rubriken gebündelt:

1. Stil
2. Ausdruck
3. Vom Einfall zur Form
4. Technisches

56 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

57 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

58 Jarnach: *Neue Klassizität* (1949). In JS, S. 46.

59 Ferruccio Busoni: *Junge Klassizität*. In: WEM, S. 35f.

60 Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 141.

### I.3.3 Stil

Es mag eigenartig anmuten, mit einer Kategorie zu beginnen, die nicht zum ‚aktiven Wortschatz‘ von Busonis Ästhetik gehört und auch nicht Bestandteil der von Jarnach intensiv rezipierten ‚Jungen Klassizität‘ ist. Auch Weiss (S. 200) empfindet die ‚Junge Klassizität‘ Busonis als ‚Haltung‘ und nicht als ‚Stil‘.

Wenn Philipp Jarnach von stilistischen Angelegenheiten spricht, so ist niemals seine eigene Musik Gegenstand der Betrachtung, auch werden Verweise auf konkrete Werke anderer Komponisten in der Regel vermieden. All dies führt dazu, dass Jarnachs diesbezügliche Äußerungen Ähnlichkeiten mit einem Film-Negativ haben: Aus den kritischen Bemerkungen über stilistische Fehlentwicklungen der zwanziger Jahre muss erst ein aussagekräftiges, den eigenen Standpunkt seines Verfassers beleuchtendes Bild elaboriert werden. Sehr deutlich grenzt sich Jarnach gegenüber revolutionär gesinnten Zeitgenossen ab:

„Es gibt in der Kunst kein neues Beginnen, auch keinen Fortschritt im Sinne des Besermachens – Andersmachen wäre schon eher einer! – sondern nur Stilwandlungen, neue Perspektiven zu gleichen Problemen.“<sup>61</sup>

Diese Probleme zu lösen, so Jarnach, gelänge niemals „ohne das Erlebnis der sogenannten klassischen Musik“<sup>62</sup> – und weiter:

„Solchermaßen ist die leidenschaftliche Auseinandersetzung mit den Werken der Meister nichts anderes als das eigentliche Werden neuer Kraft der Kunst.“<sup>63</sup>

Hier spricht Busoni durch Jarnach; der Jüngere leistet sich am Ende des vorliegenden Textes schließlich noch eine markige Ansicht:

„Für radikale Dogmatik ist kein Raum mehr, die Zeit der Experimente ist vorbei.“<sup>64</sup>

Gegen wen genau sich diese Worte richteten, ist nicht klar (Schönberg ist es auf keinen Fall). – Nachdem im vorigen Kapitel eine Abgrenzung der ‚Jungen Klassizität‘ vor allem vom ‚formalistischen‘ Neoklassizismus versucht wurde, dürfte aber auch die Ablehnung dieser Variante des Vergangenheitsbezugs durch Jarnach nicht verwundern. Für ihn ist diese von Strawinsky geprägte Spielart des Neoklassizismus die

„... Folge einer stilistischen Unsicherheit, die in den überlieferten Formen eine tragende Basis finden möchte. Wer den *Geist* dieser Formen lebendig empfindet, und aus ihm die Anregung zu einem wirklich Neuen, Wandlungsfähigen schöpft, wird es nie nötig haben, am Schema festzuhalten ...“<sup>65</sup>

---

61 Jarnach: *Alt und Jung in der Musik* (1924). In: JS, S. 168.

62 Ebenda.

63 Jarnach: *Alt und Jung in der Musik* (1924). In: JS, S. 168.

64 Jarnach: *Alt und Jung in der Musik* (1924). In: JS, S. 169.

65 Jarnach: *Die Musik und die Völker* (1927). In: JS, S. 152. Auf die knapp fünfzig Jahre später datierende Anfrage des Musikwissenschaftlers Uwe Kraemer nach einer Einschätzung der Rolle Igor Strawinskys schrieb Jarnach: „Strawinsky hat sich intensiv beschäftigt mit den musikalischen Formen und Stilen vergangener Zeiten und daraus Anregungen geschöpft, deren Spuren man in vielen seiner Werke wieder findet – wie z. B. in *Oedipus rex* und *Apollon musagète*. Es fällt aber in solchen Fällen auf, dass diese Einflüsse stets vollständig assimiliert und gleichsam Bestandteil seines eigenen Stils erscheinen, so dass kein Bruch entsteht und sie nicht als Fremdkörper wirken.“ (Kraemer, S. 199f.). Es sind dies Äußerungen aus einer Zeit, als die Bedeutung Strawinskys für die Musik des 20. Jahrhunderts nicht mehr anzuzweifeln war. Jarnach machte allerdings keinen Hehl daraus, mehr Sympathie für Strawinskys Werke der russischen Phase zu empfinden.

Die von Jarnach zu Beginn der zwanziger Jahre diagnostizierte ‚Stilkrise‘ (man könnte im positiven Sinn von einer ‚Stilpluralität‘ sprechen) kannte aber auch noch andere Folgen. Wiewohl niemals direkt auf die Dodekaphonie Schönbergs zielend, formulierte Jarnach seine Vorbehalte gegenüber kompositorischen Systemen:

„Es ist erklärlich, daß in Zeiten starker Reaktionen der allgemeine Sinn für künstlerische Realitäten verwirrt, die Formel überschätzt wird. Schöpferische Intuition aber kennt keine Formeln; sie ertastet schrittweise die rationelle Ordnung der Mittel, schafft technische Synthesen, keine Buchstabensymbolik.“<sup>66</sup>

Jarnach wendet sich gegen alle Systemzwänge und verfißt die von Busoni postulierte freie Wahl der Mittel. Schönbergs dogmatische Behandlung besonders der Zusammenklänge ist ihm bei aller Bewunderung für den Kollegen fremd; die Tabuisierung der tonalen Funktionen nach der Emanzipation der Dissonanz bedeute, so Jarnach, auf der einen Seite zu verlieren, was man auf der anderen Seite gewonnen hatte. Bereits für Busoni war Atonalität nur ein weiteres neues Ausdrucksmittel gewesen, Schönberg dagegen formulierte auf ihrer Grundlage eine neue Sprache. Wie Schönberg lehnte Jarnach den Begriff der ‚Atonalität‘ als unsinnig ab (um ihn dann gelegentlich trotzdem weiter zu gebrauchen). Eigentlich, so formulierte Jarnach sechs Jahre später, sei ‚Atonalität‘ eine unglücklich bezeichnete Schreibweise, die sich hauptsächlich auszeichne durch

„das Fehlen einer vorherrschenden Tonart, die Erhaltung der modulatorischen Schwebung ein ganzes Stück hindurch, im Gegensatz zur tonalen Symmetrie, eine Schreibweise also, die nicht einmal die Dissonanz zur Voraussetzung haben müsste und sich ebenso gut auf normale Dreiklänge beschränken könnte.“<sup>67</sup>

Es ist dies freilich eher eine Definition der ‚freien Tonalität‘, jener Spielart zeitgenössischer Harmonik, die am besten auf Jarnachs eigene Musik zutrifft. Jarnach hatte bereits 1924 das Phänomen der Atonalität als die Folge einer allgemeinen Stilkrise bezeichnet.<sup>68</sup>

Eine andere Konsequenz dieser von Jarnach diagnostizierten ‚Stilkrise‘ ist auf die junge Komponistengeneration gemünzt, der sich der 1892 geborene Jarnach scheinbar selbst nicht mehr zugehörig fühlte:

„Der heutige Musiker [...] ringt noch um die Sprache, hat Mut und oft auch Kraft. Solange er aber die inneren Gesetze seiner Kunst nicht klar zu überschauen vermag [...] wird er versucht sein, den unsicheren Ausdruck durch physischen Schwung zu verdecken, die mechanische Gebärde für Humor auszugeben.“<sup>69</sup>

Wie immer, so wird Jarnach auch hier nicht konkret; Beschreibungen wie der „physische Schwung“ lassen sich vielleicht mit der Musik Ernst Kreneks assoziieren, die „mechanische Gebärde“ mit den Maschinenmusiken Antheils oder Honeggers. Mit ziemlicher Sicherheit wird Jarnach auch die zahlreichen motorisch aktiven Hindemith-Sätze jener Jahre im Ohr gehabt haben – denen er ein halbes Jahrhundert später allerdings „Energie der Zeichnung“ sowie „Kühnheit und Vitalität“ attestierte.<sup>70</sup>

66 Jarnach: *Die Musik und die Oper* (1930). In: JS, S. 161.

67 Jarnach: *Zur Interpretation der modernen Musik* (1928). In: JS, S. 159.

68 Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 139.

69 Jarnach: *Der Humor der jüngeren Generation* (1924). In: JS, S. 157.

70 Jarnach: *Paul Hindemith*. In: Kraemer, S. 115f.

### I.3.4 Ausdruck

„Dem Künstler ist nur das eine wichtig: unter der Oberfläche abweichender Stileigentümlichkeiten das Maß des Ausdrucks zu erkennen.“<sup>71</sup>

Der Konsequenzen einer auf Metaphysik und Ausdruckspathos gegründeten Kunstästhetik eingedenk, kehrte in den zwanziger Jahren eine neue Nüchternheit ein. Vielerorts verschrieb sich die Kunst der Realität, ‚Neue Sachlichkeit‘ und ‚Gebrauchsmusik‘ waren Schlagworte. Mehr als das ‚l’art pour l’art‘ interessierte junge Komponisten das sensationell Neue und der Kunstbetrieb an sich. Philipp Jarnach, der sich – wie oben dargelegt – als Dreißigjähriger schon nicht mehr zur Generation der ‚jungen‘ Komponisten zählte, hatte sich immer gegen jedweden schnelllebigen Neuerungsdruck gewandt. Keinesfalls war Jarnach dazu bereit, sich in diesem Zusammenhang der vermeintlich überkommenen Kategorie des ‚Ausdrucks‘ zu begeben.

„Was an Kraft des Erlebens in uns steckt, ob wir fähig sind, gefühlsmäßig Erschautes bleibende Form zu geben; – darauf kommt es zuletzt doch an.“<sup>72</sup>

„In der Fähigkeit, die Materie dem Ausdruck gefügig zu machen, besteht das Wesen der Meisterschaft ...“<sup>73</sup>

Beide Sätze entstammen demselben Text *Alt und Jung in der Musik* aus dem Jahr 1924 und formulieren eine reziproke Dialektik. Bändigung und künstlerische Fixierung des Ausdrückenden einerseits, andererseits ein Gefügigmachen der (bereits vorhandenen?) Materie im Sinne des (zu erzielenden?) Ausdrucks – es erscheint sinnvoll, diese beiden Aussagen nicht als Widerspruch, sondern als die zwei Seiten derselben Medaille anzusehen. Es bliebe lediglich zu fragen, welches das Primat sein soll: das musikalische Material oder das Ausdrückende.

An anderer Stelle findet sich folgende kurze Passage, die das eben Gesagte auf einer anderen Ebene kontrapunktiert:

„Alles Echte ist unabsichtlich; je weniger wir daran denken, unser Gefühl zu systematisieren, desto überzeugender gibt es sich kund.“<sup>74</sup>

Verhielte es sich tatsächlich so, wäre bewusste Formgebung folglich ein zumindest potenziell problematischer Akt. Gerade die bedächtig-skrupulöse, von vielen Revisionen gekennzeichnete Langsamkeit des Jarnachschen Schaffens aber widerspricht einer solchen Interpretation. Es ist möglich, dass sich Jarnach hier eher gegen die Tendenzen zur kompositionstechnischen Systematisierung wendet, wie sie sich etwa in der Dodekaphonie Schönbergs darstellte.

So bruchlos sich die Umwandlung Busonischer Ästhetik in Jarnachs eigene Überzeugung in vielen Bereichen auch vollzieht: Für einen in sich selbst ‚brüchigen‘ Teilbereich der ‚Jungen Klassizität‘ – die Rolle des ‚Gefühls‘ – gilt dies nicht uneingeschränkt. Die ‚Idee,

---

71 Jarnach: *Das Romanische in der Musik* (1924). In: JS, S. 171.

72 Jarnach: *Alt und Jung in der Musik* (1924). In: JS, S. 169.

73 Jarnach: *Alt und Jung in der Musik* (1924). In: JS, S. 168.

74 Jarnach: *Das Romanische in der Musik* (1924). In: JS, S. 170.

dass Musik an und für sich Musik ist, und nichts anderes“<sup>75</sup>, kontrastiert bereits bei Busoni mit dem Begriff „menschlichen Empfindens“<sup>76</sup> in der Musik. Es ging Busoni einerseits um Musik bar alles „Sinnlichen“, um ‚absolute Musik‘ im Sinne Hanslicks (ohne dass dessen Name je ausgesprochen würde); andererseits findet sich in seinen Schriften nirgends eine Entschärfung oder Präzisierung des Begriffes von jenen „menschlichen Empfindungen“. Während Busoni das Schlagwort vom ‚Ausdruck‘ also meidet, gerät es bei Jarnach zu einem Schlüsselbegriff, der allerdings mitunter rückwirkend auf Busoni projiziert wird: Jarnach fand in der Musik seines Mentors

„das unverlierbare Beispiel einer Gestaltungskraft, die nur dem Ausdruck diene und zugleich höchste Disziplin des Ausdrucks war.“<sup>77</sup>

Stil, Technik und äußere Form, so Jarnach im Jahr 1927, seien zeittypische und daher durchaus vergängliche Merkmale einer Komposition:

„Was sich am Kunstwerk als allgemein gültig herauskristallisiert, sein Ausdrucksge-  
wicht, wird durch örtliche oder stoffliche Gebundenheit [...] kaum beeinflusst.“<sup>78</sup>

Ein Gefühl, die Kraft des Erlebens, mithin das Ausdrucksproblem steht am Anfang; in der fertigen Komposition soll bei aller Versachlichung und Klärung das ‚Ausdrucksgewicht‘ (ein Terminus, welcher sehr gut auf Kompositionen wie die *Sturmnacht* op. 15, die *Sarabande* op. 17 oder den Schlusssatz der *Sonatina* op. 18 zutrifft) spürbar sein.

Jarnachs eigene Musiksprache ist viel expressiver als diejenige Busonis. Dessen leichter Spielcharakter findet sich nur in wenigen Werken Jarnachs, so etwa in der *Flötensonatine* op. 12, im *Sichlein* op. 15 oder zu Beginn der zweiten *Rhapsodie* op. 20. Andere Sätze der spielerisch-motorischen Sorte geraten Jarnach durchaus eckig – dies mag für die Mittelsätze der *Sonate für Violine solo* op. 13 und der *Sonatina* op. 18 gelten. Insgesamt scheint Jarnach in der Frage des Ausdrucks mehr mit Schönberg gemeinsam zu haben.<sup>79</sup> Mit Schönberg argumentiert Jarnach auch gegen die analytische Beschäftigung mit der Technik (siehe Abschnitt I.3.6 Technisches) sowie gegen die Reklame der Komponisten in eigener Sache. Die folgende, ebenfalls die Kategorie des Ausdrucks thematisierende Passage ist auf die Musik Beethovens abgestellt, könnte aber durchaus auch als Beschreibung Webernschen Komponierens gewertet werden. Interessant ist sie aufgrund der dargestellten Kausalität von „Empfindungen“ und „musikalischer Idee“ („Einfall“):

„Der schöpferische Gestaltungsprozess vollzieht sich aber nur nach Voraussetzungen, die durch das Wesen der *musikalischen* Idee an sich gegeben sind. Wie diese, gleichsam als eine Kristallisation von Empfindungen entsteht, die Form als ihr Gesetz durchbildet, sich in fernste Konsequenzen bestätigt und mit immer reicherer Kraft des Ausdrucks erfüllt: Das ist das Geheimnis des Genies, das niemand Rede steht.“<sup>80</sup>

Jarnachs eigene Musik ist in ihrer schwach konturierten Thematik, mit dem daraus resultierenden Verzicht auf thematisch-motivische Arbeit anders angelegt. In ihr die aus den ‚musikalischen Ideen‘ abgeleiteten Gesetzmäßigkeiten einwandfrei zu erkennen, ist nicht

75 Busoni: *Junge Klassizität*. In: WEM, S. 36.

76 Busoni: *Junge Klassizität*. In: WEM, S. 37.

77 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). JS, S. 43.

78 Jarnach: *Die Musik und die Völker* (1927). In: JS, S. 151.

79 Vgl. Weiss, S. 188ff.

80 Jarnach: *Beethovenstudie* (1927). In: JS, S. 89.

leicht. Der folgende Abschnitt wird die diesbezüglichen Konzepte Jarnachs zumindest auf theoretischer Ebene zu klären versuchen.

### I.3.5 Vom Einfall zur Form

Jarnach war im Großen und Ganzen ein ‚Affinitätsschreiber‘: Er beschäftigte sich in seinen Texten überwiegend mit Themen, die in einer Beziehung zu seinem eigenen Musikdenken standen. Ob es nun um die Musik Beethovens, Strawinskys oder Schönbergs oder um die Musikästhetik Busonis geht: Stets ist in diesen Texten der Autor Jarnach präsent, meistens sogar wertend. Diese Anverwandlung fremden Gedankenguts zu eigenen argumentativen Zwecken beginnt bereits bei der Interpretation kompositorischer oder theoretischer Sachverhalte. Objektivität darf hier nicht erwartet werden, schließlich schreibt Jarnach nicht als Musikwissenschaftler. Für eine derartige, mindestens halb bewusst betriebene Amalgamierung fremder und eigener Anschauungen spricht, dass Jarnachs Argumentationen insgesamt sehr ähnlich verlaufen – ob er nun über Busoni oder Mozart, über die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich oder das ‚Romanische‘ in der Musik schreibt. Wenn Jarnach im Folgenden mit dem ‚Einfall‘ den Ausgangspunkt eines Werkes beschreibt, wie er es bei Busoni beobachtet hatte, so wird die Definition auch auf sein eigenes Komponieren zutreffen. Jarnach berichtet,

„dass der ‚Einfall‘ bei Busoni zunächst an keine bestimmte Klangvorstellung geknüpft ist; diese ergibt sich von selbst durch intensive Konzentration, als natürlicher, vollkommen adäquater Ausdruck einer zum Erlebnis gesteigerten Empfindung.“<sup>81</sup>

Bemerkenswert an dieser Aussage ist, dass der ‚Einfall‘ als eine vormusikalische Kategorie angesehen wird, deren erster Grund eine „Empfindung“ ist. Die Ausarbeitung des ‚Einfalls‘ erfährt in dem Zitat eine seltsame Paraphrase („...ergibt sich von selbst...“) und mündet wie selbstverständlich in einem „vollkommen adäquaten“ Ausdruck. Von einer wirklichen *Ausarbeitung*, von Revisionen und Neuanfängen ist hier nicht die Rede. Festzuhalten bleibt die aus dieser Beschreibung ableitbare chronologische Sukzession von ‚Empfindung‘ → ‚Erlebnis‘ → (vormusikalischem) Einfall → Klangvorstellung. Eine solche stringente Kausalität

„führt naturgemäß zu einer strengeren Kontrolle des Einfalls; der gedankliche Kern muss soviel Kraft besitzen, Thematik, Klang und Form als ein Ganzes gleichsam auszustrahlen.“<sup>82</sup>

Diese Konzeption überträgt Jarnach in seiner *Beethovenstudie* von 1927 auf die Musik Beethovens – ein weiteres Beispiel für die oben beschriebene Eigenart Jarnachs, relativ unabhängig vom jeweiligen Gegenstand ähnliche Konzepte zu formulieren. Und so heißt es in der *Beethovenstudie*:

„Der musikalische Einfall – nicht unbedingt mit dem Begriff des Themas zu identifizieren – ist ein Einmaliges, das seine eigene Gesetzmäßigkeit in sich trägt, der Träger einer extensiven Kraft, aus welcher ein Tongefüge organisch erwächst.“<sup>83</sup>

81 Jarnach: *Das Stilproblem der neuen Klassizität im Werke Busonis* (1921). In: JS, S. 36.

82 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

83 Jarnach: *Beethovenstudie* (1927). In: JS, S. 90.

Zwei Wendungen dieses kurzen Zitats seien hervorgehoben: zum einen die explizite begriffliche Trennung von ‚musikalischem Einfall‘ und ‚Thema‘ (einerseits wirkt hier der von Busoni postulierte ‚Abschied vom Thematischen‘ nach, andererseits ist die Vermeidung einer Festlegung auf den Begriff des Themas ein Zeichen für begriffliche Vagheit), zum anderen die von Busoni ererbte Ansicht, dass der Einfall die zur Realisierung des erstrebten Ausdrucks brauchbaren technischen Mittel selbsttätig auswählt. Dergestalt rücken „auch technische Probleme noch in die Sphäre des Schöpferischen“<sup>84</sup>. Die Form ist somit die letzte Konsequenz eines Komponierens, das in jedem Augenblick auf eine Idee, den ‚Keim‘ zurückzuführen ist. Dieses ‚Organismusmodell‘ musikalischer Strukturen war in den zwanziger Jahren gewissermaßen Allgemeingut, wie eine Äußerung des Musikwissenschaftlers Hans Mersmann zeigt<sup>85</sup> – und natürlich hatte es in der Wiener Schule eine grundlegende Bedeutung.

Der Rekurs auf traditionelle Gestaltungsprinzipien ist für Jarnach auch aus einem anderen Grund keine Lösung für formale Probleme:

„Die Form entspringt lebendigem Empfinden, sie ist ein Erlebnis, integrierender Teil der Idee. – Will ich Musik gestalten, so darf ich nicht die formale Verantwortung auf überlieferte Schemen schieben; sondern ich muß diese Verantwortung selber tragen. [...] In der Musik gilt nur die Logik des Gefühls.“<sup>86</sup>

Wenn die Form integrierender Teil der Idee (und damit notwendige Konsequenz des Einfalls) ist, ist allein der Komponist für sie verantwortlich. Die „Logik des Gefühls“ dagegen ist eine weitere rätselhafte Formulierung Jarnachs, die in weiteren Zitaten enthalten ist, ohne sich jemals zu klären. Wenn das ‚Gefühl‘ aber als Oberbegriff für die Kategorien ‚Empfindung‘ und ‚Erlebnis‘ stehen sollte, dann besäße die Reaktionskette Erlebnis → Einfall (als natürlicher Ausdruck desselben) → Form eine gewisse Stringenz.

Der Begriff des ‚Gefühls‘ wird von Jarnach noch in ein verwandtes Verhältnis gesetzt:

„Wer ihn [Busoni] verstanden hatte [– und das nahm Jarnach sicherlich für sich in Anspruch –], lernte die Form nicht als Gerüst, sondern als Erlebnis zu sehen, Ebenmaß der Proportion und Ökonomie im Ausdruck als Gefühl zu werten.“<sup>87</sup>

Die „Form [...] als Erlebnis“ ist eine inhaltlich elliptische Konstruktion, deren Komplettierung wohl ‚Form als Konsequenz eines Erlebnisses‘ heißen könnte.

Einige Absätze früher war im gleichen Aufsatz zu lesen, Busoni habe

„... immer und stets den Sieg des Gefühls über jede spekulative Stil- und Formanschauung, den endgültigen Sieg der Melodie über jede noch so verfeinerte Kompositionstechnik verkündet.“<sup>88</sup>

Die Kombination der Begriffspaare ‚Gefühl‘ – ‚Melodie‘ sowie ‚spekulativ‘ – ‚verfeinert‘ ist nicht selbsterklärend und scheint recht willkürlich. Wo steht schließlich geschrieben, dass ein aus der Empfindung gespeister Einfall unbedingt in eine lineare Klagvorstellung münden muss?

84 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

85 Vgl. Mersmann 1928, S. 47.

86 Jarnach: *Das Romanische in der Musik* (1924). In: JS, S. 172.

87 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

88 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 43.

Ich habe in den vorigen Absätzen versucht, eine Genealogie der ‚Form‘, so wie Jarnach sie versteht, nachzuzeichnen. Die dabei auftretenden Schwierigkeiten liegen vornehmlich in der verschwommenen Sprache Jarnachs begründet, zum Teil aber auch in nicht immer zwingend logischen Schlüssen. Bei Ernst Kurth liegen die Verhältnisse viel einfacher: Form ist in Kurths Aufsatz *Der musikalische Formbegriff* von 1925 schlicht als Konsequenz des „inneren Formwillens“ beschrieben. Entscheidend könne dabei übrigens nicht sein, ob sie regelmäßig gebaut sei:

„Künstlerische Vollendung der Form hat mit Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit nichts zu tun; auch eine unregelmäßige kann als der einzig richtige Ausdruck der besonderen Art jenes inneren Formwillens entsprechen.“<sup>89</sup>

Dem Komponisten Philipp Jarnach wurde seitens der Kritiker stets ein großes formales Talent nachgesagt; im ‚Schlepptau‘ solcher Zuschreibungen ist immer wieder der Verweis auf Jarnachs spanisch-französische, mithin ‚romanische‘ Herkunft zu finden. Gebeten, über das ‚Romanische‘ Auskunft zu geben, zögert Jarnach ein wenig, die gemeingültige Bedeutung des Begriffs zu bestätigen, später aber ist folgende Definition zu lesen:

„Dies ist das lateinische Symbol: das Prinzip einer Kunst, die das Leben unbefangen wahrnimmt, es aber in die Maße harmonischer Synthesen einfängt, einer Kunst, die technische Willkür, die Gebärde, Konvention und Übertreibung verwirft und danach trachtet, alles subjektiv Empfundene mit plastischer Klarheit zu versinnbildlichen.“<sup>90</sup>

**Fazit:** Jarnachs Einlassungen zu Einfall und Form kommen nie ohne den Begriff des ‚Gefühls‘ aus. Sie präsentieren in ihrer Gesamtheit eine chronologische wie kausale Kette Empfindung‘/,Gefühl‘ → vormusikalischer ‚Einfall‘ → musikalische ‚Idee‘ → Form als integraler, nun entfalteter Bestandteil des Einfalls. Daraus folgt das Bekenntnis zur individuellen, organischen und deshalb gerne auch unregelmäßigen Form, die nicht auf traditionelle Schemata zurückgreift.

### I.3.6 Technisches

„Das Wesen der Musik ist Offenbarung, es lässt sich keine Rechenschaft davon geben, und die wahre musikalische Kritik ist eine Erfahrungswissenschaft.“<sup>91</sup>

Philipp Jarnach scheint sich mit dieser von ihm selbst zitierten Einschätzung Heinrich Heines gern identifiziert zu haben. Bereits drei Jahre früher formulierte er:

„Was wir Technik nennen, das Ergebnis einer langen, harten Auseinandersetzung mit der Materie, ist eine persönliche Angelegenheit des Künstlers, die sein Verhältnis zur Außenwelt nicht berührt.“<sup>92</sup>

89 Kurth 1925, S. 365.

90 Jarnach: *Das Romanische in der Musik* (1924). In: JS, S. 172f.

91 Heinrich Heine in einem Brief an August Lewald vom Mai 1837, zitiert nach Philipp Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 139.

92 Jarnach: *Das Stilproblem der neuen Klassizität im Werke Busonis* (1921). In: JS, S. 35.

Diese Äußerung Jarnachs liest sich darüber hinaus wie ein Reflex des berühmten Schönberg-Wortes aus dem Brief an seinen Schüler, den Geiger Rudolf Kolisch:

„Ich kann gar nicht oft genug davor warnen, diese Analysen [gemeint sind hier Analysen dodekaphoner Strukturen] nicht zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: Zur Erkenntnis, wie es *gemacht* ist; während ich immer zu erkennen geholfen habe: was es *ist!*“<sup>93</sup>

Tatsächlich verhält es sich mit der Chronologie andersherum: Jarnachs Zitat stammt aus einem Aufsatz über Busoni aus dem Jahr 1921; Schönbergs Verärgerung machte sich erst elf Jahre später Luft. Anders als Schönberg, der die von ihm entwickelte Dodekaphonie – immerhin eine gewaltige kompositionstechnische Errungenschaft – ungern öffentlich thematisiert wissen wollte, ist Jarnachs auf die Kompositionstechniken bezogene Auskunftsunwilligkeit möglicherweise auf einen ‚Innovationsrückstand‘ zurückzuführen. Unmöglich nämlich konnte Jarnach übersehen haben, dass zahlreiche seiner Kollegen systematisch nach neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten und Verfahrensweisen suchten. In der Dodekaphonie, der Beschäftigung mit Vierteltönen oder mit der Nutzbarmachung der Folklore wurden fruchtbare Ansätze deutlich, manche von Ihnen machten gar Schule. Gerade die Systembildung war Jarnach, der weder als Komponist noch als Kompositionslehrer je eine Schulbildung beabsichtigte, suspekt. Zwar begrüßte er die Exploration und Entwicklung neuer Mittel,

„... aber ihre systematische und alleinige Anwendung kann [...] nur den Eindruck mechanischer Trivialität hervorrufen ...“<sup>94</sup>

Diese Kritik aus dem Jahr 1924 war vor allem noch auf „Übertreibungen der Atonalität“ gemünzt, die „unvermeidliche Folge einer „Allgemeinen Stilkrise“<sup>95</sup> seien. Drei Jahre später konnte Jarnach Entwarnung geben: Die neue Musik habe „ihre Krise überwunden und sich vom Spekulativen immer mehr entfernt.“<sup>96</sup> In der Schrift *Die Musik und die Oper* von 1930 zog Jarnach eine Bilanz:

„Der krisenhafte Aufruhr der Musik verebbt. Lärmende Mitläufer sind verstummt und ‚Richtungen‘ erledigt, – dogmatische Intransigenz hat einem Entwicklungsbewusstsein Platz gemacht, das die Zusammenhänge weiterführen, nicht mehr auslöschen will.“<sup>97</sup>

In Jarnachs von den zahlreichen Strömungen der Zeit scheinbar unbeeindrucktem Musikkonzept war Busoni der Fels in der Brandung. Bei ihm, so Jarnach, habe sich niemals Technisches in den Vordergrund geschoben:

„Hier war keine ‚Richtung‘, keine Manier oder Formel zu finden, die man hätte nachbilden können, sondern das unverlierbare Beispiel einer Gestaltungskraft, die nur dem Ausdruck diene und zugleich höchste Disziplin des Ausdrucks war.“<sup>98</sup>

93 Brief Schönbergs an Rudolf Kolisch vom 27.7.1932. In: J. Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel 1959, S. 131f.

94 Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 139.

95 Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 139.

96 Jarnach: *Die Musik und die Völker* (1927). In: JS, S. 151.

97 Jarnach: *Die Musik und die Oper* (1930). In: JS, S. 161.

98 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 43.

Im Rückblick hat Philipp Jarnach die Bedeutung wenigstens der Dodekaphonie nicht mehr leugnen können – schließlich hatte er selbst zahlreiche Versuche mit der seriellen Schreibweise unternommen. Noch die ganz späten, mit bereits zitternder Feder geschriebenen Skizzen<sup>99</sup> zeugen davon, dass Jarnachs Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie nie in einen abschließenden Negativbefund gemündet war.

Auf der anderen Seite hielt Jarnach diese Technik noch im Abstand von etwa vierzig Jahren nach ihrer Vorstellung für problematisch:

„Die Dodekaphonie ist die Lehre vom Gleichgewicht der Klänge, und von der technischen Seite gesehen wird sie immer eine sehr große Bedeutung behalten. Als absolutes Kompositionsprinzip angewandt, gerät sie jedoch in Konflikt mit dem Problem der Form, das sie nahezu unlösbar macht.“<sup>100</sup>

Jarnach erkannte allerdings nicht nur die Formproblematik der Dodekaphonie: In einem seiner Skizzenhefte findet sich eine Auseinandersetzung mit Arnold Schönbergs viertem Streichquartett von 1936. Jarnach kommentiert abschließend mit rotem Kugelschreiber:

„Die Reihe wirkt nicht als Einfall (wie Schönberg fordert) sondern starr konstruiert, und sie hat nur wenig gute akustische Möglichkeiten. [...] Von wenigen Stellen abgesehen bringt das ganze Quartett keine Aufwärts-Entwicklung nach dem Bläserquintett. [...] Der sensible Klangkünstler von ehemals hat hier jeden Klangeindruck einem eigensinnig starren Prinzip geopfert – ohne jeden Gewinn!“<sup>101</sup>

In einem Text über Anton Webern von 1972 äußerte Jarnach seine Bewunderung für Weberns frühe Miniaturen und bezeichnete sie als bedingungslose Ausdrucksmusik. Weberns spätere Hinwendung zur strengen Dodekaphonie konnte er hingegen schwer nachvollziehen:

„An Stelle reizvoller Klangbilder tritt jetzt vielfach öde Kombinatorik, ein freudloses, phantasiearmes Spiel mit Intervallen, das nur selten Interesse erweckt und trotz der Kürze der Sätze langweilig wirkt.“<sup>102</sup>

Aus all diesen Zitaten könnte der Eindruck hervorgehen, Jarnach habe gar keine eigenen, kompositionstechnische Dinge betreffende Bestrebungen verfolgt. Dem ist nicht so – zumindest nicht ganz, denn ein großes, von Busoni ererbtes Thema kennen seine Schriften schon: Es ist die Wiedergeburt der Linie als Ausgangspunkt einer jeden Komposition. Busoni hatte mit dem

„Wiederergriffen der Melodie [...] als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie“<sup>103</sup>

einen Grundsatz für zukünftiges kompositorisches Schaffen formuliert. Bei Jarnach findet sich dieser Punkt fortgesponnen, wenn er Busoni als den Verkünder des „endgültigen Sieg[es] der Melodie über jede noch so verfeinerte Kompositionstechnik“ beschreibt.<sup>104</sup>

99 Vgl. JD 72 (Kiste 7 des Nachlasses in der Staatsbibliothek Berlin), ‚Skizzenheft 4‘ (DIN A3, braun mit grüner Plastikringbindung): Hier finden sich neben vielen Reihenaufstellungen auch eine Analyse der C-Dur-Fuge aus Mozarts Phantasie Nr. 1 KV 394, ein zwölftönig vierstimmiger Satz über das BACH-Motiv sowie kurze Versuche mit Dreitonmotiven.

100 Jarnach: *Arnold Schönberg* (1971). In: JS, S. 115

101 Vgl. JD 72 (Kiste 7 des Nachlasses in der Staatsbibliothek Berlin), graues Skizzenheft DIN A4 mit roter Plastikringheftung.

102 Kraemer, S. 215f.

103 Busoni: *Junge Klassizität*, WEM, S. 35.

104 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 43.

Auch der von Jarnach paraphrasierte Entwurf einer Schreibweise,

„in welcher die Harmonie nicht mehr bestimmend und begrenzend auf den melodischen Strom einwirkt, sondern umgekehrt die Melodie als Bewegungsenergie den akkordlichen Widerstand durch größere Spannkraft bricht und ihre Linie behauptet“<sup>105</sup>,

geht über Busoni hinaus, indem die Harmonik explizit als Hemmnis melodischer Entfaltung genannt wird. Im Zusammenhang mit einer Betrachtung der zeitgenössischen Musik<sup>106</sup> definierte Jarnach die „Wiedergeburt des Rhythmus und der Melodie“ als Ziel vieler verschiedener Strömungen in der Musik. Selbstverständlich spielte hier auch die Beschäftigung mit Ernst Kurths *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts* eine Rolle. Jarnach war der Ansicht, Kurth werde dahingehend missverstanden, dass er einen ‚atonalen Kontrapunkt‘ legitimiere. Das sei so unrichtig wie unsinnig, denn:

„einem Kontrapunkt, der vollständig ohne tonale Bezüge ist, würde kein anderes Mittel übrig bleiben als rhythmische Wechsel, inmitten derer die melodische Linie jedes plastische Relief verlöre.“<sup>107</sup>

Wie nun das komplexe wechselseitige Verhältnis von horizontaler und vertikaler Ebene wirklich gelagert sein sollte, erfährt der Leser dieser Zeilen nicht. Im linearen Kontrapunkt ist die Linie zwar nicht ‚der harmonischen Kadenz untergeordnet‘; andererseits aber gründet sie sich nach Jarnachs Kurth-Verständnis ‚gänzlich auf das System der tonalen Kräfte‘. Was mit den ‚tonalen Kräften‘ gemeint sein könnte, kann kaum geklärt werden, verzichten doch die meisten Kompositionen Jarnachs gänzlich auf tonale Zentren.

Bei aller Unverbindlichkeit in den Äußerungen zu kompositionstechnischen Dingen existiert glücklicherweise ein Dokument, welches immerhin einen kleinen Einblick in konkrete technische Sachverhalte erlaubt. Im Nachlass Philipp Jarnachs findet sich eine mehrseitige Skizze, welche von einer Beschäftigung des Komponisten mit neuen akkordischen Konstellationen zeugt.<sup>108</sup> Diese Aufstellung gehört zu einem Konvolut schwer einzuordnender Skizzen und Entwürfe und trägt weder Titel noch Datierung. Eine Veröffentlichung der alles in allem wenig spektakulären wie unvollständigen Darlegung harmonischer Phänomene war wohl auch nicht intendiert – Jarnach war, wie bereits dargelegt – an einer Kommunikation kompositionstechnischer Grundlagen seiner Musik nicht interessiert. Wozu diese Aufstellung aber wirklich diente, muss unklar bleiben.

In diesem kurzen Dokument finden sich vor allem Notenbeispiele und knappe Ausführungen zu drei verschiedenen Akkordtypen: den sogenannten ‚tonalen Mischklängen‘, den ‚autonomen Quartklängen‘ sowie den ‚autonomen Klängen‘.<sup>109</sup> Die etwas verwirrende Terminologie wird durch die eindeutigen Notenbeispiele aufgewogen, sodass die folgende Zuordnung wenig Fragen offenlässt:

1. ‚Tonale Mischklänge – Funktionsakkorde mit Hinzufügung der Sekunden zum Grundton, zur Terz u. Quinte‘

105 Jarnach: *Das Stilproblem der neuen Klassizität im Werke Busonis* (1921). In: JS, S. 36.

106 Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 139.

107 Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 145.

108 JD. 72, Kiste 8, graublauer Skizzenheft DIN A4+.

109 Die Reihenfolge der Akkordtypen ist in den Skizzen eine andere.

Grundton                  Terz                  Quint                  Grundton u. Quint      Grundton u. Terz

*"Es kommt darauf an, dass die hinzugefügten Töne  
nicht an und für sich als Nebenakkord gehört werden:  
dann bleibt die tonale Wirkung des Dreiklangs gewahrt"*

Das Notenbeispiel erklärt sich weitgehend von selbst; Jarnach gibt zu einigen der schematisch vorgeführten Akkordbildungen sogar Beispiele für mögliche wohlklingende Akkordstrukturen (sie befinden sich stets in weiter Lage). Durchgehend geschieht dies bei den noch komplexeren, ebenfalls auf dieser Skizzenseite formulierten Akkorden mit drei hinzugefügten Sekunden:

Es sind dies klanglich bereits sehr dissonante Akkorde, deren Struktur kaum durchhörbar ist. Man darf daher gespannt sein, welche dieser Klänge in Jarnachs Kompositionen wirklich Verwendung finden. Immerhin ist evident, dass es Jarnach in erster Linie um die akustische Anreicherung traditioneller Dreiklänge ging und eine Legitimation dieser Vorgehensweise (durch lineare Verläufe oder serielle Dispositionen) überhaupt nicht angestrebt wurde. In diesem Zusammenhang enthüllt die explizit formulierte (und überaus berechtigte) Sorge Jarnachs, die „tonale Wirkung des Dreiklangs“ könnte über diese Operationen verloren gehen, den Zwiespalt, in dem sich der Komponist befand: Zum einen war Jarnach offenbar nicht gewillt, die Terzenschichtung als Grundlage der Akkordbildung aufzugeben, zum anderen wünschte er sich eine Schärfung der Harmonik. In diesem Ansinnen – und nur in diesem – besteht eine Verbindung zu harmonischen Phänomenen bei Strawinsky,

wie sie sich besonders in *Pulcinella* (1920), dem Schlüsselwerk des musikalischen Neoklassizismus<sup>110</sup>, äußern.

Zu diesem konservativen Ansatz, die traditionelle Dreiklangsharmonik anzureichern und zu schärfen, passt eine Passage aus einem Beitrag Jarnachs zu einer Kölner Hochschulschrift von 1928:

„Die gehörmäßige Auseinandersetzung mit den [neuartigen] Mehrklängen muss aber die Erkenntnis zeitigen, dass sie (ebenso wie die Drei- und Vierklänge) nichts anderes sind als das Ergebnis einer allmählichen Erweiterung ein und desselben harmonischen Begriffs, wie schon rein theoretisch jede Quartan- oder Intervallenkonstruktion [sic] sich auf die Terzgestalt zurückführen lässt.“<sup>110</sup>

Jarnach stand mit dieser Ansicht übrigens nicht allein da. Auch Schönberg erwähnt in seiner ‚Harmonielehre‘ etwa die Möglichkeit, vier- und fünfstimmige Quartanakkorde „durch Alterierung aus dem Terzensystem“ herzustellen.<sup>111</sup> Überhaupt scheint es, als habe sich Jarnach in seinem Nachdenken über Quartanakkorde zunächst an Schönberg orientiert. Das zeigen zumindest die vierte und fünfte Seite seiner harmonischen Skizzen.

## 2. „Tonale Beziehungen der autonomen Quartklänge (außerhalb der harm. Regel)“

Quartanakkorde wurden erstmals 1911 durch Schönberg (Harmonielehre) theoretisch gefasst. Prominent wurden diese Akkorde bei Mahler, im Jochanaan-Thema aus Strauss‘ *Salome* und später bei Debussy. Mindestens gleichzeitig, „vielleicht sogar früher“<sup>112</sup> als bei Debussy finden sich nach Aussage Schönbergs Quartanakkorde in seinen eigenen Kompositionen angewendet, namentlich in *Pelleas und Melisande* von 1902. In seiner *Kammersinfonie Nr. 1 op. 9* (1906) greift die Quartanschichtung auch auf die horizontale Ebene über:



Dieses Notenbeispiel findet sich auf Seite 482 von Schönbergs Harmonielehre und auf Seite 5 von Jarnachs harmonischen Skizzen.<sup>113</sup> Das ist allerdings nicht die einzige Parallele zwischen den beiden ungleichen Dokumenten. Wie Schönberg vor ihm, so hat auch Jarnach versucht, die Quartanakkorde in einen harmonischen Kontext einzubinden.

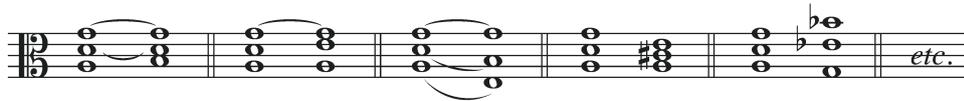
<sup>110</sup> Jarnach: *Zur Interpretation der modernen Musik* (1928). In: JS, S. 158.

<sup>111</sup> Schönberg 1966, S. 483f.

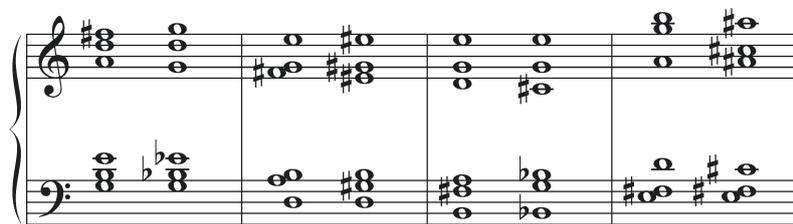
<sup>112</sup> Schönberg 1966, S. 480.

<sup>113</sup> Das hier wiedergegebene Beispiel folgt Jarnachs Übertragung im Skizzenheft.

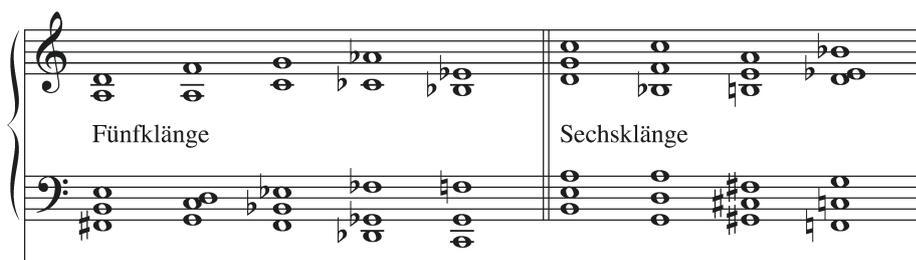
Als erster Schritt führt Jarnach (wie Schönberg auch<sup>114</sup>) einige Auflösungen des dreistimmigen Quartenakkords vor<sup>115</sup>:



Wenn es einen Unterschied zwischen den Beispielen Jarnachs und Schönbergs gibt, so liegt er durchgängig in einer stärker chromatischen Stimmführung bei Schönberg. In einem Punkt sind die Quartenakkord-Aufstellungen bei Jarnach umfassender: Während Schönberg in seinen Notenbeispielen nur grundstellige, das heißt mit reiner Quartenstruktur versehene Konstellationen angibt (wiewohl er andere Strukturen beschreibt), präsentiert Jarnach auch mögliche Umkehrungen. Hier sind es sechstönige Quartenakkorde in Umkehrungen und ihre jeweiligen Auflösungen:



In der prinzipiellen Auffassung, dass Quartenakkorde auf irgendeine Weise aufgelöst werden müssten, stimmen Jarnach und Schönberg überein. Anders als Schönberg befasste sich Jarnach allerdings auch mit vier-, fünf- und sechsstimmigen Sukzessionen reiner Quartenakkorde. Die folgenden, in ihrer Stimmführung recht klassischen, klanglich aber dem Jazz nahestehenden Sätze wurden von Jarnach mit der Angabe des „konstruktiven Fundaments“ versehen (der Begriff des ‚Grundtons‘ wird vermieden):



Trotz dieser Experimente Jarnachs ist nicht zu bestreiten, dass Schönberg in Bezug auf die Quartenakkorde eine weitaus größere theoretische Durchdringung anstrebt. In der Quarten-schichtung sieht Schönberg vor allem die Möglichkeit, alle denkbaren Akkorde herzustellen, ohne das Werkzeug der Alteration zu bemühen. Schließlich lassen sich mit der Verkettung von Quarten (anders als mit der Terzschichtung) alle zwölf Töne der chromatischen Leiter erreichen.<sup>116</sup>

114 Schönberg 1966, S. 483.

115 Die eigentümliche Anordnung der Bögen folgt Jarnachs Skizze.

116 Schönberg 1966, S. 485ff.

Im Unterschied dazu stellen Quartenakkorde (wie auch die Mischklänge) für Jarnach vor allem eine Möglichkeit dar, das harmonische Repertoire zu erweitern. Dabei seien die neuen Akkorde keineswegs anders zu behandeln als die traditionellen. Im Kompositionsunterricht, so Jarnach, wäre etwa zu demonstrieren,

„... dass die Grundgesetze der harmonischen Formung hier wie dort die gleichen sind, und dass die neuen Zusammenklänge, so ungewohnt oder befremdlich sie zuerst erscheinen, keineswegs die Ausschaltung des tonalen Hörens voraussetzen, dasselbe vielmehr ebenso stark bestätigen, wie die kadenzierende Diatonik.“<sup>117</sup>

### 3. „Autonome Klänge (ohne tonale Zentralität oder Stressigkeit)“

Diese Kategorie (sie findet sich auf der zweiten Seite der harmonischen Skizzen) umfasst Akkorde, welche gemeinhin als ‚atonal‘ bezeichnet werden und deren Grundlage äußerlich nicht in der Terzen- oder Quartenschichtung zu sehen ist. Jarnachs Beispiele sind hier äußerst knapp gehalten:

The image displays two musical examples of 'autonomous chords' on a grand staff. The first example, titled 'Kleine Septimenkonstruktionen gehen auf Quartenaufbau zurück', shows a chord with notes G4, A4, B4, C5 in the treble clef and F3, G3, A3, B3 in the bass clef. The second example, titled 'große Septimen auf Terzen', shows a chord with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5 in the treble clef and G3, A3, B3, C4 in the bass clef.

Wiederum also sieht Jarnach untergründig die Intervalle Terz und Quarte am Werk. In diesem Punkt unterscheidet sich sein Konzept nicht von demjenigen Schönbergs, der seine einst frei und ungebunden atonale Harmonik theoretisch stabilisieren wollte, unter anderem eben mithilfe der produktiven Kraft unvollständiger Umkehrungen von Quartenaakkorden. Unter Jarnachs Kategorie der ‚autonomen Klänge‘ fallen auch „sogenannte Polyharmonien“: das knappe Notenbeispiel bietet allerdings nicht mehr als die Abbildung zweier Biharmonien (C-Dur + Fis-Dur sowie C-Dur + Des-Dur; letztere Konstellation erkennt Jarnach als den ‚Mischklängen‘ verwandt). Bemerkenswert ist schließlich, dass – anders als im Fall der Quartenaakkorde – im Fall der ‚autonomen Klänge‘ Möglichkeiten ihrer Auflösung nicht exerziert werden.

Mit Ausnahme der zuletzt beschriebenen harmonischen Skizzen sind Philipp Jarnachs Konzepte in kompositionstechnischen Belangen eher vage und wenig detailliert. Insgesamt kristallisieren sich zwei wichtige Positionen heraus. Zum einen wendet sich Jarnach gegen spekulative, auf dogmatische Systembildung abzielende Formanschauung, zum anderen greift er die von Busoni vorformulierte Wiedererstehung der Linie als Primat zukünftigen Komponierens auf. Jarnachs Aufstellung harmonischer Phänomene ändert in ihren wenig systematischen und teilweise von Schönberg ererbten Umrissen daran wenig.

<sup>117</sup> Jarnach: *Zur Interpretation der modernen Musik* (1928). In: JS, S. 159.

## II.

# SONATINE FÜR FLÖTE UND KLAVIER OP. 12 (1919)

### II.1 Einleitung

Entstanden vermutlich im Herbst 1919; verlegt 1920 bei Robert Lienau, Berlin; „Herrn A. Biolley in Zürich zugeeignet“; die öffentliche Uraufführung fand am 4. November 1920 in der Züricher Tonhalle statt, der Flötist Jean Nada wurde dabei von Walter Frey begleitet.

Die *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 gehört mit den ersten beiden Liedern aus op. 15 (sie waren 1918 und 1919 entstanden) noch zur Schweizer Schaffensphase Jarnachs. Insgesamt wurden aus den Jahren 1914–1921 nur drei Werke in Druck gegeben: Es waren dies das *Streichquintett* (1918), die *Sinfonia brevis* (1919) und eben die *Sonatine für Flöte und Klavier*.

Widmungsträger der *Flötensonatine* war der Züricher Bankier Albert Biolley, dessen Bekanntschaft Jarnach seinem Mentor Ferruccio Busoni verdankte. Bereits 1916 hatte Busoni dem musikalischen Bankier ein ‚Albumblatt‘ gewidmet, das einige signifikante Parallelen mit Jarnachs Komposition aufweist. Hierüber wird am Ende dieses Kapitels in einem Nachtrag zu sprechen sein.

Andante penseroso ♩ = 120

Skizze des zweiten Satzes, Beginn

Aus den Skizzen<sup>118</sup> geht hervor, dass die *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 ursprünglich mindestens zweisätzig konzipiert war. Der kurze Entwurf des Beginns zum zweiten Satz zeigt im Klavier eine signifikante Übereinstimmung mit dem Lied *Sichlein* op. 15 Nr. 2.

Wie im Fall der *Sinfonia brevis* beließ es Jarnach jedoch bei einem einzigen Satz.

Die erste nachweisbare Aufführung der Sonatine fand am 18. Oktober 1920 in privatem Rahmen statt. Bereits hier übernahm der Solist der eigentlichen Uraufführung, Jean Nada, den Flötenpart; der Name des Pianisten wird nicht erwähnt.

118 Vgl. JD 72 (Kiste 8 des Nachlasses in der Staatsbibliothek Berlin), orangefarbene Mappe mit einzelnen Blättern, vorletztes Blatt (Züricher Papier, DIN A4+, etwas breite Feder). Der Entwurf trägt die Überschrift „Flötensonatine – Andante Penseroso“.

### II.1.1. Zeitgenössische Rezensionen

Den ausgewählten Rezensionsausschnitten der Jahre 1922/23 ist eine Selbstäußerung Jarnachs zu seiner *Sonatine* op. 12 vorangestellt:

a) Allgemeine Musik-Zeitung 49/21–22 (2. 6. 1922), S. 469; Philipp Jarnach:

„Es ist ein kurzes, einsätziges Stück, welches bei aller scheinbaren Freiheit die Sonatenform streng wahrt. Der Satz entwickelt sich aus einer breiten lyrischen Einleitung zu einem phantastischen Reigen und schließt in der Anfangsstimmung.“

b) Die Musik, Februar 1923 (Sign. 15,1.1922/23), S. 388; Carl Heinzen:

„Arthur Schütze, ein tüchtiger Flötist, erneute die Bekanntschaft mit einer ganz entzückenden knapp gehaltenen Sonatine von Philipp Jarnach.“

c) Allgemeine Musik-Zeitung 49/25, (23. 6. 1922), S. 565; Paul Schwers:

„Zwischen den größeren Werken hörte man noch eine kurzgefasste Komposition des aus Spanien gebürtigen, neuerdings bei uns mehrfach mit Achtung genannten Philipp Jarnach. Diese einsätzig Miniatur- Sonatine für Flöte und Klavier hat ihren eigenen Unterklang; man empfindet deutlich den Einfluss eines fremden Klimas, gibt sich der weichen, dämmerigen Stimmung dieser über gebrochenen Harmoniefarben geführten Melodik gern hin und bezeugt den sauberen Spielern, dem geschmackvollen Soloflötisten des Düsseldorfer Orchesters Arthur Schütze und dem Komponisten selbst, voll und freudige Anerkennung.“

d) Musikblätter des Anbruch, Nov. 1923, S. 261; Hugo Leichtentritt:

„Die Sonatine für Flöte und Klavier ist ein feingliedriges Klangstück von eigentümlich romanischer Grazie, bis in die äußersten Spitzen der Konturen sorgsam durchgearbeitet und spirituell durchleuchtet.“

e) Die Musik 16/1 (Oktober 1923), S. 54; Adolf Weißmann:

„Unter Deutschen oder mindestens deutsch Gerichteten kann man nur Philipp Jarnach einen der Form nach Fertigen nennen; aber es ist klar, dass auch in ihm noch romanisches Formgefühl so stark wirkt, dass selbst alles Problematische von diesem aufgesogen wird. Die Flötensonatine, ein zartes Pastell, ist aber zu wenig charakteristisch für Jarnach, um an solcher Stelle die Art des Musikers zu beweisen.“

f) Anbruch 4/11-12 (Juni 1922), S. 184; Paul Stefan

„... eine Flötensonatine des hochbegabten und besonders mit dem romanischen Formgefühl begabten Spaniers Ph. Jarnach (Busoni-Schule, von dem Düsseldorfer Flötisten A. Schütze ausgezeichnet geblasen) ...“

g) NMZ 43/19 (22. 6. 1922), S. 302; Hugo Holle:

„An Philipp Jarnachs einsätzig Sonatine für Flöte und Klavier op. 12 werden die Flötisten ihre Freude haben, da sich ihnen hier ein modernes und wertvolles Werk bietet, das, im Stil und aus dem Geist ihres Instruments erfunden, ausdrucksvoll und spieltechnisch ergiebig und erfreulich zugleich ist, ohne in den üblichen blassblauen Wald- und Wiesenton oder in spielerische Manieren zu verfallen. Edle, weitgeschwun-

gene melodische Bögen sind das Charakteristikum dieser angenehmen, liebenswerten Sonatine, die der ganz vortreffliche Düsseldorfer Soloflötist Artur Schütze zusammen mit dem Komponisten aus der Taufe hob.“

h) ZfM 89/13-14 (8. 7. 1922), S. 293; Alfred Heuß:

„Eine angenehme Überraschung gab's unter den modernen Instrumentalwerken nun aber doch, und zwar gibt diese sogar etwas zu denken, nämlich die einsätzig Flöten-sonatine von Ph. Jarnach, einem in Deutschland lebenden und in Paris ausgebildeten [sic!] spanischen Komponisten. Wohlgeformt, das Verhältnis der beiden Instrumente fein abgewogen, die modernen, von Atonalität aber absehenden Mittel von einem liebenswürdigen Innern in Bewegung gesetzt, zeigt ein derartiges Werk, dass man sich in Deutschland immer wieder darüber klar zu sein hat, was die deutsche Musik romanischer Kunst verdanken kann und dass es ganz verkehrt wäre, sich auf sich selbst zurückzuziehen. Man suche die Romanen.“

Die vor allem in Frankreich beliebte Gattung der Flötensonate, der leichte Charakter der *Sonatine* op. 12, ihr recht geringer Umfang sowie die moderaten technischen Anforderungen an den Flötisten ließen die Kritiker vermuten, es hier mit einem Nebenwerk Jarnachs zu tun zu haben. Dementsprechend fiel auch das Spektrum der Attribute aus: Sie reichen von „angenehm, liebenswert“ über „feingliedrig“ bis zu „entzückend“. Der Musik wird „Grazie“ zugebilligt sowie eine „weiche, dämmerige Stimmung“ attestiert. Die *Sonatine* sei unproblematisch und profitiere vom „romanischen Formgefühl“ des Komponisten. Auf die Sachebene begeben sich dagegen nur wenige Rezensenten: „sorgsam durchgearbeitet“ sei die Komposition, sie sehe ab von Atonalität und besitze „weitgeschwungene melodische Bögen“. Viel ist das nicht.

## II.2 Analyse

Länge 213 Takte, Taktart 8/8, später variierend, aber vorwiegend 3/4; Tempoangabe ‚Langsam‘ (Viertel gleich 92), insgesamt stark variierend; Rahmentonart a-Moll.

### II.2.1 Analyse – Überblick

Die *Sonatine* op. 12 bereitet der Analyse größere Widerstände, als es ihr leichter und zugänglicher Tonfall vermuten lässt. Der formale Interpretationsspielraum wächst in jenem Maß, wie hier die traditionellen Gestaltungsmittel vom Komponisten modifiziert wurden. Die nicht zuletzt begriffliche Verunsicherung umfasst sowohl die Makrostruktur (‚Sonatensatz‘, ‚Exposition‘, ‚Durchführung‘, ‚Variation‘) als auch die Mikrostruktur (‚Thema‘, ‚Motiv‘, ‚Gestalt‘).

Philipp Jarnach behauptete von seiner *Sonatine* op. 12, sie wahre „bei aller scheinbaren Freiheit die Sonatenform“ (siehe oben). Die angesprochene Freiheit ist indessen weniger „scheinbar“ als vielmehr ziemlich weitreichend; dennoch finden sich in der *Sonatine* Formteile, welche die Bezeichnungen ‚Exposition‘, ‚Durchführung‘ und ‚Reprise‘ inhaltlich zu füllen vermögen. Es gibt darüber hinaus auch eine ausgeprägte Themendualität samt traditionell disponierten Tonartenverhältnissen.

Die beiden Hauptthemen werden allerdings nicht im Sinne einer klassischen thematisch-motivischen Arbeit behandelt – von einer direkten Konfrontation in der Durchführung ganz zu schweigen. Die aus der Sonatenform bekannten Formabschnitte schließlich folgen nach Anzahl und Anordnung innerhalb der *Sonatine* keinesfalls bekannten Mustern. Jarnachs die Form seines op. 12 betreffende Äußerungen sollen in der detaillierten Analyse überprüft werden.

Zunächst sei ein schematischer Überblick der Gesamtanlage der Sonatine gegeben. Eine feinere Einteilung, wie sie zum Teil von Jarnach selbst durch Doppelstriche angedeutet wird, soll weiter unten erfolgen.

Abschnitt	A	B	C	D	C'	B'	D'	A'
Takt	1	26	37	83	119	170	176	200
Funktion	1. Thema	Rezitativ	Durchf. 1 Scherzo 1	2. Thema	Durchf. 2 Scherzo 2	Rezitativ	2. Thema	1. Thema

Der Formteil A muss richtigerweise als erster Themenkomplex bezeichnet werden. B ist satztechnisch als ein klassisches Instrumentalrezitativ gestaltet, ginge aber in seiner Virtuosität durchaus als Flötenkadenz durch. Die beiden technisch gesehen als Durchführung gestalteten Teile C und C' sind vor allem charakterlich stark von ihrer Umgebung abgegrenzt, sie sollen im Folgenden ‚Scherzo 1 + 2‘ genannt werden. Die Interpretation von D als Seitenthema ist trotz seiner ungewöhnlichen Disposition alternativlos.

## II.2.2 Detaillierte Analyse

Den Anfang der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 bildet ein fünftaktiges Klavier-vorspiel. In den Takten 1 bis 4 wird **das erste Thema** exponiert, der fünfte Takt dient als Hinleitung zum Flöteneinsatz. Diese kleine Exposition ist streng dreistimmig gehalten, die Zuordnung der Stimmen ist klar und eindeutig: Die Melodie liegt in der Oberstimme, der Bass fundamementiert in überwiegend langen Notenwerten, und die Mittelstimme richtet in flexibler Achtelbewegung die harmonische Füllung aus.

Seine Prägung erhält das Hauptthema in erster Linie von der Diastematik der Oberstimme (Wie sich noch zeigen wird, spielen Harmonik und Rhythmus bei der Weiterverarbeitung des Themas eine eher untergeordnete Rolle). Die ersten drei Töne stellen einen doppelt punktierten halbtönigen Wechselnotengang nach oben vor, der von zwei weiteren Halbtönen abwärts gefolgt wird. Zwei fallende kleine Terzen (d''-h' und c''-a) werden über einen punktierten steigenden Halbton verbunden, es entsteht eine Art ‚Treppenstufe‘. Der vorletzte Ton a' wird hier noch abwärts zum gis' geführt.<sup>119</sup>

Das Hauptthema der *Sonatine* ist ausschließlich aus kleinen Sekunden und kleinen Terzen aufgebaut. Als drei Hauptgestalten des Themas sind in melodischer Hinsicht die chromatische Wechselnote, eine Kette von vier fallenden Halbtönen sowie das eingangs erwähnte ‚Treppentmotiv‘ zu nennen. Als harmonische ‚Pfeiler‘ können die einleitende

<sup>119</sup> Das gis' zählt, auch wenn es als Terz eines hypothetischen E-Dur-Dominantklangs als Andeutung eines Halbschlusses fungieren könnte, nur unter Vorbehalt zur Themengestalt, da dieser letzte Halbtönenschritt fast immer wegfällt. Wenn ich im Folgenden von den ‚Thementönen‘ spreche, so unter Ausschluss dieses ‚fakultativen‘ Tons.

Wechselnote sowie die Schlussklausel h'-c'-a' (T. 2.1–4) angesehen werden – sie lokalisieren bereits diesen Vordersatz des Themas eindeutig und akustisch nachvollziehbar in a-Moll.



Der Nachsatz (T. 2.7–5.2) beginnt auftaktig, zeigt aber im Folgenden einen ganz ähnlichen Umriss wie der Vordersatz. Interessanterweise bewegt sich die Oberstimme jetzt nicht mehr in Halb-, sondern in Ganztonschritten.<sup>120</sup> Ein kleines diastematisches Experiment, das im weiteren Verlauf der Sonatine keine Rolle mehr spielt. Der Nachsatz reicht in T. 5 hinein und ist so mit einer einstimmigen Figur verklammert, deren Aufgabe unzweifelhaft diejenige einer Hinleitung zum Flöteneinsatz ist.

**Hauptthema: Harmonik** Die Grundstruktur des 1. Themas ist tonal. Die Melodik des Vordersatzes ist trotz chromatischer Durchgänge eindeutig als in a-Moll stehend wahrnehmbar, auch wenn die Basslinie dieses a-Moll in dem Abgang c'-b-a um ein phrygisches Element bereichert. Der harmonische Verlauf der ersten drei Halbtakte (T. 1.1, 1.5 und 2.1) lautet a-Moll – Dominante E-Dur (mit tieferalterierter Quinte b) – a-Moll: Eine kurze, die Haupttonart bekräftigende Kadenz also und als solche nicht weiter bemerkenswert, wäre da nicht die Mittelstimme. Sie bewegt sich in harmonischer Hinsicht ziemlich frei in dem Rahmen der Außenstimmen. Ihre im ersten Halbtakt von T. 1 erscheinenden Töne ergeben, den nächsten Akkordkomplex vorwegnehmend, die Dominante E-Dur; zusammen mit den Außenstimmen komplettiert sich hier ein mehrdeutiges Gebilde aus eben jenem E-Dur, einem übermäßigen Dreiklang auf C sowie der melodisch legitimierten Zuordnung zu a-Moll. Im zweiten Halbtakt geht es mit E-Dur weiter. Man könnte das fis' der Mittelstimme als große None des so entstandenen Dominantseptakkords bezeichnen – eine andere Interpretation scheint mir allerdings plausibler zu sein: Die versammelten Töne b gis' d' fis' und e'' sind dem Ganztonfeld auf c entnommen, welches im weiteren Verlauf der Sonatine mehrfach zur Anwendung kommt. Jarnach kombiniert also bereits im ersten Takt der Sonatine ganztönige Harmonik mit einer Dur-moll-tonalen Funktionsharmonik und modalen Elementen.

Der Zielakkord a-Moll wird zu Beginn von Takt 2 erreicht. Auf den wichtigsten Leitton gis wird dabei verzichtet; er existiert lediglich als Suffix der Schlussklausel. Als Leittonersatz springt das b im Bass, die phrygische II. Stufe ein. – Das letzte Achtel von Takt 2 bringt mit A-Dur die Zwischendominante des Nachsatzbeginns.

Der Nachsatz steht zunächst auf der IV. Stufe d-Moll, und sein Melodieverlauf ist stark an den Vordersatz angelehnt – mit einer Abweichung: Während sich in Takt 1 die Bewegung

<sup>120</sup> Die Melodie – und nur diese – bedient sich erst des Ganztonfeldes auf Cis, ab T. 4.2 desjenigen auf C.

ausschließlich in Halbtonschritten vollzogen, sind es nun in T. 3 ausnahmslos Ganztonschritte. Das d-Moll des Nachsatzbeginns kann sich damit nicht etablieren, schon gar nicht, wenn gleich in der ersten Takthälfte von T. 3 die Unterstimmen sich zu einem (das Melodie-f'' einbezogen) fünftönigen Quartakkord auf d türmen.

In der zweiten Takthälfte werden ein b-Moll-Sextakkord und Des-Dur gestreift, das Takt 4 eröffnende a-Moll wird mit der nächsten Achtel schon zu F-Dur. Takt 4.3 zeigt einen Tritonus-Quart-Akkord in der eigenwilligen Notierung des 'fis'-c''. Sein fis' mag schließlich noch als leittöniger Vorhalt zu einem Chopin-Akkord auf Es (T. 4.4) gelten, ehe der Satz ausdünnert und über die angedeutete Ursprungsdominante E-Dur in den a-Moll-Einsatz der Flöte gleitet.

Schon diese wenigen einleitenden Takte der Sonatine bezeugen Jarnachs harmonische Experimentierfreude. Als ambitioniert ist der Einsatz so unterschiedlicher Systeme wie Dur-moll-tonale Funktionsharmonik, Modalität, Chromatik, Ganztönigkeit und Quartharmonik zu bezeichnen. Größere harmonische Abläufe werden dabei von sehr schnell sich wandelnden Akkordkonstellationen unterwandert.<sup>121</sup> Bemerkenswert ist bei alledem die Leichtigkeit des Tonfalls: eine solche elegante Schlichtheit bei gleichzeitiger Komplexität ist in Jarnachs Musik nicht überall anzutreffen. Die genaue harmonische Analyse sei hier nur exemplarisch unternommen, um die diesbezügliche Bandbreite der *Sonatine* op. 12 aufzuzeigen. Das Ausmaß einer harmonischen Gesamtanalyse stünde dagegen in keinem Zusammenhang mit den zu erwartenden Ergebnissen.

Der Flöteneinsatz in T. 6 bringt eine Wiederaufnahme des ersten Themas. Analog zur Klaviereinleitung mit dem Quintton e'' ansetzend, spielt sie alle Töne des Vordersatzes mit Ausnahme des letzten (quasi ‚fakultativen‘) gis'. Das Klavier begibt sich dabei in eine begleitende Haltung, in der ein ruhig fortlaufender Achtelpuls das beherrschende Moment ist. Bemerkenswert ist hier die Gestaltung des Nachsatzes (T. 7.7ff.): Der ursprüngliche punktierte Auftakt fehlt, statt seiner erscheint der zuvor volltaktige Melodieton f'', ohne sich jedoch in eine Fortführung der Nachsatzmelodik zu fügen. Die Flöte beschränkt sich in T. 8 auf eine rhythmische Reminiszenz (das Motiv der doppelt punktierten Viertel plus Sechzehntelnote). Dass es sich hier zweifellos noch um die Überreste des Nachsatzes handelt, wird aus zwei weiteren Details sichtbar. Die Oberstimme des Klaviers zitiert einen Ausschnitt aus der Ganztonleiter auf Cis im Umfang einer None und liefert so ein Substitut der Nachsatzmelodik. Schließlich ist T. 8 zu Beginn mit jenem grundstelligen Quartakkord auf d versehen, der auch T. 3 zielt. Dort waren es noch die fünf Töne d'-g'-c'' (-f'' in der Melodie) und b' (T. 3.4), hier nun begnügt sich Jarnach mit den ersten drei Tönen des Klangs, die er aber in derselben Lage bringt. In diesem T. 8, der, wie um seine Besonderheit zu unterstreichen, in ein 3/2-Metrum fällt, findet eine Neuordnung der einzelnen Parameter statt, die man eher in einer Durchführung erwarten würde.

Gegen Ende von T. 8 kündigt sich in der Klavieroberstimme ein erneuter Durchgang des Vordersatzes in c-Moll an. Es fehlt der erste Ton (es wäre ein g'' gewesen), ab dem as'' läuft die Tonfolge aber komplett ab; das abschließende h (der fakultative Ton) erscheint in der zweiten Hälfte von T. 10. Der Rhythmus erklingt hierbei übrigens in der weitgehend ursprünglichen Form.

---

<sup>121</sup> Hier wird der Sinn eines 8/8-Metrums deutlich.

War der Klaviersatz in den Takten 1 bis 5 noch in einer übersichtlichen Dreistimmigkeit gehalten, gewinnt er mit Beginn des Flöteneinsatzes stetig an Dichte. In T. 9 ist die Sechsstimmigkeit erreicht, eine auch rhythmisch komplexe Polyphonie strebt einem Ruhepunkt zu, der in T. 11 eintritt. Dort löst sich in repetierenden Klängen eine Quint-Tritonus-Bildung in einen e-Moll-Akkord auf.

Dieser Ruhepunkt besteht im Klavier aus langsamen, synkopierten Akkordwiederholungen in den Takten 11 und 12, während die Flöte ein Motiv vorstellt, welches (als ein Vorgriff) vom zweiten Thema abgeleitet ist. Dessen kurze, unvollständige und rhythmisch von der Originalgestalt abweichende Erwähnung an dieser Stelle mutet wie der verschmitzte Hinweis des Komponisten an, dass der Seitensatz nun folgen sollte. Er tut es aber nicht, es bleibt bei einer (ersten) vagen Vorwegnahme des 2. Themas, man befindet sich immer noch im ersten Themenkomplex.

Bezeugt wird dies durch einen Themeneinsatz der Flöte in T. 13, der auf der leichten zweiten Zählzeit beginnt, den Originalrhythmus nur im Themenkopf wahrt und später modifiziert. Erwähnt werden muss, dass innerhalb des ‚Treppenmotivs‘ die erste kleine Terz sich zur großen Sekunde verjüngt und im Gegenzug die zweite Terz eine große ist. Das Thema läuft also auf seine letzten Töne auf As-Dur zu. Diese farbige Variante bleibt wie die ganztönige Version aus T. 3 ein Einzelfall innerhalb der *Sonatine*. Der Klaviersatz setzt in T. 12–15 die chromatische Polyphonie der Takte 9–10 fort, so als hätte es die Unterbrechung durch den Ruhepunkt nicht gegeben.

In T. 16 erklingt schließlich der kontrapunktische Höhepunkt des ersten Themenkomplexes in Form eines strengen **dreistimmigen Kanons** des ersten Themas. Dessen Diastematik ist dahingehend verändert, dass die letzte Terz des Themas eine große ist.<sup>122</sup> Von der Originalgestalt des ersten Themas heben sich die Kanonstimmen der Takte 16–20 durch eine glatte Achtelbewegung ab, lediglich die ‚Treppenabsätze‘ sind wie in T. 2 punktiert. Ein Anhang, der wie das Thema selbst ausschließlich aus Sekunden und Terzen gebildet ist<sup>123</sup>, verlängert die Kanonstimmen auf beinahe vier Takte und führt weiter abwärts. Die drei Stimmen des Kanons sind rhythmisch wie diastematisch völlig identisch, allein ihre Einsatztöne differieren: Es ist ein Kanon in der Sekunde und in der kleinen Terz:

---

122 Im vorliegenden Fall könnte man dies durch eine Vertauschung der letzten beiden Töne erklären (T. 16/17, Oberstimme Klavier: a-b statt b-a). Außer in diesem Kanon findet sich eine solche Vertauschung nur noch in T. 121/122 und 128/129; ein diesbezügliches System ist nicht erkennbar.

123 Es sind verminderte und übermäßige Terzen dabei, das Intervallrepertoire ist also zugegebenermaßen erweitert.

T. 16

Die beiden zuerst anlaufenden Stimmen im Klavier haben ihre Auslaufphase in T. 19, die Flötenstimme reicht noch in T. 20 hinein. In ihre letzten Töne greift ein oktaviertes Motiv des Klaviers hinein, bestehend aus zwei Halbtönen und einer kleinen Terz, allesamt abwärts geführt. Dieses Motiv gibt sich unschwer als Abspaltung des ersten Themas zu erkennen, und es findet sogleich eine umgekehrte Beantwortung in der linken Hand der Klavierstimme. Immer noch in T. 20 erklingt in der rechten Hand ein neuerlicher Anlauf, aus der kleinen Terz wird

hier ein Tritonus. Eine Umkehrung folgt in der linken Hand. Wenn diese Intervallmodifikation auch schon als Ableitung zweiten Grades bezeichnet werden müsste, bleibt der Ursprung der hier neu geschaffenen Figur doch eindeutig. Während dieser sukzessiven Motivgenese<sup>124</sup> erklingt in der Flöte ein weiteres Mal das erste Thema, nun um seine beiden letzten Töne verkürzt. Klavier und Flöte kommen in T. 22 zur Ruhe, das Klavier pendelt in jener synkopierten Akkordwiederholung aus, wie sie sich schon in T. 11 fand. Hier ist es eine gegenüber T. 11 augmentierte Version mit einem  $F_{7>9}$  im vierfachen piano.

Die Folgetakte 23 bis 26 stehen in einem schnellen 3/4-Metrum, und speziell in rhythmischer Hinsicht kündigt sich in ihnen Neues an (und muss noch bis T. 37 warten):

T. 23

Es ist eine neu rhythmisierte Variante der eben eingeführten **Sekund-Tritonus-Figur**, bereichert um eine sich direkt anschließende Aufwärtsbewegung. Die nunmehr erreichte Geschlossenheit des Motivs weist selbstbewusst auf eine neue Funktion hin – dazu später mehr.

<sup>124</sup> Die hier zu beobachtende schrittweise Bildung neuer musikalischer Gestalten aus bereits vorliegendem Material wird von Jarnach in späteren Werken wieder aufgenommen; darin scheint der Einfluss Bartóks deutlich zu werden.

Es folgt mit **Abschnitt B** das **Rezitativ der Flöte**, dessen 7/4-Metrum nicht einer beabsichtigten Schwerpunktgliederung geschuldet ist. Die Takteinteilung folgt tendenziell eher strukturellen Bedürfnissen (beispielsweise der Motivseparation) – ein Vorgehen, das Jarnach später vor allem in den langsamen Sätzen beziehungsweise Stücken von op. 13, 17 und 18 und besonders in den *Rhapsodien* op. 20 anwendet.

Die Flöte löst sich zu Beginn des Rezitativs (T. 27) aus ihrem Liegeton fis<sup>2</sup>, um in einer Zweiunddreißigstelbewegung das erste Thema (hier ohne seinen letzten regulären Ton) zu zitieren. Dies geschieht zwei Mal, dann folgt ein chromatischer Abstieg von f<sup>2</sup> bis cis<sup>2</sup>. Eine weit ausholende Geste in T. 28 ruft den Rhythmus in Erinnerung, mit dem die Anspielung des 2. Themas in T. 10f. versehen war. Die Tonfolge ist mit etwas Phantasie ebenfalls als dessen Derivat zu erkennen.<sup>125</sup>

Das „langsame“ Rezitativ wird unterbrochen von einem viertaktigen Einschub mit der Tempobezeichnung „Mäßig bewegt“. Hier ist nur das Klavier aktiv, die Flöte scheint, auf einem h<sup>2</sup> stehend, das Ende der Ausführung abzuwarten. Charakteristisch sind auf den ersten Blick die parallel geführten großen Terzen in der rechten Hand des Klaviers sowie der tänzelnde Rhythmus. Die Klavierbewegung beruhigt sich in T. 32 in einem h-Moll-Akkord und überlässt der Flöte wieder das Feld.

In T. 33ff. setzt die Flöte die Bearbeitung und Aufspaltung des 1. Themas fort. Zunächst erklingen alle dessen Töne mit Ausnahme des letzten; einem Ausbruch nach oben (T. 33.2) schließt sich ein neuer Anlauf an, der jetzt schon nach dem vierten Ton abbricht und in eine weitere Eskapade in höhere Register mündet. Bei dem Neuansatz in T. 33.5 stehen wieder der Rhythmus und die ungefähre Diastematik des 2. Themas Pate, wie es in T. 10f. und T. 28 vorwegnehmend erklang. Sodann führt die Figuration mit ineinander verketteten Abschnitten aus dem 1. Thema mit jeweils zwei Halbtonschritten plus kleiner Terz abwärts. Auch diese Bewegung endet bald, hier auf einer Fermate auf e<sup>2</sup> am Ende von T. 33.

In T. 34 setzt sich die Abwärtsbewegung grundsätzlich fort, nun allerdings mit geringfügig anderem Material. Eine von größeren Intervallen durchbrochene chromatische Skala endet, von jenem e<sup>2</sup> ausgehend, auf dem eine kleine Septime darunterliegenden fis<sup>1</sup>:



Wenn man die hervorstechenden Töne b<sup>2</sup> und g<sup>2</sup> (T. 34.2+4) gedanklich entfernt, erhält man mit den Tonfolgen es<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-cis<sup>2</sup>-g<sup>2</sup> und h<sup>2</sup>-b<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>-es<sup>2</sup> sowie deren transponierten Krebsumkehrungen fis<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-h<sup>2</sup>-b<sup>2</sup> und d<sup>2</sup>-gis<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-fis<sup>2</sup> neue Ableitungen der Tritonusfigur aus T. 20f. Würden dann noch die in den Tritonusintervallen enthaltenen überstehenden Töne eliminiert, bliebe allein die erwähnte chromatische Linie übrig, die sich noch aus dem viertönigen chromatischen Abgang aus dem 1. Thema ableiten ließe. Jarnach zeigt in T. 34, wie wenig Ausgangsmaterial nötig ist, um immer wieder neue Motive zu bilden.

<sup>125</sup> Die ersten vier Töne von T. 11 sind das Vorbild der Folge c<sup>2</sup>-as<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-f<sup>2</sup> in T. 28.4.

## Themenaufspaltung

Mit der letzten Viertel von T. 34 beginnt die Schlussphase des Rezitativs. Die Dreitonfigur h'-c''-a' zitiert die Schlussklausel des ersten Themas in Originallage und mit Halbtonschritt plus kleiner Terz im Richtungswechsel gewissermaßen die **intervallische Essenz** dieses Themas. Wie um den Bezug noch augenfälliger zu machen, wird die **Dreitonfigur** noch zwei Mal in Takt 35 wiederholt, nur unterbrochen von chromatisch aufsteigenden Skalenabschnitten. Auf den Zählzeiten 5 und 6 des Taktes ist die Figur – die Intervallfolge kleine Sekunde aufwärts + kleine Terz abwärts – in den Transpositionen d''-es''-c'' und fis''-g''-e'' zu finden, der Rest des Rezitativs besteht lediglich aus einer chromatischen Tonleiter aufwärts, deren Zielton das e''' in T. 37 ist.

Zurückblickend kann die Bedeutung dieses ersten Flöterezitativs kaum überschätzt werden. Die Motive und Tonfolgen des ersten Themenkomplexes werden hier gebrauchsfertig aufgeschlossen, sozusagen in Moleküle zerlegt, welche nun für die spätere Verwendung bereitstehen. Zusammengefasst finden sich in den Rezitativtakt

- T. 27: das zweimalige Zitat des 1. Themas (ohne seinen letzten Ton);
- T. 33: die weitere Verkürzung des Themas in der ersten Takthälfte; Abspaltung des Halbton-Terz-Motivs in der zweiten;
- T. 34: die Verkettung des abgeleiteten Halbton-Tritonus-Motivs und eine durchbrochene chromatische Skala;
- T. 35: Isolierung der Dreitonfigur aus steigender kleiner Sekunde + fallender kleiner Terz.

Diese Aufspaltung des Materials geschieht ganz bedächtig, sodass der Blick in das Repertoire der musikalischen Verarbeitungsmethoden den Hörer nicht überfordert. Eins nach dem andern – für dieses Vorgehen ist die einstimmige Anlage des Rezitativs ideal geeignet. Dass in T. 34 eine bereits sekundäre Ableitung des Themas (chromatischer Abgang plus Tritonus) bearbeitet wird, ist ebenso hervorhebenswert wie die Tatsache, dass das zweite Thema – wiewohl noch nicht einmal ausdrücklich vorgestellt – bereits lose in die thematisch-motivische Arbeit einbezogen wird. Das Flötenrezitativ besitzt ähnlich dem ersten Themenkomplex deutliche durchführungsartige Züge.

**Scherzo 1** Der Klaviereinsatz nimmt die in T. 23ff. vorgestellte Bewegungsart in T. 37 wieder auf. Parallelen sind auch zu den Takten 29 bis 32 deutlich: In beiden Fällen erscheint im Klavier ein tänzerischer Rhythmus, während die Flöte auf einem Liegeton das Ende des Klaviereinwurfs abwartet. In T. 37ff. nun ist es ein Fortissimo-Triller auf dem e''', welches dem Klavier scheinbar Ruhe gebietet. Diesmal aber ist das Scherzo nicht mehr aufzuhalten. ‚Bewegt‘ lautet die Tempobezeichnung, mit Dreiviertel = 72 ist das Scherzo fast fünfmal so schnell wie das Rezitativ. Der Rhythmus, mit dem das Klavier im ‚marcato‘ einsetzt, ist identisch mit demjenigen aus T. 23. Spätestens mit T. 43 verfällt die Klavierstimme in eine stampfende Figur von metrischer Eindeutigkeit, wie sie zuvor noch nicht zu hören war. In der Flöte erklingen in den Takten 40 und 41 kurze punktierte Figuren, die aus jeweils zwei Terzen bestehen. Diese Figur kann als Variante der zuvor ‚Treppenabsatz‘ genannten Dreitonfigur aus dem 1. Thema angesehen werden. Dafür sprechen die Punktierung und die wechselnde Bewegungsrichtung. Der Aufbau aus einer großen und einer kleinen Terz mag dabei als ein Nachvollzug der gelegentlichen Terzvergrößerung am Themenende (siehe T. 14 und T.16–18) angesehen werden.

Während die Klavierstimme eine burlesk polternde Begleitung gibt, stimmt die Flöte ab T.

42 immer neue, stets verkürzte Abschnitte aus dem Hauptthema an. Stefan Weiss hat, an der Flötenstimme der Takte 40 bis 52 orientiert, eine Methode der Veranschaulichung jener „melischen Arbeit“ entwickelt, auf die ich hier lediglich hinweisen möchte.<sup>126</sup> Ausgangspunkt ist bei Weiss die Nummerierung der Thementöne des Vordersatzes:



Die Themenabschnitte können nun genauer bezeichnet werden, indem die Nummer des ersten Tons, von dem aus die Tonfolge<sup>127</sup> abläuft, der Markierung vorangestellt wird. Der Anschauungswert dieser Methode ist tatsächlich groß, der von Weiss gewählte Abschnitt aus dem Scherzo 1 der *Sonatine* gut gewählt. Weiss fährt fort:

„Weitere Beispiele ließen sich in großen Mengen hinzufügen. Als entscheidend für das Musikdenken Jarnachs zur Zeit der Sonatine für Flöte und Klavier muss gefolgert werden, dass ihm an einem nachweisbaren, aber nicht fühlbaren Traditionsbezug seiner Kompositionen gelegen war. Der Zusammenhang des ‚phantastischen Reigens‘ mit der ‚breiten, lyrischen Einleitung‘<sup>128</sup> ist alles andere als offensichtlich, und doch bestehen zwischen diesen beiden Teilen die grundlegendsten Bezüge der Sonatenform überhaupt, nämlich die zwischen Exposition und Durchführung.“<sup>129</sup>

Mein Einwand diesen Ausführungen gegenüber richtet sich nicht in erster Linie gegen die Methode der Nummerierung von Noten, sondern gegen die Eindeutigkeit jener Schlussfolgerungen, die Weiss daraus zieht. Zunächst einmal finden sich nicht viele Stellen in der *Sonatine*, an denen die oben ausgeführte Methode fruchtbar erscheint.<sup>130</sup> Die laut Weiss „grundlegenden Bezüge“ zwischen Exposition und Durchführung gehen aber auch aus der Analyse nicht zwingend hervor. Wie anders als ‚durchführungsartig‘ wäre denn die bereits im ersten Themenkomplex und dem Rezitativ vollzogene Arbeit am Thema (Variation, Kanon, Verkürzung, Abspaltung, Kombination) zu bezeichnen? Anders auch als Weiss neige ich zu der Ansicht, dass der innere Zusammenhalt der *Sonatine* op. 12 (spätestens nach zweimaligem Hören) durchaus spürbar ist, auch wenn sich die Art der Vernetzung kaum offenbart.<sup>131</sup> Schließlich, und das ist der wichtigste Punkt, werde ich versuchen zu zeigen, dass Jarnach in der Sonatine nicht so sehr mit ‚Abschnitten aus‘ oder ‚Bruchstücken von‘, sondern mit ‚Gestalten‘ arbeitet: Gestalten wie der chromatischen Linie, der Wechselnote, dem punktierten Rhythmus oder dem ‚Treppenmotiv‘.

126 Siehe Weiss, S. 118f.

127 Es handelt sich tatsächlich nur um die Diastematik des 1. Themas. Die Rhythmisierung hat mit der ursprünglichen Gestalt nichts mehr gemein.

128 Die Charakterisierung stammt von Philipp Jarnach; vgl. AMZ 49/21–22 (2.6.1922), S. 469.

129 Weiss, S. 119.

130 Lediglich die Takte nach T. 64 zeigen eine gewisse Häufung von Themenabschnitten, die den Aufwand des Weisschen Verfahrens lohnen.

131 Gerade die Kategorie der Form wird von den meisten Kritikern Jarnachscher Werke positiv hervorgehoben. Und das, obwohl sich die Besprechungen meist nur auf den akustischen Eindruck (und nicht etwa auf Analysen) stützen können.

Das erste Scherzo der *Sonatine für Flöte und Klavier* umfasst die Takte 37 bis 82: Neben den oben erwähnten Ausschnitten des Hauptthemas geschieht also noch einiges mehr. Die Flöte beispielsweise nimmt in T. 53–55 das punktierte Terzenmotiv wieder auf und beschreibt mit seiner Hilfe in den darauffolgenden Takten eine chromatisch gefüllte kleine Septime. Dieses Verfahren ist mit demjenigen aus T. 34 zu vergleichen.<sup>132</sup>

Kurz vorher (T. 47f.) führt das Klavier einen ‚punktierten‘ Rhythmus vor, der mit einer anderen, wohlbekannten Diastematik kombiniert ist. Die dreimalige Wiederholung des punktierten Wechselnotenmotivs aus dem Kopf des ersten Themas dokumentiert eine sehr mühsame Befreiung: In augmentiertem Rhythmus gelingt es erst mit dem fünften Anlauf, aus der Tonwiederholung dis'-e' beziehungsweise es'-fes' zu entkommen.

Auch in der zweiten Hälfte des Scherzos tauchen Einsätze des Hauptthemas auf, und sie sind überwiegend ganz explizit: In T. 65ff. die komplette Tonfolge<sup>133</sup> (oktaviert im Klavier); in T. 70f. alle Töne mit Ausnahme des ersten (Flöte); in T. 74 in der Flöte, es fehlt nur der letzte Ton. Etwas versteckt halten sich die ersten fünf Töne des Themas in der unteren Stimme der rechten Hand des Klaviers in T. 73f. Einige Passagen des Durchführungsscherzos sind besonders stark mit chromatischen Linienverläufen durchzogen – so etwa die Takte 56–60 und 72–77. Auch dieses Phänomen hat seine Wurzeln im Hauptthema der *Sonatine* op. 12.

Es gibt aber noch kleinere Partikel, die über das ganze Scherzo verteilt sind und ebenfalls aus dem Hauptthema stammen. Die Rede ist von der oben (im Zusammenhang mit dem Flötenrezitativ) erwähnten **Dreitonfigur** aus kleiner steigender Sekunde und fallender kleiner Terz. Es sind die drei letzten Töne des 1. Themas, die als dessen ‚Essenz‘ bezeichnet wurden. Außerhalb des Themas ist die Dreitonfigur in folgenden Takten zu finden:

T. 55:	Oberstimme Klavier	(b'-h'-gis'),
T. 64:	Flöte	(g''-as''-f''),
T. 73:	Flöte	(es''-fes''-des''),
T. 73:	Klavier	(b''-h''-as''),
T. 79:	Flöte	(des''-d''-h').

Die Umkehrungsvariante der Dreitonfigur tritt auf in:

T. 46:	Oberstimme Klavier	(as'-g'-b'),
T. 53–55:	Flöte	(a''-gis''-h'' und g''-fis'-a''),
T. 64f.:	Mittelstimme Klavier	(as''-g''-b''),
T. 66f.:	Flöte	(es''-ges''-f'').

Über die Vergrößerung der kleinen auf eine große Terz erhält man eine durch die meisten Themengestalten legitimierte Variante der Dreitonfigur. Sie findet sich in:

T. 44+45:	Oberstimme Klavier	(U: es''-d''-fis' ' und c''-h'-dis''),
T. 49:	Oberstimme Klavier	(es'-fes'-c'),
T. 66f.:	Linke Hand Klavier	(g-as-fes),

<sup>132</sup> Auch dort mussten einige Töne gedanklich ausgeschlossen werden. In T. 53ff. sind es die Sechzehntel-Spitzentöne der Flöte (des'', h'' und a''), die sich abseits der chromatischen Linie befinden.

<sup>133</sup> Die erste Tonqualität – es – liegt in den Außenstimmen des Klaviers (T. 65.1).

T. 67f.:	Oberstimme Klavier	(b'-ces''-g'),
T. 68:	Flöte	(KU: b''-fis'-g''),
T. 72:	Oberstimme Klavier	(cis''-d''-b')
T. 73:	Oberstimme Klavier	(h''-c'' (transponiert) -as'').

Die Häufung dieser Dreitonfiguren im ersten Scherzo ist signifikant, vor allem wenn man den allgemeinen Mangel an prägnanten Gestalten bedenkt. Die Häufung lässt sich natürlich auch im ersten Themenkomplex der *Sonatine* op. 12 nachweisen, da dort das 1. Thema auf Schritt und Tritt erscheint. In der obigen Aufzählung wurde deshalb auf alle Dreitonfolgen verzichtet, die in das 1. Thema eingebettet sind. Und noch etwas: Der zweite Themenkomplex (T. 83–118) weist keine dieser Dreitonfiguren auf.<sup>134</sup>

Das bemerkenswerteste Gebilde in diesem Scherzo befindet sich in den Takten 53 bis 55. Auf den ersten Blick gibt es sich zu erkennen als ein **spiegelbildlich aufgebautes Motiv** in T. 53/54. Es besteht aus parallel geführten großen Terzen<sup>135</sup>, die, von c'' und e'' ausgehend, erst chromatisch aufwärts geleitet werden und dann zu einem Tritonusprung nach as''-c''' ansetzen. In der zweiten Hälfte von T. 54 kehrt sich die Bewegung um. Die Spiegelachse müsste exakt auf der zweiten Achtel von T. 54 angesetzt werden, wenn der Rückwärtslauf nicht nur melodisch, sondern auch rhythmisch zum Anlauf kongruent wäre. Das ist aber nicht der Fall. Vielmehr verhalten sich T. 53 und der übernächste T. 55 in rhythmischer Hinsicht gespiegelt – wenn nicht buchstäblich, dann ‚silbenhalber‘.

Es gibt noch andere Gründe, dem Folgetakt 55 als dem Gebilde zugehörig zu betrachten, obwohl die rechte Hand dort von Terzen auf Tritoni übergeht: die Begleitung der Flöte sowie der linken Hand ändern ihren Charakter erst in T. 56. Hinzu kommt, dass der Rhythmus der Takte 54 und 55 ein direkter Abkömmling von T. 30/31 ist, also von jener Klavierpassage, die das Flötenrezitativ unterbricht. Sehr ähnlich ist auch die in T. 31 wie in T. 55 vollzogene Öffnung des Terzintervalls zum Tritonus.

Der punktierte Rhythmus der rechten Hand in T. 53 dagegen ist im Rahmen des 3/4-Metrums neu, allerdings nicht beziehungslos. Er ist herzuleiten durch eine vergrößernde Projektion ‚von oben‘, wofür die Flötenstimme eine maßstabsgerechte Vorlage bietet. Von dieser Interpretation ausgehend wäre der Rhythmus im Klavier ebenfalls ein Derivat des punktierten ‚Treppenmotivs‘ aus T. 2. Eine gesonderte Verarbeitung jenes ‚punktierten Rhythmus‘ und seines ungefähren Krebses (siehe T. 55) folgt unmittelbar in den sich anschließenden Takten 56 bis 65, später in T. 68, 72f. und 82.

Die Diastematik der Oberstimme ab T. 53 besteht aus zwei Halbtonschritten plus einem Tritonusprung und gibt sich damit als Zitat der aus dem 1. Thema hervorgegangenen Ableitung zu erkennen, die in T. 20f. und T. 23f. erschienen war. Auch dort war schon die Umkehrung erklingen, hier kommt durch die Spiegelung noch die Krebsumkehrung hinzu. Jarnach lässt aber auch die Originalgestalt (Halbtonschritte abwärts, dann Tritonusfall) nicht aus, die im Übergang von T. 54 zu 55 anklingt. Wenn man will, kann die Oberstimme ab dem fis'' (T. 54) bis zum gis' am Ende von T. 55 als leicht verzerrter Ausschnitt des Hauptthemas gelesen werden. Es fehlten dann dessen Töne 1 und 2, und die erste Terz

<sup>134</sup> Bemerkenswert ist allerdings der ‚Nachlauf‘ des Themas in der Flöte der Takte 112–118 mit seinem Spiel um Halbtonschritt und kleine Terz – den Ingredienzen der Dreitonfigur

<sup>135</sup> Die parallel geführten großen Terzen erschienen in T. 29f. zum ersten Mal und waren bis zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aufgetaucht.

wäre durch den Tritonus ersetzt worden. Die starke Präsenz des Tritonus in diesen Takten scheint wie von langer Hand vorbereitet: Seit T. 43 beharren die nachschlagenden Achtel der linken Hand auf Tritoni, und auch unmittelbar vor dem Spiegelmotiv häuft sich dieses Intervall.<sup>136</sup>

Sieht man sich die Bassstimme der Takte 53 bis 55 an, präsentieren sich hier die Tonqualitäten a und e entgegen dem Trend in reinen Quartan und Quinten, gegen Ende komplettiert ein cis den A-Dur-Akkord. Ob mit der anfänglichen Folge e-a-e auf den Kopf des zweiten Themas angespielt werden soll, ist unklar. Auf jeden Fall erregen Quartan beziehungsweise Quinten in einer stark chromatisierten und zudem vom Tritonus gesättigten Umgebung besondere Aufmerksamkeit.

In diesen drei Takten finden nunmehr Motive zusammen, die aus unterschiedlichen Formteilen des bisherigen Verlaufs der *Sonatine* stammen. Die chromatischen Gänge und das ‚Treppennotiv‘ können vom 1. Thema her gedeutet werden. Dessen ‚Ableitung der Abspaltung‘, das Halbton-Tritonus-Motiv, hatte sich am Übergang zum Rezitativ gebildet und wurde in letzterem ausgiebig verarbeitet. Die Terzenführung samt ihrer rhythmischen Anlage ist vom Klaviereinwurf des Rezitativs abgeleitet. Das auffällige Quart-Quint-Motiv könnte eine Anspielung auf den zweiten Themenkomplex sein. Die Figur der Takte 53 bis 55 stellt den wichtigsten Kristallisationspunkt innerhalb des Scherzos dar.

In den Takten nach 55 findet hauptsächlich eine Durchführung der kurz zuvor etablierten rhythmischen Modelle statt. Die parallel geführten großen Terzen entwickeln in T. 72ff. ein Eigenleben, sie gruppieren sich sogar zu den ihnen anverwandten Rhythmen; eine wirkliche Wiederholung des Spiegelmotivs aber gelingt erst in T. 77ff. Hier laufen die Flöte und die Oberstimme des Klaviers in parallelen Terzen, die Begleitung in der linken Hand bringt Alberti-Bässe.

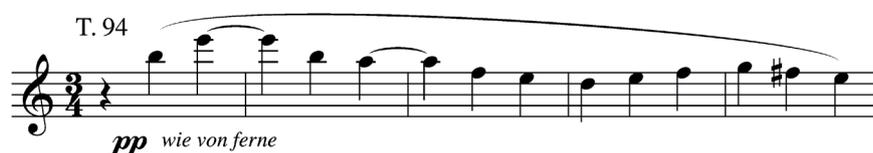
Der Abschluss des ersten Scherzos (T. 80–82) gestaltet sich mit exakt jener Tonfolge, die auch schon den ersten Themenkomplex gegen das folgende Rezitativ abgegrenzt hatte (siehe T. 23–26): zwei abwärts gerichtete Halbtonschritte, der fallende Tritonus und eine diatonische Aufwärtsbewegung in drei Schritten. Es besteht sogar eine gewisse rhythmische Verwandtschaft zwischen beiden Stellen. Auf jeden Fall erhärtet sich nun eine funktionale Eindeutigkeit dieses Motivs, das ich mit dem Begriff des ‚Raumteilers‘ fassen möchte.

**Der zweite Themenkomplex** reicht von T. 83 bis T. 118 und wirkt stark kontrastierend. Die elf einleitenden Takte bringen über sich nur geringfügig verändernden Liegeakkorden des Klaviers (man beachte den phrygischen Abgang G-F-E der Bassstimme von T. 83–89) eine vorläufige Fassung des zweiten Themas. Zur Erinnerung: Die Anspielungen auf das 2. Thema, wie sie in den Takten 10ff., 28 und 33 anklangen, hatten einen ebenso provisorischen Charakter – und wurden stets von der Flöte ins Spiel gebracht. Bemerkenswert ist das in Bezug auf die Themengestalten entgegengesetzte Vorgehen Jarnachs. Das erste Thema steht zu Beginn der *Sonatine* auf festen Beinen, alle späteren Versionen sind eindeutig sekundäre Varianten. Ganz anders das zweite Thema: Seine Diastematik findet sich, durch rhythmische Camouflage in seine jeweilige Umgebung eingepasst, schon in mehreren Formteilen. Es ist selbst zu Beginn des zweiten Themenkomplexes noch nicht wirklich ausgegoren. Diese ab T. 83 erklingende Fassung wieder nur vorläufig, gegenüber der ver-

<sup>136</sup> T. 51.3: Doppelter Tritonus in der rechten Hand des Klaviers (fis-c<sup>2</sup>-fis<sup>3</sup>); Flötenstimme drittes Viertel (es<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>); T. 52.2–3: Oberstimme Klavier (f<sup>2</sup>-h<sup>2</sup>).

bindlichen Fassung (T. 94ff.) rhythmisch unentwickelt, der Fortgang der Tonfolge wirkt in der zweiten Hälfte unentschlossen.

Wie im Fall des ersten Themas also bleibt es auch hier dem Klavier überlassen, eine solche verbindliche Gestalt des Themas, wie sie sich aus den Einsätzen in T. 94 (Klavier Oberstimme), T. 98 (Flöte) und T. 105 (Klavier, linke Hand) andeutet, zu formulieren.<sup>137</sup>



Erst hier sind die Merkmale Zweiviertelauftakt und durchlaufende Viertelbewegung ausgeprägt; als grundsätzlich variabel erscheint allerdings das Themenende. – In fast allen Parametern unterscheidet sich das zweite Thema grundlegend vom ersten. Am auffälligsten mag zunächst der Quartsprung am Themenanfang sein: Ihm folgt eine explizit diatonische Melodik, die (mit Ausnahme des fis) ohne weitere Akzidenzien auskommt. Die Dynamik verbleibt während des gesamten zweiten Themenkomplexes im zwei- oder dreifachen *piano*. Festzuhalten ist auch der große melodische Ambitus des zweiten Themas. Er beträgt mit einer None genau das Doppelte des aus Halbtonschritten gebauten ersten Themas. Berücksichtigt man zudem das Metrum (1. Thema: 8/8; 2. Thema: 3/4) und die Satzstruktur (1. Thema: Melodie in der Oberstimme, Fundamentbass, Mittelstimme mit Akkordfüllung; 2. Thema: geradezu schulmäßige Polyphonie), dann ergibt sich eine charakterliche wie strukturelle Gegensätzlichkeit der Themen, wie sie stärker kaum sein könnte.

Die Komplexität fast aller Parameter ist im 2. Thema stark zurückgenommen, sieht man von dem – allerdings locker gefügten – Fugato ab, das den schlanken Satz bestimmt. Die Notenwerte unterschreiten die Viertel nicht, die Bewegung fließt ohne widerhakende Punktierung dahin. Charakteristisch ist der auftaktig-synkopische Rhythmus des Themenkopfes. Die Gegenstimme fängt jede stumme 1 des Themas mit einem Einsatz auf. Ein Dirigent würde diese Musik auch angesichts der Tempoangabe Dreiviertel = 69 in ganzen Takten schlagen.

Harmonisch eindeutig in e-Moll verankert, schwankt die Melodie zwischen der phrygischen und äolischen 2. Stufe, eine Ambivalenz, die interessanterweise schon den Anfang des 1. Themas kennzeichnete.<sup>138</sup>

Schwebend, „wie von ferne“, zieht das Seitenthema vorüber, von einem hauptsächlich in Dreiviertelnoten stehenden Kontrapunkt kaum beunruhigt. Die Oberstimme des Klaviers macht den Anfang in e-Moll, die Flöte setzt in T. 98 in h-Moll an, endet aber nicht dort, da der letzte Ton nicht wie vordem die 1. Stufe erreicht.<sup>139</sup> In T. 105 ergeht es der Mittelstimme im Klavier (wieder e-Moll) ähnlich.

So wie dem Seitenthema viel Raum bis zur endgültigen Entfaltung gegeben wurde, so wird auch der Übergang zum nächsten Teil behutsam vollzogen. Die Takte 112 bis 118 haben eindeutigen Codacharakter, in der die Flötenstimme zwar noch den synkopischen Rhythmus des Themenkopfes zitiert, aber nur noch kleine Intervalle enthält. Die Klavierbeglei-

137 Vgl. auch die Einsätze in T. 176 (Flöte), 180 (Klavier Oberstimme) sowie 187 (Klavier, linke Hand).

138 Siehe dort T. 1, b im Bass; T. 2: h in der Oberstimme.

139 Es sei denn, man zählte die angehängten Takte 102–107 dazu.

tung läuft in ruhigen Akkorden aus, deren Oberstimme die Töne h und e auspendelt, an den Themenanfang erinnernd. h und e sind auch die Töne eines Quint-Quart-Klanges, mit dem der zweite Themenkomplex in T. 117f. schließt. Gegenüber dem ersten Themenkomplex erscheint der zweite in einer sehr geschlossenen Form mit thematischer Einleitung, endgültiger polyphoner Themengestalt und Coda.

Es folgt ein **zweites Scherzo** mit der Tempoangabe „sehr lebhaft“, das die Takte 119 bis 169 füllt. In ihm finden sich viele der Motive und Gestalten des ersten Scherzos wieder. Weil auch der Ablauf einige Ähnlichkeit mit der vorigen Fassung hat, sind die von Weiss vergebenen Bezeichnungen C und C' sinnvoll. Dabei unterschlagen diese Symbole, dass das Scherzo II wichtige Neuigkeiten zu bieten hat.

Das Scherzo 2 beginnt mit vier einleitenden Takten des Klaviers, in denen durch eine Verkleinerung der Notenwerte langsam auf das neue Tempo beschleunigt wird. Im Bass liegt eine ruhige Bewegung in Dreiviertelnoten, die noch aus dem 2. Thema stammt. Dazu zitieren die auf die Schläge zwei und drei gesetzten Viertelnoten in der rechten Hand die synkopischen Impulse des zweiten Themas, das somit als rhythmisches Skelett fortgeschrieben wird. Die rhythmische Ebene wird nun mit der Diastematik des ersten Themas<sup>140</sup> kombiniert; es entsteht also ein Hybrid aus beiden Themen. Er steht in e-Moll (der Tonart des 2. Themas), eine von der Flöte in T. 126 gespielte Wiederholung dieser neuen Bewegungsform dagegen in g-Moll.

Zwischen Klavierfassung und Flötenimitation erklingt der synkopische Quartaufschlag des 2. Themas (T. 123.2). Diesmal im *sforzato* gespielt, besitzt er jene Signalwirkung, die dem zweiten Thema selbst vorenthalten war. Die Fortführung gestaltet sich dann ganz unabhängig vom 2. Thema in einer Achtelfigur.

Überhaupt wird die Achtelnote ab T. 124 zur bestimmenden Einheit. Die Oberstimme des Klaviers verwendet sie, um in T. 126ff. Viertertonfolgen auszuführen, welche sich durch schnelle Richtungswechsel ebenso auszeichnen wie durch die Tatsache, dass gebrochene große Terzen chromatisch geführt werden. Am Ende von T. 128 bricht die Stimme aus dem Terzenschema aus und bringt im folgenden Takt einen Skalenausschnitt. In T. 130ff. aber findet die Klavierstimme sich erneut in Viertertonfolgen, die immer vom Richtungswechsel geprägt sind und stets mit der fallenden kleinen Sekunde und einem Terzsprung beginnen. Die Dreitonfigur in seiner Variante mit großer Terz hat eine neue viertönige Variante hinzugewonnen.<sup>141</sup> Nur hat der vierte Ton seine Position noch nicht gefunden und befindet sich mal im Tritonus-, mal im Quartabstand vom dritten Ton.

Diese typischerweise mit einem vorne oder hinten angebundenen Viertel auftretende **Viertertonformel** war bereits im ersten Scherzo vorzufinden (T. 43–46), fiel aber zunächst nicht weiter auf. Da sie nun wiederholt und ihr Gebrauch sogar über die kleine Sequenzkette hinaus ausgedehnt wird<sup>142</sup>, soll sie wohl bemerkt werden. Es gibt noch eine andere Herleitungsmöglichkeit dieser Viertertonformeln: Demnach wären sie Ableger des Großterz-Einwurfs, den das Klavier in den Takten 29ff. platziert hatte. Dort war die Intervallkombination kleine Sekunde – Quarte – Quinte gewesen, hier nun ist die Diastematik variiert.

140 Dessen erster Ton (h) fehlt wie in vielen anderen Fassungen, der zweite Terzfall ist groß und wird mit dem folgenden Halbtonschritt nach oben ausbalanciert.

141 Ich verzichte hier darauf, die Einsätze der Dreitonfigur separat zu registrieren. Ihre Dichte ist mit derjenigen im ersten Scherzo vergleichbar.

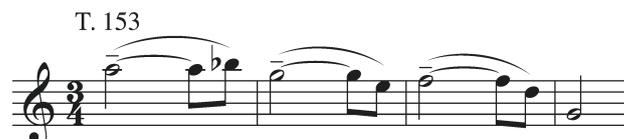
142 Die Viertertonformel erscheint noch in den Takten 137f. (Flöte) und 139f. (Klavier).

Ab T. 133 treten Flöte und Klavier in ein schlagfertiges Imitationsverhältnis ein. Den Auftakt macht ein flinker Triolenlauf<sup>143</sup> aufwärts im Klavier, kombiniert mit einem deutlich langsamer ausgeführten Halbtonschritt abwärts. Die Flöte imitiert diesen Zweitakter im Abstand eines Taktes (in einer ‚tonalen‘ Imitation), das Spiel wiederholt sich in T. 135–136, kehrt sich aber plötzlich um. Anstelle einer Wiederholung der Klaviervorgabe aus T. 136 erscheint in der Flöte ab T. 137 eine Sequenzierung der Viertonformel. Diese wird ihrerseits in T. 139 vom Klavier imitiert, wobei sowohl der ‚Kontrapunkt‘ des jeweils anderen Instruments beibehalten wird als auch die harmonische Anlage kongruent ist.<sup>144</sup> Teil des ‚Kontrapunkts‘ ist auch das punktierte Terzenmotiv (T. 137.1: Klavier; T. 139.1: Flöte. Vergleiche T. 40f. und 53ff.).

Als ein weiterer Rückbezug auf das erste Scherzo taucht das Spiegelmotiv in T. 142ff. auf. Jetzt nur noch von der Flöte gespielt, erübrigt sich die einst markante Führung in großen Terzen. Auch das Hauptmerkmal der Figur, das Tritonusintervall am melodischen Höhepunkt, ist hier zur Quarte entschärft. Möglicherweise soll jene Tonfolge *d-g-d* (T. 142/143) dem 2. Thema eine Reverenz erweisen, dem Spiegelmotiv bricht sie jedoch die Spitze. Die vier Takte umfassende, rhythmisch auffällige Passage ab T. 149 stammt ebenfalls aus dem Scherzo I<sup>145</sup>, zeigt hier aber eine Verklammerung zweier Einsätze des 1. Themas (T. 149.1 mit erstem Ton *cis*’, T. 151.1 mit erstem Ton *eis*’).

Ihr folgt ein Abschnitt (T. 153–160), dessen melodische Prägnanz und Geschlossenheit ein richtiges ‚Thema‘ (das dritte?) vermuten lässt. Zunächst spielt die Flöte eine viertaktige Phrase, deren Diastematik viele Richtungswechsel aufweist:

Die taktweise identische Rhythmisierung mit halber Note plus angebundener Achtel und einer abschließenden Achtel entspricht einer Punktierung. Man muss etwas genauer hinhören, um hierin eine weitere Ableitung des 1. Themas zu erkennen. Der einleitende Halbtonschritt aufwärts führt in T. 154 nicht zum Ursprungston *a* zurück, sondern fällt um eine kleine Terz auf *g*. Eine nochmals fallende kleine Terz wird in T. 155 vom *f* aufgefangen, das wiederum eine kleine Terz abwärts nach *d* geführt wird. Der letzte Ton *g* (T. 156) hat wohl nur die Aufgabe, die Periodizität zu stabilisieren, ohne die Harmonik aus dem Gleichgewicht zu bringen.



Nun könnte man konstatieren, dass dieses Gebilde aus den Tönen 1, 2, 5, 6, 7 und 8 des Hauptthemas gebildet ist. Eine solche Beschreibung verriete jedoch nichts über den ganz anderen Charakter, der diese Takte gegenüber dem ersten Thema auszeichnet – schließlich enthalten die Töne 2 bis 5 des Hauptthemas die chromatisch absteigende Linie. Die fehlt hier, und als Konsequenz ist die Flötenstimme diatonisch. Die Chromatik ist allerdings nur in die Mittelstimme des Klaviers verlegt und führt eine Linie über sieben Halbtonstufen vom *a*’ bis zum *es*’. Würde die Oberstimme nicht bisweilen ausscheren, wäre sogar eine chromatische Führung in großen Terzen zustande gekommen. – Jarnach unternimmt hier

143 Ein solcher fand sich schon in T. 76, hatte dort aber keine Nachahmung gefunden.

144 T. 137/138: a-Moll/A-Dur<sup>7>9></sup>; T. 139/140: cis-Moll/Cis-Dur<sup>7>9></sup>.

145 Vgl. T. 65ff. im Klavier und T. 74f. in der Flöte.

zum zweiten Mal eine Verteilung ursprünglich miteinander verbundener Merkmale auf verschiedene Stimmen.<sup>146</sup>

Aus einem anderen Blickwinkel kann die Flötenstimme der Takte 153–156 als enggeführte Verschränkung jener Dreitonfigur aufgefasst werden, die oben als ‚Essenz‘ des Hauptthemas bezeichnet wurde. So stellen die Töne a-b-g die Originalgestalt, die Tonfolgen g-e-f und e-f-d dagegen die Krebsumkehrung der Dreitonfigur dar. Die motivische Verdichtung erreicht hier einen Höhepunkt, der mit der Herausbildung des Spiegelmotivs vergleichbar ist.

Unberücksichtigt ist bis jetzt die Bassstimme in T. 153ff. geblieben. Sie ist – das bezeugen nicht zuletzt die Artikulationsvorschriften – eine Weiterentwicklung der Unterstimme aus T. 61ff. Im ersten Scherzo waren sekundweise Fortschreitungen vorherrschend, hier werden gebrochene Akkorde projiziert. Es bilden sich in den Takten 153 und 154 übermäßige Dreiklänge, wie sie auch in der Mittelstimme von T. 1 verwendet wurden.

Takt 157 bis 160 sind mehr als nur eine transponierte und modifizierte Wiederholung des vorausgegangenen Viertakters. In den ersten beiden Vierteln von T. 157 bringt das Klavier eine fast exakte Kopie des Sonatinenbeginns. Die Melodiestimme ist oktaviert, und alles um eine kleine Terz nach oben (also nach c-Moll) transponiert. Sogar die Begleitfigur der linken Hand samt übermäßigem Dreiklang hat sich erhalten (hier: es'-g'-d''-h'); siehe aber auch T. 153, linke Hand der Klavierstimme). Klanglich ist die Assoziation zum Beginn der *Sonatine* nicht so stark, als dass von einer ‚Scheinreprise‘ gesprochen werden könnte.

Direkt nach der Klavierwiederholung des thematischen Motivs kommen lang vermisste Intervalle ins Spiel: Bereits in T. 159.3 weist die Melodiestimme einen Tritonusfall auf, T. 160 beginnt mit den Tritoni b-e' und d''-gis' im Klavier. Im selben Takt setzt die Flöte zur ersten Hälfte des Raumteiler-Motivs ein (T. 160.2f.: cis''-c''-h'-f). Zwei komplette Versionen des Raumteilers erklingen dann in gewohnt fundamentaler Position in T. 161f. und 163ff. Das zweite Scherzo wird auf so subtile wie unmissverständliche Weise beendet.

Die **Reprise des Flötenrezitativs** (B': T. 170f.) ist auf zwei kurze Takte zusammengestrichen, und sie muss sich den wenigen Platz auch noch mit dem Krebs der ersten ‚Raumteiler‘-Hälfte teilen, der im Bass des Klaviers abläuft (T. 170–171.3: E-F-H-C-Cis-D). Der Grund für die aphoristische Knappheit der Rezitativreprise liegt in der funktionalen Entbehrlichkeit dieses Formteils. In der Exposition diente das Rezitativ dazu, das Hauptthema in kleinere Bestandteile aufzuspalten. Diese Aufgabe entfällt hier.

Nicht eingespart wurde der Einwurf des Klaviers (T. 172–175), der mit Ausnahme einer Transposition gegenüber T. 29ff. völlig unverändert abläuft und auf der Tonika a-Moll zur Ruhe kommt. Damit steht die Reprise des zweiten Themas (T. 176ff.) auf der ersten Stufe. Die Seitensatzreprise beschränkt sich auf den polyphonen Themenkern und verzichtet auf Einleitung und Coda. Es herrscht weitgehende Identität mit T. 94ff., allerdings wird das Fugato hier von der Flöte eröffnet. Anstelle der Coda tritt in T. 195 die erste Hälfte des ‚Raumteilers‘; zum ersten Mal ist sein Charakter nicht an den folgenden Abschnitt angepasst.

---

<sup>146</sup> Es sei an T. 8 erinnert, in dem die Ganztönigkeit des Nachsatzes durch eine Ganztonleiter substituiert wurde.

Über dem tiefen Quint-Liegeklang Cis-Gis erhebt sich in T. 200 das **1. Thema** – gleichzeitig zart und pathetisch. Der Hörer wird die Rückkehr zum 8/8-Metrum auf jeden Fall, die ungewöhnliche Lokalisierung in der Dominantparalleltonart cis-Moll dagegen schwerlich bemerken. Diese zwei Takte der Klaviereinleitung werden von Jarnach genutzt, um auf engstem Raum eine Miniatur-Reprise zu inszenieren: Auf die ersten vier Töne des Hauptthemas folgen im Sopran von T. 201 noch gleich die ersten vier Töne des Seitenthemas:

Danach wird es sofort kompliziert. Flöte und zwei Stimmen im Klavier begeben sich in eine fugierte Engführung des 1. Themas. Die Flötenstimme wahrt den Originalrhythmus mit doppelt punktierter Viertel und Sechzehntel, weist aber die in T. 203 fällige Achtel-punktierung nicht auf. Die wird wie zum Ausgleich von den beiden Klavierstimmen übernommen, die sich ansonsten in geraden Achteln fortbewegen.

Zusätzlich zu diesen kontrapunktischen Verwicklungen heben drei Stimmen des Klaviers ab T. 203.6 zur nächsten Engführung an. Erstmals kommt in Mittel- und Oberstimme des Klaviers die Umkehrung des kompletten Hauptthemas zum Einsatz, der Bass bleibt bei der Grundgestalt. Wie in T. 16 der Exposition erhalten alle fugierten Stimmen dieselbe Fortführung, die hier aber eine zusätzliche Dimension bekommt: Die Oberstimme zitiert als erste die Viertonfolge a'-gis'-h'-ais' (T. 205.1–4), der Bass antwortet umgekehrt mit ‚C-, Cis-, Ais-, H (T. 205.2–6), die Mittelstimme liefert ab T. 205.4 noch g'-fis'-a'-gis'.

Es sind dies sämtlich Viertonformeln aus kleiner Sekunde, kleiner Terz und nochmals kleiner Sekunde, dreimaliger Richtungswechsel eingeschlossen. Die oft zitierte Dreitonfigur ist in ihnen gleich doppelt enthalten – in Umkehrung plus Krebs beziehungsweise Grundgestalt plus Krebsumkehrung (Bass). Dreimal BACH in einem Takt (205) versammelt ist kaum als Zufall anzusehen. Ebenso wenig ist es Zufall, dass die beiden erstgenannten Transpositionen in Sopran und Bass jeweils im Halbtonabstand ober- beziehungsweise unterhalb der hier ausgesparten Originaltonfolge b-a-c-h angesiedelt sind.

Mir scheint die Herleitung des **BACH-Motivs** aus der ‚richtigen‘ Kombination zweier Dreitonfiguren überzeugend zu sein – letztlich können sowohl das 1. Thema selbst wie auch viele seiner Ableitungen als Vorstufen zum BACH-Motiv gesehen werden.

Schon die Takte 1–2 der Sonatine (1. Thema, Melodiestimme) bringen eine Viertonfigur hervor, welches sich aus zwei miteinander kombinierten Versionen der Dreitonfigur zusammensetzt. Das Überschneidungsintervall der Tonfolge d-h-c-a ist dort die kleine Sekunde, das Motiv b-a-c-h nimmt dagegen die kleine Terz in die Mitte.

Die Tonfolge b-a-c-h besteht darüber hinaus aus vier nebeneinanderliegenden Halbtönen<sup>147</sup> – aber auch dieses Material vermag das 1. Thema zu liefern: Seine Töne 2–5 beschreiben einen viertönigen chromatischen Abgang, der, setzte man die beiden vorderen Töne hinter die letzten beiden, eine Transposition von b-a-c-h ergäbe. Jarnach war der ‚Lösung‘ bereits zu Beginn der *Sonatine* sehr nah und nahm dann doch einen weiten Umweg.

Es wäre natürlich abwegig, alle motivische Arbeit in der *Sonatine* op. 12 nur unter dem Aspekt der Herausbildung des BACH-Motivs zu subsumieren. Die vom ersten Thema abgespaltene Dreitonfigur hat sich schließlich auch zum ‚Raumteiler‘ weiterentwickelt, gleichzeitig aber seine ursprüngliche Form mit kleiner Terz konserviert. In T. 46 (Klavier) schließt sich ihm mit einem Tritonusfall ein vierter Ton an; bei T. 64/65 ist das letzte Intervall der Viertonfigur zu einer großen Sekunde verkleinert. Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Ziel.

Das 2. Thema leistet ebenfalls einen Beitrag zu BACH, wenn auch nur indirekt: Der e-Moll-Liegeakkord im Klavier, der den Themenvorlauf der Flöte begleitet, ist mit einigen Durchgangstönen versehen. Neben dem phrygischen Abgang im Bass finden sich in der Mittelstimme der rechten Hand ab T. 83 die Töne h-c, b und a. Dies ist das einzige Mal, dass das Material für BACH explizit vorgestellt wird. Unbefriedigend ist hier nur die Unordnung in der Reihenfolge.

Gut versteckt sind auch die BACH-Anspielungen zu Beginn des zweiten Scherzos. Den Zickzackkurs der großen Terzen in T. 126 und 127 (Klavier, rechte Hand) als latent zweistimmig interpretiert, ergeben Ober- wie Unterstimme jeweils die transponierte Krebsgestalt von b-a-c-h.<sup>148</sup>

Mit dem zweiten Scherzo treten auch die Dreitonfigur einschließenden Viertongruppen wieder auf den Plan (T. 130ff.). Ihr letztes Intervall beträgt allerdings nach wie vor nicht die benötigte kleine Sekunde. Eine sehr aufschlussreiche Zwischenstation markieren die Takte 153ff. Die thematisch anmutende Linie der Flöte zeigt bereits die endgültige Ausrichtung der beiden verketteten Dreitonfiguren zueinander, in der die Halbtonschritte außen liegen. In der so entstandenen Tonfolge a-b-g-e-f sind die benachbarten kleinen Terzen noch nicht zu einer einzigen verschmolzen, wie es im BACH-Motiv der Fall ist. Die erste gültige BACH-Variante erscheint aber nun nicht erst im letzten Takt vor der Coda, sondern bereits in T. 203. Die Flöte bringt mit e'-f'-d'-es' einen Krebs.

Auf das kontrapunktisch reichhaltige Finale in T. 205 folgt die abschließende, homophon angelegte **Coda**, die in zwei mal vier Takte aufgeteilt ist. In der ersten Hälfte bringt die Flöte eine letzte, gedehnte Version des Hauptthemas, das von impressionistischen Akkordbrechungen des Klaviers verklärt wird. Hierbei handelt es sich um einen Akkordtyp, der später eine große Bedeutung für Jarnachs Harmonik spielen wird. Jarnach selbst bezeichnet ihn in seiner harmonischen Skizze<sup>149</sup> als „Mischklang“ (vgl. Kapitel I.3.6). Hier liegt ein cis-Moll-Dreiklang vor, dessen Töne mit ihren Nebentönen dis, fisis und b gleich dreifach ‚geschärft‘ werden:



147 Anders die Viertonfolge in T. 1/2 der *Sonatine*, in der zwei Ganztonabstände vorkommen.

148 Oberstimme: ais'-h'-gis'-a'; Unterstimme: fis'-g'-e'-f'.

149 JD. 72, Kiste 8, graublaues Skizzenheft DIN A4+, undatiert.

Die Schlusstakte der *Sonatine* bestreiten ein von der Flöte und den Klavieroberstimmen gespielter, ruhender a-Moll-Akkord und die drei Mal wiederholte erste Hälfte des ‚Raumteilers‘.

Die vorliegende Analyse hat eine funktionale wie formale Differenzierung der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 ergeben, die ihren Niederschlag in einer nun ausführlicheren Gliederung finden soll:

Teil	Takte	Tempoangabe/ Metrum	Beschreibung Merkmale, Funktion
A	1–22	Langsam 8/8 Achtel = 92	<b>1. Themenkomplex.</b> Überwiegend polyphoner Satz, rhythmisch komplex; stark chromatisiert; fünftaktige Klaviereinleitung; deutliche durchführungsartige Tendenzen (Variation, Parameteraufspaltung, Kanon); Abspaltung des Tritonusmotivs in T. 21;
-	23–26	Mäßig bewegt 3/4 Viertel = 144	‚ <b>Raumteiler</b> ‘, bestehend aus Tritonusmotiv und diatonischer Fortführung; rhythmisch das Scherzo vorwegnehmend; Abschluss des 1. Themenkomplexes;
B	27–28	Langsam 7/4 Viertel = 44	<b>Rezitativ</b> der Flöte. Klavier mit schlichter Unisono-Begleitung; vorerst nur augmentierte Aufnahme des 1. Themas;
-	29–32	Mäßig bewegt 3/4	<b>Einwurf</b> des Klaviers. Führung in großen Terzen; rhythmisch-metrisch die Sphäre des Scherzos vorwegnehmend;
B	33–36	Langsam 7/4	<b>Rezitativ</b> der Flöte (Fortsetzung). Funktion einer ersten Durchführungsphase: sukzessive Verkürzung des 1. Themas; Verkettung des Tritonusmotivs; Abspaltung und Sequenzierung der Dreitonfigur; erarbeitung der chromatischen Skala;
C	37–79	Bewegt 3/4 Dreiviertel = 66-72	<b>Scherzo 1.</b> Schlichterer polyphoner Satz; rhythmisch komplex, aber spürbar auf das Dreiermetrum bezogen; eindeutiger Durchführungscharakter; Verarbeitung des 1. Themas und seiner Abspaltungen und Ableitungen; Spiegelmotiv als Kristallisationspunkt der thematisch-motivischen Arbeit;
-	80–82	-	‚ <b>Raumteiler</b> ‘. Rhythmische Variante; Abschluss des 1. Scherzos;
D	83–118	Im Tempo (wie Scherzo) 3/4	<b>2. Themenkomplex.</b> T. 83–93 thematischer Hinleitung, eigentliches 2. Thema bei T. 94–110. Strenge, aber schlichte Polyphonie, Fugato; rhythmisch einfach gehalten; Coda-artiger Abschluss ab T. 111;
C'	119–160	A tempo (sehr lebhaft) 3/4	<b>Scherzo 2.</b> Charakteristika wie 1. Scherzo; Durchführung; hier etwas andere Schwerpunktsetzung, in den Gegenständen der Verarbeitung; Höhepunkt bei T. 153ff. mit thematisch wirkendem Motiv. ‚ <b>Raumteiler</b> ‘ in doppelter Ausführung in T. 161–167
-	160–169	-	‚ <b>Raumteiler</b> ‘, wie organisch aus vorigem Abschnitt herauswachsend; eine erste Hälfte und zwei komplette Durchgänge;
B'	170–171	Langsam 7/4 Viertel = 44	<b>Rezitativ</b> der Violine. Transponierte und nur leicht variierte Wiederholung von T. 27–28, allerdings nur auf diese beiden Takte reduziert;

-	172–175	Mäßig bewegt 3/4 Viertel = 144	<b>Einwurf</b> des Klaviers. Transponierte Wiederholung von T. 29–32;
D'	176–194	Im Tempo (wie Scherzo) 3/4 Dreiviertel = 66	<b>2. Thema.</b> ‚Nettofassung‘ ohne Hinleitung und Coda. gegenüber D andere Stimmverteilung, ansonsten weitgehend identisch;
-	195–199	-	<b>‚Raumteiler‘.</b> Nur Kopf mit Tritonusmotiv. Beschließt das 2. Thema;
A'	200–205	Tempo wie im Anfang 8/8	<b>1. Themenkomplex.</b> Stark verkürzte Fassung, ähnliche Charakteristik wie T. 1–22. Zu Beginn zweitaktige Miniaturreprise des Klaviers; im Folgenden kanonische Führung und Herausbildung der transponierten BACH-Tonfolge;
-	206–213	-	<b>Coda,</b> zweiteilig. Homophon; erster Teil vom Hauptthema dominiert; der drei Mal wiederholte Kopf des ‚Raumteilers‘ beschließt die Sonatine.

Die gegenüber Weiss' Aufstellung neu hinzugekommenen Formteile rekrutieren sich aus den ‚Raumteilern‘ sowie dem als ‚Einwurf‘ bezeichneten kurzen Klavierpassus bei den Rezitativen. Sie werden deshalb als kurze Abschnitte separat angeführt, weil sie sich motivisch deutlich von ihrer Umgebung abheben und eine ihnen allein zugedachte Funktion erfüllen.

Der ‚Raumteiler‘ hat zwar immer abschließenden Charakter, gleichzeitig jedoch ist er an den jeweils folgenden Formteil angepasst: In T. 23ff. kündigt er das Scherzo an; in T. 80ff. nimmt er die gemächlichere Gangart des 2. Themenkomplexes vorweg; die das 2. Scherzo beschließende Variante führt den Prozess der Verlangsamung anschaulich vor – hier sind zwei aufeinanderfolgende ‚Raumteilerfassungen‘ nötig, um den Kontrast zu bewältigen; in T. 195ff. bereitet das Tritonusmotiv den Boden, auf den sich das 1. Thema gründen kann. Weniger eindeutig ist die Funktion des ‚Klaviereinwurfs‘. Seine Aufgabe kann nicht nur sein, das Rezitativ der Flöte zu beleben. Der ‚Einwurf‘ ist – da das Flötenrezitativ in der Wiederholung viel eingeübt hat – der einzig stabile Pfosten, um den lebhaften Mittelteil der *Sonatine* (Scherzo 1, den zweiten Themenkomplex, Scherzo 2) von den Rahmenteilern zu trennen. Sein Hauptbeitrag zu den Durchführungsscherzi – die parallele Terzenbewegung – könnte von der Flöte gar nicht geleistet werden.

In den einleitenden Bemerkungen zur *Sonatine* op. 12 war die Frage aufgeworfen worden, welche **Formkonzepte** in die Komposition eingeflossen sind. Ich möchte versuchen, vor dem Hintergrund der detaillierten Analyse zu diesbezüglich genaueren Aussagen zu gelangen.

Eine das Architektonische betonende Hypothese war diejenige der symmetrischen Form, deren Kern der von den beiden Scherzo-Teilen eingerahmte Abschnitt D (das zweite Thema) ist. Und in der Tat wird die Symmetrie – von außen betrachtet – nur von der Wiederholung des Seitenthemas bei T. 176 gestört.<sup>150</sup> Hätte Jarnach auf die Seitensatzreprise verzichtet, ergäbe sich auch eine symmetrische Tempofolge (Langsam – Schnell – Langsam –

<sup>150</sup> Die gegenüber der Exposition umgekehrte Reihenfolge von Haupt- und Seitenthema mag ebenfalls der Herstellung von Symmetrie dienen.

Schnell – Langsam). Eine Ebene tiefer angesiedelt ist die Symmetrie innerhalb des B-Teils, in dem die Klavierpassage von den Rezitativen der Flöte flankiert wird. Das Spiegelmotiv (T. 53ff., 77ff., 142ff.) mit seinen nicht zentrumsgleichen Symmetrien der Parameter Diastematik und Rhythmus mag wie das ‚Treppen‘- und das BACH-Motiv – beide ebenfalls symmetrische Gebilde – nicht in den Bereich der Form gehören. Die Faszination Jarnachs an umkehrbaren musikalischen Gebilden aber äußert sich eben auch auf dieser Ebene. Dazu passt schließlich, dass beide Themen der *Sonatine* op. 12 mit einer Spiegelfigur beginnen (e''-f''-e'' beziehungsweise h''-e'''-h'') und das 1. Thema sogar komplett in zwei symmetrische Tonfolgen auftrennbar ist:



Die Töne 1 bis 3 des Themas beschreiben die Wechselnote, es handelt sich dabei um eine vertikale Spiegelachse. Die Töne 4 bis 9 lassen sich über eine Punktspiegelung herstellen: es''-d''-h' • c''-a'-gis'.

Es bedarf der letztgenannten Details freilich nicht, um zu dem Schluss zu kommen, dass der *Sonatine* ein symmetrisches Formkonzept zugrundeliegt. Die Gesamtanlage ist bis auf den erwähnten Einsatz des 2. Themas bei T. 176ff. absolut schlüssig. Bei alledem sind die Anstrengungen Jarnachs, seiner *Sonatine* op. 12 mit der Sonatenhauptsatzform eine zweite Dimension zu geben, nicht zu übersehen. Das Vorhandensein zweier Themen, die nur in ihrem ungefähren Umriss sich ähneln, in fast allen anderen Parametern aber mustergültig kontrastieren, ist nur der Anfang. An die Substanz der Sonatenform rührt die Bemühung, Haupt- und Seitensatz in einem ansonsten überwiegend freitonalen Umfeld in die traditionellen Tonartenverhältnisse zu setzen.

Schwierigkeiten machen zugegebenermaßen die Kategorien ‚Exposition‘, ‚Durchführung‘ und ‚Reprise‘. Jarnach betreibt bereits in Abschnitt A und im Flötenrezitativ so intensive thematisch-motivische Arbeit, dass die Durchführungsgrenzen verwischen. Allein die Abschnitte D und D' (zweite Themenkomplexe) bleiben von durchführungsartigen Elementen weitgehend frei.

Während Abschnitt A vor allem mit der Variantenbildung des ersten Themas beschäftigt ist, wird im Flötenrezitativ die Aufspaltung des Hauptthemas in seine Motivbestandteile (inklusive der Dreitonfigur) geleistet, die ja die Voraussetzung für die Verknüpfung zu neuen Gebilden ist. Letztere findet anschließend in den Scherzo-Teilen statt. Neuartig scheint mir die Verteilung der verschiedenen Phasen einer Durchführung auf jeweils eigene Formteile zu sein. Überaus originell ist die starke charakterliche Differenzierung dieser Funktionsabschnitte.

Die in den Scherzo-Abschnitten lokalisierten Hauptabteilungen der Durchführung folgen kaum den traditionellen Mustern. So ist zum einen der Einfluss des 2. Themas marginal, da nur sein einleitendes Quartmotiv an drei Stellen aufscheint. Zum anderen sind das 1. Thema und seine meist kurzen Ableitungen und Bruchstücke hierarchisch gleichberechtigt; Jarnach macht zudem keinen die Quelle der Motive betreffenden Unterschied: So verdichten sich das Tritonusmotiv aus dem ‚Raumteiler‘ und die Großterzführung aus dem Klaviereinwurf des Rezitativs zum Spiegelmotiv. Das Potenzial des so sorgfältig angelegten Themenkontrastes hingegen bleibt in den Scherzo-Teilen (wie in der *Sonatine* überhaupt) gänzlich ungenutzt.

Nach dem zweiten Scherzo setzt eine rückläufige Abfolge der Formteile ein, die nur von der Reprise des 2. Themas gestört wird. Diese Reprise ist allein als Reverenz an die Sonatenform zu werten, denn sie ergibt weder architektonisch noch dramaturgisch Sinn.

Die Reprise des Hauptthemas ist sehr übersichtlich geraten und dennoch außerordentlich wirkungsvoll. Auf eine Wiederaufnahme der Originalgestalt aus T. 1–5 wird verzichtet, die vage Andeutung des Themenkopfes genügt hier. Unter Auslassung auch des Mittelteils von A kommen Flöte und Klavier in T. 202 gleich zu einer ungefähren Replik des Kanons aus T. 16ff., diesmal allerdings noch um die Umkehrungsgestalten des 1. Themas bereichert und offensichtlich in den Dienst einer ganz anderen Sache gestellt: der Herausarbeitung des BACH-Motivs.

Es überschneiden sich in Jarnachs *Sonatine für Flöte und Klavier* nämlich nicht nur die symmetrische Form und der Sonatenhauptsatz, sondern noch ein dritter formaler Zug. Die Zerlegung des 1. Themas in seine Bestandteile, die Isolierung der Dreitonfigur, die ihm geschuldeten Kombinationsversuche bis hin zur geglückten Synthese des BACH-Motivs beschreiben eine lineare, zielorientierte Entwicklung, die zu den oben beschriebenen zyklischen Formtypen im Gegensatz steht.

## II.3 Zusammenfassung

Eine fast perfekte symmetrische Form ist das von außen wahrnehmbare Gerüst der *Sonatine* op. 12, welches sich vor allem über die stark kontrastierenden Charaktere der Formteile konstituiert. Jarnach markiert die kleinteilige Vielgliedrigkeit der Form zusätzlich durch kontrastierende Satztechniken: Sie reichen vom Unisono über das Instrumentalrezitativ bis zur artifiziellen Polyphonie.

Der von der symmetrischen Form gespannte Raum ist mit den Mitteln der Sonatenhauptsatzform funktional gegliedert. Jarnach stellt in diesem Zusammenhang eine mustergültige, weil in mehreren Parametern manifestierte Themendualität auf. Besonderes Augenmerk verdient die Diastematik des Hauptthemas: Sie steht mit ihrer Wechselnote, den ‚treppen-

artigen‘ Richtungswechseln und der überwiegenden Kleinschrittigkeit Modell für viele weitere thematische Entwürfe in Jarnachs Kompositionen der zwanziger Jahre. Darüber hinaus gehört dieses Thema zur nicht eben großen Gruppe der periodischen Entwürfe. Beide Themen der *Sonatine* op. 12 finden sich durch einen streng polyphon konzipierten Satz hervorgehoben.

Der lineare Formverlauf, wie er sich in der Evolution der Dreitonfigur zum BACH-Motiv kristallisiert, beschreibt schließlich die dritte formale Ebene.

Diese drei sich überlagernden Gestaltungsprinzipien verweisen modellhaft auf verschiedene Ausprägungen der Relation von Material und Formung, von Konstruktion und äußerem Erscheinungsbild:

- |    |                                      |                           |  |
|----|--------------------------------------|---------------------------|--|
| a) | <b>Symmetrische Anlage</b>           | • leicht wahrzunehmen     | • unabhängig vom musikalischen Material                |
| b) | <b>Sonatensatz</b>                   | • in Grundzügen erkennbar | • Form basiert auf ganz bestimmten Materialanordnungen |
| c) | <b>Entwicklung der Vier-tonfigur</b> | • kaum nachvollziehbar    | • befindet sich direkt auf der Materialebene           |

Die Einschätzung Adolf Weißmanns, Jarnach sei ein „der Form nach Fertiger“<sup>151</sup>, scheint angesichts der *Sonatine* op. 12 durchaus gerechtfertigt. Ihr Formansatz trägt schließlich sowohl den Problemen der Materialordnung als auch den psychologischen Wahrnehmungsmöglichkeiten von Form auf sehr originelle Weise Rechnung. Die Tatsache, dass erkennbare Form und Materialbeschaffenheit nicht unbedingt im gleichen Koordinatensystem angesiedelt sind, ist ein Kennzeichen nicht nur der *Sonatine* – man denke an Kompositionen wie Schönbergs zwölftöniges, äußerlich aber konventionell thematisch konzipiertes drittes Streichquartett. Entscheidend ist, dass Jarnach über den „nachweisbaren, aber nicht fühlbaren Traditionsbezug“<sup>152</sup> hinaus dem Hörer mindestens eine gut nachvollziehbare Formungsvariante an die Hand gibt.

Bemerkenswerterweise wurde von den zeitgenössischen Kritikern weder die symmetrische Form noch die Anlage nach der Sonatenhauptsatzform thematisiert – die Feststellung, die *Sonatine* sei „sorgsam durchgearbeitet“<sup>153</sup>, ist da ein zu verschwommener Reflex. Mehr an den Tatsachen orientiert ist der Befund von den „weitgeschwungenen melodischen Bögen“<sup>154</sup>: Vor allem im Vergleich zu den Werken aus op. 16 bis 20 sind in der *Sonatine* op. 12 noch explizit ausformulierte Themen vorzufinden. Letztlich ist Jarnachs eigene, äußerst kurze Beschreibung der Form, nach welcher die *Sonatine* „bei aller scheinbaren Freiheit die Sonatenform streng wahrt und in der Anfangsstimmung“<sup>155</sup> endet, noch am zutreffendsten – immerhin sind hier Sonatenform und Symmetrie angedeutet.

Besonders in der Konzeption und Durchführung der thematischen Protagonisten bestehen deutliche Parallelen zwischen der *Sonatine* op.12 und dem Kopfsatz der 1924 vollendeten *Sonatina für Klavier* op. 18: In beiden Fällen ist eine sorgsam ausgearbeitete Themendualität zu verzeichnen, die gleichzeitig monothematische Züge trägt. In beiden Werken wird das erste Thema einer für Jarnach typischen, die Komposition überziehenden Variantenbil-

151 Die Musik 16/1 (Oktober 1923), S. 54.

152 Weiss, S. 119.

153 Musikblätter des Anbruch, Nov. 1923, S. 261.

154 NMZ 43/19 (22.6.1922), S. 302.

155 AMZ 49/21–22 (2.6.1922), S. 469.

derung unterzogen, während das zweite Thema in seiner Gestalt stabil bleibt und räumlich nicht streut. In der Adaption der Sonatenhauptsatzform insgesamt zeigt sich Jarnach allerdings nirgends phantasievoller als in der *Sonatine* für Flöte und Klavier op. 12.

Die *Sonatine* op. 12 bildet sowohl zeitlich als auch stilistisch eine Schnittstelle zwischen der ‚französischen‘ und der ‚deutschen‘ Schaffensphase Jarnachs. Am offenkundigsten ist dies in der Harmonik: Die Terzenschichtung bleibt unangefochtene Basis der Akkordbildung, sie schließt aber bereits ganztönige und bitonale Gebilde ein. Quartenaakkorde kommen ebenfalls vor, spielen aber noch keine gewichtige Rolle und verhalten sich klanglich eher impressionistisch denn schroff dissonant. Die unüberhörbare französische Prägung Jarnachs, die sich neben der Harmonik auch im schlanken und stets gut durchhörbaren und eleganten Klaviersatz äußert, trifft in der *Sonatine* auf einen sich deutlich abzeichnenden Hang zu kontrapunktischen Verwicklungen.

## II.4 Nachtrag: Ferruccio Busonis Albumblatt für Flöte und Klavier

Im Herbst 1916, bald nach der Fertigstellung seines *Arlecchino*, komponierte Ferruccio Busoni das *Albumblatt für Flöte und Klavier*. Es ist wie Jarnachs *Sonatine* op. 12 dem Züricher Bankier Albert Biolley gewidmet. Das *Albumblatt* ist ein leichtes, aber nicht leichtgewichtiges Werk von sehr überschaubarem Ausmaß, die technischen Ansprüche an die Ausführenden sind eher gering. Während die Flöte eine ununterbrochene Melodielinie spielt, unternimmt das Klavier eine akkordische Begleitung, die nur ganz vereinzelte imitatorische Elemente in der Bassstimme enthält.<sup>156</sup> Der völlige Verzicht auf motivische Arbeit, durchführungsartige Verwicklungen und satztechnische Komplexität unterscheidet diese Komposition bei aller charakterlicher Verwandtschaft deutlich von Jarnachs *Sonatine* op. 12. Für sich betrachtet, weckt dann vor allem die freitonale Harmonik des ‚Albumblatts‘ Interesse – eine Harmonik von größter Biogsamkeit, völlig frei von expressiven Schroffheiten.

Trotz der Unterschiede dürfte dem Widmungsträger Biolley einiges bekannt vorgekommen sein, als er vier Jahre später die Noten von Jarnachs *Sonatine* op. 12 in den Händen hielt. Dies sind die jeweils ersten beiden Takte der Flöteneinsätze:



Jarnach, Hauptthema



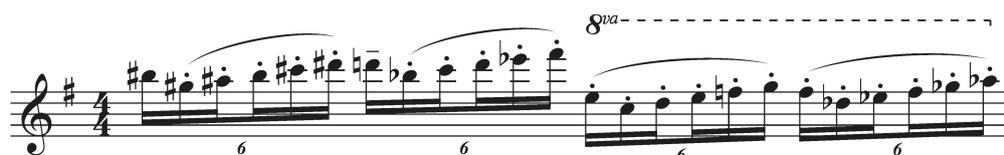
Busoni, Hauptthema

Die Ähnlichkeit der Themen ist nicht zu übersehen. Beide setzen auf der Quinte der Haupttonart ein und führen in einer kleinschrittigen Bewegung langsam zu deren Grundton hinab. Auch bei Busoni trifft man auf die einleitende Wechselnote und das abschließende

<sup>156</sup> Siehe T. 2, 12, 14 und 27f.

Treppemotiv (wenn auch quasi in der Krebsumkehrung). Die ebenfalls offenkundigen rhythmischen Parallelen lassen eigentlich nur den Schluss zu, dass Jarnach mit dem Hauptthema der *Sonatine* op. 12 der Vorgängerkomposition Busonis (vorsichtig ausgedrückt) eine Reverenz erweisen wollte.

Auch bei einer weiteren Verwandtschaft wird nicht von Zufall auszugehen sein: Jene dreimal wiederholte Figur, die bei Jarnach in T. 35 des Flötenrezitativs auftaucht, könnte – mit leichten metrischen Verschiebungen – direkt aus dem Mittelteil (etwa T. 23) von Busonis *Albumblatt* stammen. Bezeichnenderweise fungiert sie dort als melodische Dachkonstruktion über komprimierten Modulationen des Klaviers:



Busoni, *Albumblatt* Figur T. 23



Jarnach, op. 12 Figur T. 35

Es werden aber sogleich unterschiedliche Vorgehensweisen deutlich: Während Busoni seine Figur lediglich sequenziert, findet bei Jarnach eine echte Motivaufspaltung statt. Schließlich verbindet die beiden Biolley gewidmeten Kompositionen ihre charakterliche Leichtigkeit. Bei Busoni ist das ‚schöne Spiel‘ Programm, in Jarnachs komplex gestalteter *Sonatine* op. 12 dagegen eine raffiniert täuschende Oberfläche.

### III.

## SONATE FÜR VIOLINE ALLEIN OP. 13

(1922)

### III.1 Einleitung

Vermutlich im Sommer 1922 abgeschlossen; verlegt 1922 bei B. Schott's Söhne, Mainz; Widmung: „Amalie Jarnach zugeeignet“; Uraufführung durch Stefan Frenkel am 30. November 1922 im Berliner Bechsteinsaal.

Die Musik für unbegleitete Solovioline war seit ihren Anfängen eine explizit anspruchsvolle Gattung. Ein erster Meilenstein waren die *Mysteriensonaten* und die *Passacaglia* für Violine solo von Heinrich Ignaz Franz Biber (1676). Früher Höhepunkt der Gattungsgeschichte sind die *Partiten* und *Sonaten* BWV 1001–1006 von Johann Sebastian Bach. Klassik und Romantik enthielten sich nennenswerter kompositorischer Beiträge für die Solovioline. Um die vorletzte Jahrhundertwende nahm Max Reger die Komposition von Solowerken für die Geige wieder auf. Regers diesbezügliche Motivation war zwar noch ganz dem Geist eines musikalischen Historismus verpflichtet. Seine Sonatensammlungen für Violine op. 42 und op. 91 (1900/1905) sowie die *Präludien*, *Fugen* und *Suiten* op. 117 und 131 (1909–1915) fanden jedoch bald Nachahmung im Zuge jener auch Ernst Kurth geschuldeten Neuorientierung, welche der Kategorie der ‚Linie‘ wieder den Vorrang erstreiten wollte.

Zahlenmäßig machen die Werke für Violine und Viola solo von Paul Hindemith einen erheblichen Teil dieser Literatur aus.<sup>156</sup> Daneben haben sich noch Ernst Krenek (op. 33)<sup>157</sup>, Sándor Jemnitz (op. 18, 1922), später auch Bela Bartók (*Sonate*, 1944) und Sergej Prokofiev (op. 115, 1947) mit dieser Gattung beschäftigt.

Philipp Jarnachs hier analysierte *Sonate für Violine solo* op. 13 war bereits die dritte ihrer Art. Eine erste, viersätzliche *Sonate für Violine allein* (op. 8) war 1913 entstanden und wurde im gleichen Jahr in München verlegt; 1925 ist sie in einer stark überarbeiteten Fassung bei Robert Lienau in Berlin noch einmal herausgegeben worden.

Ebenfalls von 1913 datiert Jarnachs zweite *Solo-Violinsonate* (op. 11) in G-Dur. Das dreisätzliche Werk war Max Reger gewidmet und blieb unveröffentlicht. Man kann davon ausgehen, dass Jarnachs spätere Frau, die Geigerin Amalie Streicher, die eigentliche Adressatin auch der beiden früheren Kompositionen gewesen ist.

Jarnachs *Violinsonate* op. 13 zeigt eine ungewöhnlich asymmetrische Satzdisposition: Auf das einleitende ‚Andante sostenuto‘ folgen die zwei sehr schnellen Sätze ‚Prestissimo‘ und ‚Allegro deciso‘. Auch in Charakter und Faktur unterscheiden sich die Sätze so weitgehend, dass daraus ein sehr heterogener Gesamteindruck entsteht.

---

<sup>156</sup> *Solosonaten* op. 11 Nr. 1 (Violine) und Nr. 5 (Viola); op. 25 Nr. 1 (Viola); op. 31 Nr. 1 und 2 (Violine), Nr. 5 (Viola); *Sonate für Viola allein* (1937, unveröffentlicht).

<sup>157</sup> Es existiert von Krenek noch eine weitere Sonate für Violine solo. Sie stammt aus dem Jahr 1948 und trägt keine Opusnummer.

### III.1.1 Zeitgenössische Rezensionen

a) Signale 80/49 (6.12.1922), S. 1406; Karl Westermeyer:

„Über Philipp Jarnachs Sonate für die Violine allein lässt sich nicht viel Positives feststellen, zu sehr hat der wache Intellekt dabei Pate gestanden. Das Notenbild entbehrt nicht technischer Gewandtheit und logischer Folgerichtigkeit, aber die Blutwärme inneren Erlebens fehlt, die mitreisst und überzeugt. Der Wille zur Modernität genügt nicht, Originalität ist Begabung, mehr ein Müssen denn ein Können.“

b) Allgemeine Musik-Zeitung 50/8 (23.2.1923), S. 135; Heinz Pringsheim:

„Ohne das symptomatisch Bedeutsame und erzieherisch Wichtige dieser Bewegung zu unterschätzen, glaube ich doch nicht, dass der Form der unbegleiteten Solosonate für Violine eine große Zukunft beschieden sein wird. Auch Jarnachs Versuch wird ihr kaum viele neue Freunde werben. Besonders der erste Satz ist, trotz metrischer Kompliziertheit, recht wenig ergiebig. Stärkere musikalische Impulse wirken sich im lebendigen Prestissimo und dem energischen Hauptgedanken des Finale aus: häufig aber vermisste ich, bei der nicht alltäglichen Harmonik, die der linear-melodischen Bewegung zugrunde liegt, die tragende harmonische Stütze, ohne die das luftige Passagenwerk Gefahr läuft, wirkungslos im Winde zu verwehen.“

c) Anbruch 5 (Juni–Juli 1923), S.187f.; Paul Bekker:

„Neue Werke boten Eduard Erdmann und Philipp Jarnach mit je einer Solosonate für Violine; das Stück von Jarnach sauber, elegant, leicht ansprechend und mit bemerkenswerter Glätte der Form gearbeitet, ...“

d) Zeitschrift für Musik, Jg. 90 (1923), S. 314; Theodor W. Adorno:

„Jarnachs Violinsonate hat ungleich mehr Gewicht [als Tiessens Sonate für Violine solo], kommt straff diszipliniert, ernst auch im Innerlichen; gemessen an dem, was man von Jarnach nach seiner Kammermusik fordern sollte, bleibt sie trotzdem zu unentfaltet, im ersten Satze sogar unplastisch.“

e) Anbruch 9/3 (März 1927), S. 145; Paul Amadeus Pisk:

„Stefan Frenkel [...] erspielte sich Solistenlorbeeren durch die formschöne Solosonate von Philipp Jarnach.“

Die hier angeführten zeitgenössischen Rezensionen der *Sonate* op. 13 mögen unterschiedliche Grade von Zustimmung und Ablehnung wiedergeben, ihre Argumente aber ähneln sich durchaus. Von „edler Haltung“ und „technischer Gewandtheit“ der „formschönen“ *Sonate* ist hier (wie in vielen Kommentaren zur Musik Jarnachs) die Rede, gleichzeitig jedoch auch von fehlender Plastizität und „Blutwärme“. In diesem Zusammenhang verlieren auch Attribute wie jenes der „logischen Folgerichtigkeit“ ihre positive Konnotation. Über Theodor W. Adornos musikästhetische Ansichten gäbe es vieles zu sagen. Hier sei le-

diglich bemerkt, dass es wohl dem noch nicht vollzogenen Paradigmenwechsel im Denken Adornos zuzuschreiben ist<sup>158</sup>, wenn er gerade den Kopfsatz von op. 13 als „unplastisch“ beschreibt, die durchaus im Hindemithschen Sinne motorisch veranlagten Sätze zwei und drei dagegen mit dem Prädikat „voll Fluss und Verve“<sup>159</sup> ausstattet.

## III.2 Analyse

### III.2.1 Analyse 1. Satz: Andante sostenuto

Länge 54 Takte; Taktart 5/4, gelegentliches Ausweichen auf 2/4, 3/4, 4/4, 6/4 und 7/4; Tempoangabe: ‚Andante sostenuto‘, einige Passagen mit langsameren Tempi; sehr sparsame Tempo- und Dynamikangaben; Vorzeichnung für F-Dur/d-Moll, aber keine Rahmentonart erkennbar.

Stefan Weiss kommt in seiner Beurteilung des ersten Satzes der *Sonate für Violine allein* zu einem ganz anderen Urteil als die zeitgenössischen Rezensenten: Er empfindet ihn als einen der „vollendetsten Jarnach-Sätze“<sup>160</sup> und begründet diese Auffassung mit der spannungsvollen Anlage von Harmonik und Form. Ich schließe mich diesem Urteil, der Analyse vorgreifend, gerne an.

Das Andante weist eine ganze Zahl abwechslungsreicher Spielarten und Satztechniken auf, ohne dabei angestrengt oder überladen zu wirken. Deutlich ist das Bemühen Jarnachs zu spüren, gerade im langsamen Kopfsatz der *Violinsonate* die polyphonen Möglichkeiten des Instrumentes auszureizen. Während die beiden folgenden schnellen Sätze bei aller Eigenart gewisse Zugeständnisse an den Zeitgeschmack der 20er Jahre erkennen lassen, scheint der Kopfsatz auf ganz eigentümliche Weise in sich zu ruhen.

Dem Hörer präsentiert sich im ersten Satz der *Sonate* op. 13 eine Vielfalt musikalischer Gestalten, die einzuordnen zunächst nicht leichtfällt. Da sind der weit ausholende, bogenförmige Beginn, später ein punktiertes Motiv und ein thematisch anmutendes Gebilde aus parallel geführten Terzen. Schon eine so grundlegende Frage wie jene, ob es sich hierbei um eine ‚thematisch‘ konzipierte Musik mit den dazugehörigen formalen Implikationen handelt, ist nicht ohne Weiteres zu beantworten. Wo wäre ein erstes Thema anzusiedeln? Der weitgespannte Bogen der Anfangstakte weist nicht gerade das auf, was man als eine ‚prägnante Physiognomie‘ bezeichnen würde – was von ihm in Erinnerung bleibt, sind vor allem die schon benannten Eigenschaften ‚Bogen‘ und ‚weit‘. Trotzdem wird sich zeigen, dass hier das Hauptthema vorliegt und der Kopfsatz der *Violinsonate* op. 13 ein recht traditionell geführter Sonatensatz ist.

---

158 Dieser Paradigmenwechsel ist wohl mit der Aufnahme von Kompositionsunterricht bei Alban Berg zu verknüpfen. Die Kritiken Adornos waren seitdem so stark von der Auseinandersetzung mit dem Materialgedanken geprägt, dass andere Gesichtspunkte in den Hintergrund traten. Wusste er 1923 noch positiv von Hindemiths *Bläserquintett* op. 24,2 zu berichten ZfM 90 (1923), S. 314–316 – es ist derselbe Artikel, in dem Adorno zu Jarnachs op. 13 Stellung bezieht, so verurteilte er später wiederholt Hindemiths angebliche Unbekümmertheit im Ästhetischen. Adornos gedanklich-konzeptionelle Verengungen gipfelten 1930 in der „Kontroverse über die Heiterkeit“ mit Hans-Heinz Stuckenschmidt (nachzulesen in: Adorno: Gesammelte Schriften Bd. 19. Frankfurt a. M. 1984, S. 448ff.)

159 Die Musik 21 (1928/29), S.702f., (Heft 9).

160 Weiss, S. 218.

Bemerkenswert ist gleich der Beginn der *Sonate* op. 13. Jarnach komponiert mit dem weit ausholenden Bogen das längste der mir im Rahmen dieser Arbeit begegneten Themen. Dem **ersten Thema** (T. 1–9) mangelt es an rhythmischer und diastematischer Profilschärfe, man möchte es eher für eine Art ‚Motto‘ halten:



Zunächst ganz behutsam wird der von den leeren Saiten der Geige umgrenzte Tonraum vom g bis zum e<sup>7</sup> gefüllt.<sup>161</sup> Der Quintfall in T. 1 ist das größte Intervall der folgenden vier Takte, danach geht es nur noch in Sekunden und Terzen weiter. Auffallend ist die häufige Verwendung aufsteigender großer Terzen, welche allerdings nie direkt miteinander verkettet werden, sondern stets durch ein Bindeglied voneinander getrennt sind. So werden sowohl ein zu zügiges Ausschreiten der Melodie als auch die Bildung des übermäßigen Dreiklangs vermieden. Die großen Terzen revidieren auch den anfänglichen Eindruck, es mit einer tonalen Komposition zu tun zu haben.

Als Hans Mersmann sich in seiner Schrift *Die moderne Musik seit der Romantik* (1927) mit der Kategorie der ‚Linie‘ in der Musik der 20er Jahre beschäftigte, bemängelte er, dass die musikalischen Montagetechniken jener Zeit jeglichen ‚Atem‘ zunichte machten. Als Beispiel einer gelungenen Melodiebildung zog Mersmann den eben besprochenen Beginn von Jarnachs *Sonate* op. 13 heran und rühmte den Mut zum langen Atem und die „Sicherheit im Gestalten rhythmischer Vielfältigkeit“.<sup>162</sup> Tatsächlich zeichnen sich die Einleitungstakte durch eine weitgehende Unabhängigkeit gegenüber dem 5/4-Metrum aus – man beachte in diesem Zusammenhang auch Jarnachs Phrasierungsvorschriften. Es wäre interessant zu erfahren, was den Komponisten daran hinderte, zumindest an dieser Stelle auf Taktstriche zu verzichten (so wie es Ernst Krenek im eröffnenden Largo seiner 1924 entstandenen *Violinsonate* op. 33 getan hat).

Nach den einleitenden Takten des Jarnachschen Andante aus op. 13 verkompliziert sich die Musik zunehmend. Aus der Einstimmigkeit entwickelt sich in T. 5 eine Zweistimmigkeit, ab T. 6.3 eine virtuell anmutende Dreistimmigkeit. Unübersichtlich ist die so entstehende Polyphonie nicht nur wegen ihrer komplexen Rhythmik (etwas anderes wird man von Jarnach kaum erwarten), sondern auch aufgrund einer gewissen Inkonsequenz der Stimmführung. Man beachte die Takte 5 bis 7: Unklarheit herrscht nicht nur über die Stimmzahl; auch der reichlich fragmentarische Charakter der Unterstimme(n) scheint nicht zu Jarnachs in diesem Punkt meist akribischer Schreibweise zu passen:



<sup>161</sup> Und auch danach wird der Ambitus sehr vorsichtig erweitert: In T. 6 erscheint f<sup>7</sup>, in T. 7 dann fis<sup>7</sup>, gis<sup>7</sup> und a<sup>7</sup>. Ein zweifellos absichtsvolles Vorgehen.

<sup>162</sup> Mersmann 1927, S. 190f.

Die Takte 5–9 zeigen gegenüber dem Satzbeginn eine vielfältigere und großschrittigere Intervallik, außerdem die Hinzunahme kleinerer Notenwerte und Triolen.

Währenddessen steigert sich die Dynamik bis hin zum Forte in T. 7.1 und in einer weiteren Stufe bis ‚quasi ff‘ in der Mitte von T. 8, um bis zum Ende des ersten Themenkomplexes wieder in ein Piano zurückzugehen. Diastematische und dynamische Bogenförmigkeit beherrscht also auch diese zweite Hälfte des ersten Abschnitts. Besonders auffällig ist die (im Notenbild an den nach unten weisenden Notenhälsen erkennbare) chromatische Abwärtsbewegung mit dem Ambitus einer großen Dezime (g<sup>7</sup> in T. 8.1 bis es<sup>7</sup> in T. 10.1). Sie bleibt ein Einzelereignis.

Die Harmonik streift dabei hin und wieder Dreiklänge (T. 5.2–3: E; 5.5: C; 6.1: Fis; 8.4–5: C<sup>7</sup>) und gelegentlich Quartenaakkorde (T. 6.3: Q<sup>3</sup>g; 7.1: Q<sup>4</sup>dis), die meisten Zusammenklänge sind mild dissonant.

Die einzige ‚Wiederholung‘ des ersten Themas (und noch nicht einmal des gesamten ersten Themenkomplexes in T. 31ff.) fungiert bereits als Reprise.

Mit der **Überleitung** (T. 10–12) kehrt der Satz zu Einstimmigkeit und 5/4-Metrum zurück, darüber hinaus zeigt auch der Rhythmus eine vorübergehende Vereinfachung. Der mit einem Quintsprung beginnende Formteil ist gekennzeichnet durch die Verwendung der Intervalle Sexte und Terz sowie einiger eingestreuter Halbtonschritte. Mit diesem Intervallvorrat gehört die Überleitung einerseits zwar noch der Sphäre des ersten Themenkomplexes an; über die Umkehrung der Terzen in Sexten wird gleichzeitig aber schon die sprunghafte Diastematik des zweiten Themenkomplexes vorbereitet.

Als Kernmotiv der Überleitung ist die Kombination zweier kleiner, um einen Halbton verschobener Sexten anzusehen, wie sie mit b<sup>7</sup>-ges<sup>7</sup>-f<sup>7</sup>-a<sup>7</sup> in T. 10 vorliegt. Unschwer zu erkennen ist die um eine kleine Terz nach oben transponierte Sequenz von T. 10.2–11.2 im anschließenden T. 11.2–11.5. Interessant ist, dass Jarnach mit dem sich anschließenden Sechzehntelmotiv in T. 12.1 (und der darauffolgenden, überwiegend chromatischen Abwärtsbewegung) die gleiche diastematische Figur verwendet, die den großen Bogen der Anfangstakte abschlossen hatte (T. 4).

Die phantasievoll variierte Wiederholung der Überleitung in der Reprise bestätigt den formalen Eigenwert dieses Abschnitts.

Stefan Weiss hat sich als **Seitensatz** für das Großterzmotiv ab T. 16 entschieden, es sei „nach Charakter und Position ein echtes ‚zweites Thema‘“.<sup>163</sup> Dieses lange Motiv wäre damit direkt vor die (auch von Weiss dort lokalisierte) Durchführung platziert – eine Schlussgruppe fehlte also. Dies mag zunächst kaum stören; in einem derart uneindeutig veranlagten Fall wie dem Kopfsatz der *Violinsonate* op. 13 allerdings sollten alle Indizien ausgewertet werden.

Das zweite Erscheinen des Seitensatzes ließe nach dieser Lesart bis T. 48 und damit ganz kurz vor Satzende auf sich warten. Und so gefestigt sich die Themengestalt in der Exposition darstellte, so stark wird sie von Jarnach in der Reprise eingekürzt. Das ist umso verwunderlicher, als viele Themen bei Jarnach im Verlauf der Komposition an Kontur gewinnen und nicht verlieren. Die Lage der Seitensatzreprise kurz vor Ende des Satzes ist zwar bei

---

163 Weiss, S. 219.

Jarnach kein Einzelfall<sup>164</sup>, kann aber nun schwerlich im Umkehrschluss als ‚korrekte Position‘ bezeichnet werden.

Dass das Grobterzmotiv in der Durchföhrung (T. 21–30) keine Rolle spielt, jenes von Weiss als Motiv ‚N‘<sup>165</sup> bezeichnete, punktierte Motiv aus T. 13f. aber die Hauptrolle zugewiesen bekommt, sollte als Hinweis auf die Lokalisierung des zweiten Themas gewertet werden. Darüber hinaus setzt sich dieses punktierte Motiv charakterlich deutlicher vom Hauptthema ab als das Grobterzmotiv. Schließlich ist die Position des punktierten Motivs in der Reprise (T. 38) völlig regelgerecht.

Seine Physiognomie erhält das mithin als zweites Thema funktionierende punktierte Motiv vor allem durch die Satzstruktur:



Es ist als Melodiestimme plus akkordischer Begleitung ausgebildet und bringt auf den ersten vier Zählzeiten von T. 13 vier Dreiklangsharmonien ins Spiel: d-Moll, As-Dur, Übermäßig auf es und ges-Moll. Die weitere charakterliche Abgrenzung gegenüber dem ersten Thema liegt in der rhythmischen wie diastematischen Kleinteiligkeit sowie in der melodischen Redundanz des punktierten Motivs begründet. In seiner stockenden Rhythmik liegt die Antithese zum ungebremsten musikalischen Fluss des Hauptthemas vor.

Dem Seitenthema ist an dieser Stelle nur ein kurzes Leben beschieden, denn schon auf der vierten Zählzeit von T. 13 greift das Überleitungsmotiv ins Geschehen ein – hier um exakt eine Oktave höher angesiedelt als in T. 10 und um eine kontrapunktierende Stimme ergänzt.

Der zweite Themenkomplex wird in T. 14.4–15.2 von einem sequenzierten Motiv beschlossen, dessen Merkmale der punktierte Rhythmus und eine dreitönige Aufwärtsbewegung in Halbtonschritten sind. Möglicherweise ist das Motiv eine Umkehrungs-Ableitung von abwärts gerichteten Tonfolgen wie T. 4.3–4, 9.5–6 und 12.2, die ebenfalls einen abschließenden Charakter aufweisen.

In Tempo (Quasi adagio) und Rhythmus (übergebundene Triolen im Wechsel mit geraden Achteln) wirkt die **Schlussgruppe** der Takte 16–20 wie über der Zeit stehend. Ihren durchscheinenden Charakter verdankt sie auch der Führung in parallelen großen Terzen, die eine tonale Zuordnung verhindert. Die dominierende Parallelbewegung erinnert an archaische Organa, aber auch an (dort allerdings mehrtönige) Mixturklänge des Impressionismus. Interessant ist der Vergleich dieser Stelle mit dem zweiten Satz aus Hindemiths *Violinsonate* op. 31 Nr. 1 (1924): Auch dort spielen parallel geföhrte große Terzen eine zentrale Rolle. Die recht getreue Sequenz des ersten Zweitaktters der Schlussgruppe ab T. 18 mag zu der Interpretation als ‚Thema‘ föhren; meines Erachtens aber sind gerade die großen Terzen

164 Vgl. die umgekehrte Reihenfolge von erstem und zweitem Thema in der Reprise der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12.

165 Weiss, S. 219.

ein Indiz für den zusammenfassenden Charakter dieses Abschnitts: Dieses Intervall prägt bereits die Aufwärtsbewegung des ersten Themas und steht in verwandtschaftlicher Beziehung zu den Sextparallelen des Überleitungsmotivs.

Schon im Notenbild ist ersichtlich, dass die **Durchführung** (T. 21–30) der kontrapunktisch am dichtesten konzipierte Abschnitt dieses Kopfsatzes ist. Hier wird das Vorbild Bachs nicht nur im Violinsatz, sondern auch in der Rhythmik deutlich spürbar.

Die zehn Takte währende Durchführung ist zweigeteilt: In einem ersten Abschnitt von T. 21–24 ist eine mit ‚Tempo I‘ überschriebene Paraphrase des ersten Themas zu hören, die Takte 25–30 widmen sich auf besonders intensive Weise dem zweiten Thema.

Durch einen Doppelstrich und die ‚Tempo I‘-Anweisung vom Vorhergehenden abgesetzt, nimmt die Durchführung in T. 21 ihren Anfang. Zunächst wird der Hörer in die Anfangsstimmung zurückversetzt. Es wird zwar nicht der einleitende, Aufschwung und Abstieg umfassende Bogen wiederholt; in Rhythmus, kleinschrittiger Melodik sowie in der Art, wie zusätzliche Stimmen eingeführt werden, ist der Bezug zum Beginn aber deutlich wahrnehmbar.<sup>166</sup> So sind vor allem die Takte 22f. in ihrem aufsteigenden Duktus den Takten 1 und 2 nachempfunden. Bereits in Takt 23 aber, und damit früher als zu Satzbeginn, geht der Wechsel zur Zweistimmigkeit vonstatten. Mit diesen die Durchführung einleitenden Takten komponiert Jarnach ein interessantes Gegenstück zu jener echten Reprise in T. 31ff., die sich nur undeutlich zu erkennen gibt.

In T. 25 beginnt recht abrupt die Durchführungsarbeit am zweiten Thema. Jarnach greift hier (wie auch später in der Reprise des Seitenthemas) auf gerade Metren wie 6/4 und 4/4 zurück, während das Hauptmetrum des Satzes 5/4 beträgt. Ganz offensichtlich gehen die taktweise zunehmende Komplexität des Satzes und die fast schematisch verlaufende Abstraktion auf das ursprüngliche Thema zurück.

Die Gemeinsamkeiten des Durchführungstaktes 25 mit der Exposition des Seitenthemas in T. 13 sind offensichtlich: Beide besitzen denselben punktierten Achtelrhythmus und die akkordisch unterfütterte Melodik aus diatonischen dreitönigen Motiven. Selbst die Anbahnung beider Themenversionen im Vorfeld mit Halbton abwärts plus Tritonusprung ist identisch.<sup>167</sup>

Eine erste Differenz zwischen beiden Themenfassungen liegt im Einsatzpunkt der Melodiestimme: In T. 13 setzt sie am unteren Beginn der dreitönigen Figur ein, in T. 25 dagegen mit ihrem hohen Schlussston. Übereinstimmung herrscht dann wieder mit der kaskadenartigen Abwärtsbewegung der Oberstimme. Ließe man den ersten Akkord von T. 25 weg, so läge in Bezug auf jene Oberstimme eine lediglich transponierte Version von T. 13 vor. Allerdings zeigt die Oberstimme in T. 25 nicht mehr nur zwei, sondern drei jener diatonisch aufsteigenden Motive:



<sup>166</sup> In T. 21 findet sich eine (wenn auch nur kurze) diastematische Wiederholung eines Abschnitts aus T. 3f. T. In 21.3–22.1 sind e'-dis'-h-cis'-d' eine Transposition der Tonfolge ges'-f'-des'-es'-fes' aus T. 3.4–4.2f.

<sup>167</sup> Vgl. die Übergänge T. 12–13 sowie T. 24–25.

Entscheidender sind die Veränderungen auf harmonischem Gebiet. Alle sechs auf den Hauptzählzeiten von T. 25 lokalisierten Akkorde sind subdominantisch deutbare, verkürzte Mollakkorde mit großer Sexte im Bass. Unter Ausschluss des ersten  $b_{6<}$ -Akkords bildet sich eine dreiteilige harmonische Sequenz, gewissermaßen eine ‚Quartfallsequenz‘ (Akkordsymbole ohne Zusätze:  $b \rightarrow des-as \rightarrow h-fis \rightarrow a$ ). Je drei dieser Akkorde besitzen hierbei dieselbe Struktur aus kleiner Septime und kleiner Sexte (T. 25.1+3+5) beziehungsweise Tritonus und großer Terz (25.2+4+6). Die Herkunft dieser Sixte-Ajoutée-Akkorde datiert nicht erst aus dem zweiten Thema, wo das  $h''$  den zugrunde liegenden d-Moll-Akkord zwar zum  $d^{6<}$  erweitert, aber eindeutigen Durchgangscharakter hat (T. 13.1). Zu hören sind diese Akkorde bereits in T. 5.3–4 ( $g - cis' - f''$ ) und 5.4–5 ( $cis' - g' - h'$ ) sowie in T. 7.3–4 ( $e'' - b'' - d'''$ ) und 7.4–5 ( $cis'' - a'' - es'''$ ). Nach dem Einsatz des zweiten Themas gibt es noch Kostproben in T. 14.2–3 und 23.5–24.1.

Neben den harmonischen Korrespondenzen und der dreitönigen Figur ist der Durchführungstakt 25 noch von einem dritten Motiv gekennzeichnet: Die Sukzession jeweils der Mitteltöne aus den Akkorden ergibt eine chromatische Abwärtsbewegung vom  $f''$  bis zum  $his'$ . Vorbild sind hier entsprechende Bewegungen aus dem ersten Themenkomplex (T. 6–7 und besonders T. 8–9). Außerdem: Würden die Mollterzen der oben genannten Akkorde jeweils um einen Halbton tiefer alteriert, läge in T. 25 eine Verkettung dreitöniger Quartenakkorde vor – diese Sequenz ist ein vielschichtiges Gebilde.

Mit dem cis-Moll-Dreiklang von T. 26.1 bricht Jarnach aus dem strengen Schema aus, wenn auch nicht vollständig. Die punktierten dreitönigen Figuren werden neu kombiniert, wobei der Satz auf zwei Stimmen ausdünn. Takt 26.3–6 zeigt erneut einen sequenzartigen Verlauf, die dort assoziierten Akkorde G-, D-, F- und C-Dur evozieren wieder eine Quartfallsequenz. Auf den Zählzeiten 3–5 von T. 26 komplettieren nachschlagende Noten die bereits vorliegenden großen Terzen und die kleine Sexte genau zu jenen Strukturen, die in T. 25 als verkürzte Moll-Subdominantakkorde mit großer Sexte interpretiert wurden. Hier aber gibt es an der Deutung als erhöhte vierte Stufe (und damit als Durchgangsnote) keinen Zweifel – ein interessantes Spiel mit Identität und Differenz. Zu erwähnen ist noch die fünftönige chromatische Skala, die in der Unterstimme von 26.3 mit  $g'$  ansetzt und auf dem  $es'$  von T. 27.1 endet.

Als nächste Komplexitätsstufe können die Takte 27 bis 29 gelten. Der Ausgangspunkt ist wiederum das punktierte Motiv. Zusätzliche Rhythmusvarianten (lombardisch; Achtel plus Sechzehnteltriole) bereichern hier das Repertoire ebenso wie neuartige, abwärts gerichtete Figuren, die über ihren Rhythmus (punktierte Achtel plus zwei Zweiunddreißigstel) und ihre krebsgängige Diastematik ebenfalls Ableitungen zweiten Grades von der dreitönigen Figur darstellen.<sup>168</sup>

Wie um die harmonischen Kapazitäten des zweiten Themas auszuloten, bettet Jarnach die punktierte Figur ab T. 27 nun auch in Quartenakkorde. Es sind ausnahmslos viertönige Quartenakkorde auf  $f$ ,  $cis$ ,  $g$  und noch einmal  $g$  (T. 27.1–3 und 28.1; Vorschläge sind mit einbezogen). Mit den konventionellen Dreiklängen ab T. 28.2 ( $A - \ddot{U}^e - g/G$ ) erklingt eine um einen Halbton höher transponierte Wiederholung des Seitensatzes aus T. 13.

Über die punktierten Achtelnoten ist T. 29 noch mit den vorangehenden Takten verbunden, seine Diastematik aber ist vom Intervall der kleinen Sekunde geprägt. Sie könnte, zumal in

<sup>168</sup> T. 28.2 und 28.4, jeweils in der Mittelstimme.

der Triole am Taktende, als Abspaltung der dreitönigen Figur interpretiert werden; dies ließe allerdings außer Acht, dass die fallende kleine Sekunde schon früher in diesem Satz aufgetreten ist, und zwar jeweils in der Nähe der Abschnittsenden in T. 4.4, 9.6, 12.2, 24.4–5 sowie in Umkehrung in T. 14.4–5 und 15.1.

Ungeachtet der Schlusswirkung von T. 29 dauert die Durchführung noch einen Takt lang an. Mit seiner durchgängig triolischen Bewegung wirkt T. 30 zunächst fremdartig. Wie der Rhythmus hat auch die Melodik kein Vorbild in diesem Satz. Die einen weiten Ambitus füllende und beziehungslos scheinende Tonfolge beschreibt bei genauerem Hinsehen eine dichte Akkordfolge, die aus einer dichten Verschränkung von Drei- und Vierklängen resultiert. Harmonische Pfeiler (hier fett gedruckt) verweisen zudem auf eine konventionelle (wenn auch enharmonisch unkonventionell notierte) Quintfallsequenz:

T. 30

F<sup>7></sup> as G B<sup>7></sup> es<sup>7></sup> fis F Gis<sup>7></sup> cis<sup>7></sup>

Die in kleinen Terzen angeordneten Fundament- (und hier Grund-)töne f'-as' (T. 30.1+2), es'-fis' (30.4+5) und cis'-e' (31.1+2) sind darüber hinaus eine gestreckte harmonische Variante von T. 25<sup>169</sup>, sodass T. 30 als eine letzte Ableitung und Abstraktion des sequenziell angelegten zweiten Themas gelten kann.

Von der triolischen Bewegung in T. 30 fast unbemerkt in Sechzehntel übergehend, führt ein Lauf aufwärts zu einem nicht nur diastematischen, sondern auch dynamischen Höhepunkt dieses Satzes:

T. 32

*ff* *largamente* 5

Kaum nachzuvollziehen ist allerdings, dass dies die **Reprise des ersten Themenkomplexes** (T. 31–33) ist. Der Grund für den schwierigen formalen Nachvollzug liegt vor allem an der charakterlichen Unterschiedlichkeit der Themenreprise: Von einem Mut zum langen Atem wie zu Beginn der Sonate ist hier nichts zu spüren. An diesem Beispiel zeigt sich die perzeptive Relativität einer genauen Tonhöhenorganisation (der Jarnach durch seine freie Zitierweise ohnehin stets Rechnung trägt): Wo eine freitonale Intervallkonstellation das prägnant Thematische vermissen lässt, muss der Charakter als Wiederholungsmerkmal entstehen. Die in T. 31ff. erklingende exaltierte Fortissimo-Version des ersten Themas aber ist zu sehr verzerrt, als dass sie auf Anhub als Reprise wahrgenommen werden könnte. Ein doppelter Kursus in Form einer kontrapunktischen Fortspinnung wie in T. 5–9 entfällt

169 Die Harmoniefolge in T. 25: b-des-as-h-fis-a wird in T. 30f. f-as-[g-b-]es-fis-[f-gis-]cis-e.

in der Reprise – der einstige erste Themenkomplex ist hier auf das bare Hauptthema beschränkt.

Weitgehende Übereinstimmungen in der Diastematik zwischen Exposition und Reprise des Hauptthemas gibt es von dem großen Terzsprung zum höchsten Ton des jeweiligen Bogens – in T. 2–3: c''-e'', in T. 32.2: e''' – gis'''. Der Reprisenfassung fehlt im weiteren Verlauf ein großer Sekundschrift abwärts. Jarnach hat den aufsteigenden Teil des Bogens in der Reprise kleinteiliger und ausgreifender gestaltet, zugleich aber auf einige charakteristische Intervallkonstellationen aus T. 1–2 zurückgegriffen.

Die **Reprise der Überleitung** (T. 34–37) liegt in einer phantasievollen Variation vor und ist daher ähnlich schwer zu identifizieren wie die Reprise des ersten Themas. Jarnach operiert hier mit Komplementärintervallen und einigen zusätzlichen Stütztönen; diese Maßnahmen verschleiern, dass es sich mit der Tonfolge von T. 34–35 um eine fast perfekte Umkehrung der Takte 10ff. handelt. Es folgt eine Gegenüberstellung beider Stellen und ihres intervallischen Extrakts:

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'T. 10', is in 5/4 time and features a melodic line with a triplet of eighth notes and a chordal accompaniment. The bottom staff, labeled 'T. 34', is also in 5/4 time and shows a melodic line with a triplet of eighth notes and a different chordal accompaniment. Both staves include a double bar line and a key signature of one flat.

Trotz der vorgenommenen Modifikationen ist die Strenge der Übertragung offensichtlich. Als direkter Hinweis auf die Art der Beziehung hätte übrigens auch der Vergleich der beiden Sechzehntelfiguren von T. 12.1 und 35.5 dienen können.

Ein Nachklang der eben besprochenen Passage ist noch in der Achtelfigur im Übergang von T. 36 zu 37 zu hören; auch hier werden große Terzen durch Sekundglieder aneinandergereiht. Dies geschieht in einer Weise, welche auch als Krebs des Übergangs vom ersten zum zweiten Takt gedeutet werden kann.

Die **Reprise des zweiten Themenkomplexes** (T. 38–47) zählt ganze zehn Takte, sie ist motivisch vielgestaltig und mehrteilig angelegt. Jarnach nahm mit dem Doppelstrich zwischen T. 39 und 40 eine Abgrenzung vor, die sich analytisch allerdings kaum bestätigen lässt. Zu diesem Sachverhalt später mehr.

Zunächst erklingt mit T. 38 ein Rückgriff auf den Durchführungstakt 25: Mit Ausnahme der letzten Zählzeit<sup>170</sup> ist T. 38 die um einen Halbton tiefer transponierte Wiederaufnahme des Sequenzmodells von T. 25. Klanglich wird dem zweiten Thema durch das Pizzicato eine neue Seite abgewonnen. Was den Umfang der Themenreprise im engeren Sinn angeht, so orientiert sich Jarnach wiederum am Expositionstakt 13.

<sup>170</sup> Die Harmoniefolge in T. 38 lautet a<sup>6<</sup>-c<sup>6<</sup>-g<sup>6<</sup>-b<sup>6<</sup>-f<sup>6<</sup>; die letzte Zählzeit bildet keinen vollständigen Akkord.

Schon T. 39 nämlich wendet sich vom punktierten zweiten Thema ab und führt sogar ein neues Element ein: die im weiteren Verlauf vier Mal wiederkehrende Oktave a–a' (samt dem beinahe orgelpunktartigen a der Takte 45ff.) ist der Gerinnungsfaktor des von Beginn an statischen zweiten Themas. Mit T. 39 ist meines Erachtens der Beginn einer Coda anzusetzen, und nicht erst mit dem ‚Poco più lento‘ des Folgetaktes. Als Enjambement über den doppelten Taktstrich fungiert die Oktave a-a'.<sup>171</sup>

In den Anfangstönen der Oberstimme ab T. 40 scheint die Diastematik der Schlussgruppe vorzuliegen; eine andere Verwandtschaft aber ist viel verbindlicher: Die Melodietöne a'–b'–c''–a'–d''–c'–a' entsprechen der Singstimme in T. 24f. der *Sturmnacht*, dem fünften Gesang aus op. 15. Zu den Worten „Schwarz schwankt der Dom“ läuft eben jene Tonfolge in einer auf b beginnenden Transposition ab. Die Chronologie der Kompositionsdaten (die *Sturmnacht* wurde im Februar 1922 beendet, die *Sonate* op. 13 sechs Monate später) legt nahe, dass die Tonfolge aus T. 40 der *Violinsonate* ein Zitat aus dem Lied ist und nicht umgekehrt.

In den Takten 40–43 erlebt der punktierte Achtelrhythmus eine Wiederauferstehung, und weil er oft mit Sekundschritten kombiniert ist, sollte die Coda als eine Fortsetzung des zweiten Themas angesehen werden. Das bezeugt auch die Satzstruktur etwa der Takte 40, 42f. und 45. Was hier passiert, kann als Liquidierung des Seitenthemas interpretiert werden; allerdings wird die Musik auch dynamisch sprichwörtlich ins Nichts geführt. Eine fünfgliedrige Intervallformel in T. 46.2–47.4 besteht fast ausschließlich aus großen Terzen und ihrer Umkehrung. Einerseits der nun folgenden Schlussgruppe zugewandt, wird dieses kleine Emblem in einem ganz anderen Zusammenhang wiederkehren.

Kurze drei Takte werden der **Reprise der Schlussgruppe** (T. 48–50) zugestanden, die wie in der Exposition die Tempoangabe ‚Quasi adagio‘ trägt. Von der Terz b'–d'' ausgehend, ist das Motiv am Anfang wie am Ende etwas verkürzt.

Der **Epilog** (T. 51–54) markiert die Rückkehr zur Ausgangsstimmung des Satzes und ist charakterlich von der Coda unterschieden. Der Satz endet schließlich, wie er begonnen hat: nämlich einstimmig. Auf einen arpeggierten d-Moll-Akkord folgt eine ganztönige Abwärtsbewegung, die entfernt an T. 3.3 erinnert. Der Schlusston cis'' verklingt im dreifachen Piano.

### III.2.1.1 Zusammenfassung op. 13, 1. Satz

Der Formaufriss des Kopfsatzes der *Sonate* op. 13 offenbart einen recht konventionell gehandhabten Sonatensatz. Die einzige Unregelmäßigkeit liegt in der Anordnung der Schlussgruppe hinter der Coda.

T. 1	10	13	16	21	31	34	38	40	48	51
Hs	Übl	Ss	Schlg	DF	Hs	Übl	Ss	Coda	Schlg	Epilog

Im Unterschied zur konservativen äußeren Formanlage entsprechen die beiden Themen des Kopfsatzes nicht den Erwartungen. Das Hauptthema, ein Musterbeispiel für Jarnachs

<sup>171</sup> Die Oktave a-a' bildet darüber hinaus den Schlussklang des zweiten Satzes der *Sonate* op. 13.

bogenförmige Thementypus (und in dieser Hinsicht allein mit dem polyphonen Thema aus der *Burlesca* op. 17 vergleichbar), wäre charakterlich mit dem Begriff des ‚Mottos‘ vermutlich besser beschrieben, und seine Reprise ist weitgehend unkenntlich gemacht. In der Wirkung stärker zeigen sich gegenüber der Reprise die einleitenden Takte der Durchführung: Die dort erzielte charakterliche Nähe zum ersten Thema wiegt ungleich schwerer als die Wiederholung abstrakter Intervallfolgen in der tatsächlichen Reprise. Es ist denkbar, dass Jarnach an der Demonstration gerade dieses Unterschiedes gelegen war – zumal ein Experiment dieser Art in den folgenden Kompositionen nicht mehr stattfinden sollte. Jarnachs Konzept, nach dem „Thematik, Klang und Form als ein Ganzes“ eine Konsequenz des „gedankliche Kerns“<sup>172</sup> sein sollten, findet hier keine praktische Bestätigung: Ein solch frei schweifender Hauptgedanke kann schwerlich in ein kausales Verhältnis mit der strengen Form dieses Satzes gebracht werden (ganz anders verhält es sich dagegen mit Thema und Form des schnellen Mittelsatzes aus op. 13).

Das Seitenthema besitzt viele Eigenschaften, die dem ersten Thema fehlen: Rhythmik und Melodik bestehen aus wenigen wiederholten Zellen, und sein knapper Umriss wird von einer eindeutigen Harmonik gegliedert. Derart explizite harmonische Sequenzen wie im zweiten Thema dieses Kopfsatzes sind Raritäten bei Jarnach. Die im Schlusssatz dieser *Violinsonate* in der Durchführung erscheinende Sequenz dagegen läuft harmonisch in die Irre, und soll möglicherweise als untaugliches gestalterisches Mittel bloßgestellt werden.

Hier wie in der *Sonatine* op. 12 und zahlreichen anderen Jarnach-Sätzen der 20er Jahre hat sich ein deutlich ausgeprägter Themenkontrast etabliert. Jarnach macht vom Potenzial dieser Aufstellung allerdings keinen Gebrauch in der Durchführung – vom ersten Thema fehlt dort nämlich jede Spur. Die Durchführung bringt erstes und zweites Thema nacheinander vor. Außerordentlich variantenreich fällt vor allem die Durchführung des zweiten Themas aus. Chromatische Linien inmitten der Arbeit am zweiten Thema zeugen von einer gewissen Durchdringung beider Themensphären.

Heinz Pringsheim bemängelte in der oben wiedergegebenen Rezension eine Unschärfe der vertikalen Struktur: Die Harmonik, welche nach seiner Meinung als fundamentierende „Stütze“ der „linear-melodischen Bewegung“<sup>173</sup> ausgebildet sein sollte, verfehle ihren Zweck. Pringsheim bedient sich einer Argumentation, die umso erstaunlicher ist, als Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* von 1917 zum Kanon der damaligen musikästhetischen Debatten zählte. Dass der ausgewiesene Kontrapunktiker Jarnach den (auch von Busonis *Junger Klassizität* vorgezeichneten) Weg von der Vertikale zurück zur Linie suchen würde, lag und liegt auf der Hand. Und welche Gattung eignete sich dafür besser als die Solosonate für ein Streichinstrument?

Eine Eigenschaft dieses Kopfsatzes wird speziell in der Rück- und Überschau deutlich: Es ist sein Reichtum an verschiedenen Texturen. Der Satz beginnt in der Einstimmigkeit, greift bald aus bis zur echt polyphon konzipierten Dreistimmigkeit; das Modell ‚Melodie plus Akkordbegleitung‘ steht neben archaisch anmutender Parallelbewegung zweier Stimmen oder weit ausholenden Akkordbrechungen. Diese Vielfalt verleiht der Musik eine große Plastizität. Die ernste, aber nicht unsinnliche Zurückhaltung im Charakter dieses Satzes ist im besten Sinn beispielhaft für Jarnachs Musik.

---

172 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

173 AMZ 50/8 (23.2.1923), S. 135.

### III.2.2 Analyse 2. Satz: Prestissimo

Länge 190 Takte; Taktart 3/8 (Rahmenteile) und 2/4 (Mittelteil); Tempoangabe: ‚Prestissimo‘, keine agogischen Anweisungen; Vorzeichnung für D-Dur/h-Moll, keine Rahmentonart erkennbar.

Der zweite Satz der *Sonate für Violine solo* op. 13 ist nach dem langsamen Kopfsatz erwartungsgemäß von schneller Gangart. Nicht nur im Tempo kontrastierend, ist das Prestissimo in mehrfacher Hinsicht ein Gegenmodell zum polyphonen und harmonisch komplexen ersten Satz. Formal erschließt sich beim ersten Blick auf die Noten eine klare ABA'-Form – begründbar einerseits durch die auskomponierten Tempokontraste, andererseits durch eine überaus strenge Separierung der jeweiligen Motivvorräte.

Das Ohr identifiziert die rahmenden A-Teile des Satzes jeweils intern als Rondoformen; ein Urteil, welches der näheren Analyse nicht standhält. Was jene Rahmenabschnitte angeht, so mag sich Jarnach an dem Verfahren mit locker aneinandergereihten musikalischen Bausteinen orientiert haben, wie es bei Hindemith zu beobachten ist.

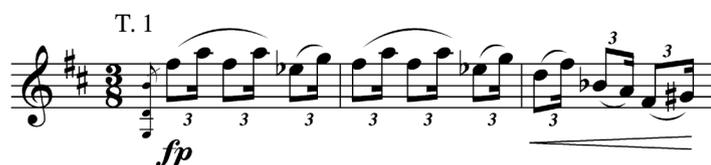
Bereits zu Beginn des Prestissimo drückt sich eine Verbundenheit zumindest mit der Materialsphäre des Kopfsatzes aus: die jambische Bewegung der ersten beiden Takte ist in genau jenes Intervall gefasst, welches nicht nur in der Schlussgruppe des ersten Satzes eine prominente Rolle spielt: die große Terz.

Das Intervall dominiert auch den zweiten Satz, sei es nun als Melodieintervall oder (vorwiegend im Mittelteil) simultan erklingend. In einigen Motiven fungiert die große Terz als Rahmenintervall als chromatisch auszufüllendes ‚Behältnis‘. Dies ist der Fall in den Takten 20f., 29ff. und in den Repräsentakten 169ff.

Der gesamte zweite Satz der *Sonate* op. 13 weist lediglich zwei Themen auf: eines in den Rahmenteilen, ein weiteres im langsamen Mittelteil. Beide Themen sind nicht gerade Paradebeispiele ihrer Gattung, teils unscharf im Umriss, teils von geringer Geschlossenheit. Eigenschaften, die als defizitär zu bezeichnen der Jarnachschen Themen- und Motivbildung nicht gerecht würde.

#### Erster A-Teil (T. 1–52)

Der Satz wird von dem in großen Terzen oszillierenden ersten Thema eingeleitet:



Das von einem vorgeschlagenen G-Dur-Akkord angeregte Thema besteht aus den identischen Takten 1 und 2, deren jeweils dritte Terz um eine übermäßige Sekunde nach unten versetzt ist. Takt 3 führt die triolische Punktierung weiter, verläuft in diastematischer Hinsicht aber anders. Ein im Folgetakt 4 erscheinendes Motiv gehört nicht mehr zum Thema, eher schon die Sechzehntelbewegung in T. 5.<sup>174</sup>

<sup>174</sup> Vgl. T. 10, 19 und 158 mit ihren triolischen Sechzehntelläufen.

Ein zweiter Einsatz des **Terzenthemas** in T. 6 ist auf nunmehr vier Takte ausgedehnt, und aus der ersten großen Terz ist eine kleine geworden. In Takt 7 findet keine Wiederholung des ersten Thementaktes statt. T. 8 weist Ähnlichkeiten mit T. 3 auf. Eine weitere Variante des Terzenthemas in T. 16ff. ist erkennbar an T. 6f. angelehnt (man beachte den zweiten Thementakt). Allerdings ist hier das Intervall der großen Terz wiederhergestellt, während das Versetzungsintervall am Ende von T. 16 lediglich eine kleine Sekunde beträgt. Bis T. 18 deutet einiges auf eine Rondoform mit dem Terzenthema als Refrain hin. Weil aber noch nicht einmal die Hälfte des ersten A-Teils erreicht ist und in seiner zweiten Hälfte das Terzenthema nicht mehr zu finden ist, und auch aufgrund der inhomogenen Ausarbeitung der infrage kommenden Zwischenspiele sollte diese Interpretation verworfen werden. – Wie sich zeigen wird, ist die Reprise des A-Teils sogar noch ärmer an Varianten des Terzenthemas.

Alle anderen in den A-Teilen vorkommenden Gestalten bleiben im subthematischen Bereich, einige verdienen noch nicht einmal die Bezeichnung ‚Motiv‘. Letzteres gilt sicherlich für die überwiegend kleinschrittige Triolen-Sechzehntelbewegung, wie sie in den Takten 5, 10–12, 15, 19 und 38f. anzutreffen ist. Sie verdichtet sich gelegentlich zu profilierten Tonfolgen, die auch wiederholt werden.<sup>175</sup> Ebenfalls schwerlich als eigenständiges Motiv anzusehen sind die sprunghafte Figur von T. 22 oder die geraden Sechzehntelbewegungen in T. 14, 23 oder 32f. Vorwiegend rhythmisch-artikulatorisch pointierte Gestalten sind in den Takten 24ff. zu finden. Diese insgesamt dreitaktige rhythmische Sequenz schließt in T. 27 mit einem *sfz*-Akkord und darauffolgenden Doppelgriff-Sexten. Einige kurze Figuren aus dem ersten A-Teil erweisen sich erst bei genauerem Hinsehen als bedeutsam. So erlebt die charakteristisch rhythmisierte Gestalt aus T. 4 eine echte Wiederholung erst in T. 178 und 179; eine melodische Variante des gegebenen Rhythmus’ erklingt aber bereits in T. 20 und 21: Die ehemals sprunghafte Diastematik ist mit einer sekundweisen ausgetauscht, deren Ambitus eine große Terz beträgt. Ein anderes Beispiel verbindet T. 13 und T. 29–31: Beide Stellen zeigen eine zweimal exakt sequenzierte Tonfolge, wobei die drei Anfangstöne der jeweiligen Tonfolgen einen verminderten Akkord bilden.<sup>176</sup> Der Ambitus der einzelnen Fünftönefolgen in T. 29–31 beträgt eine große Terz, die stets chromatisch gefüllt ist. Diese Eigenschaft verbindet die Sequenz wiederum mit der oben beschriebenen zweigliedrigen Sequenz in T. 20f. Jarnach vernetzt damit verschiedene, an sich unauffällige Tonfolgen über Rhythmus oder Diastematik miteinander und schafft so Zusammenhänge, die, wiewohl nicht unmittelbar benennbar, akustisch durchaus relevant sein können.

Ein weiteres Motiv erklingt zuerst in T. 34–37 und beschreibt gegenüber den eben erwähnten Tonfolgen eine entgegengesetzte Diastematik der großen Intervallsprünge:



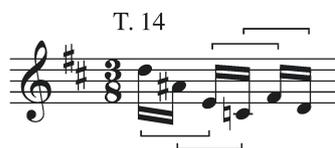
<sup>175</sup> Man vergleiche die Takte 5 und 133; 10 und 11; 38f., 134f. sowie 167f.

<sup>176</sup> In T. 13 lauten die Anfangstöne c'''-a''-fis'', in T. 29–31 ges'-es'-c'.

Die Unruhe dieses Motivs wird durch den triolisch punktierten Rhythmus noch verstärkt. Derselbe Rhythmus assoziiert dieses Motiv aber auch mit dem Terzenthema. Die Diastematik von T. 35 stellt sich als die um einen Ganzton höher positionierte, exakte Sequenz von T. 34 heraus, eine Beziehung, die durch das rhythmische Enjambement im Übergang auf T. 35 wirksam verschleiert wird. Die rhythmische Anlage von T. 34ff. liefert eine 2+2-taktige Struktur, von diastematischer Seite liegt eine viergliedrige Sequenzkette vor, deren Transpositionsabstand jeweils einen Ganzton aufwärts beträgt. Eine 13 Takte umfassende Überleitung (T. 40–52), deren äußerst übersichtliches Material sich als neu, jedenfalls als nicht aus dem Vorhergehenden abgeleitet darstellt, bereitet schließlich auf den langsamen Mittelteil vor.

Der erste A-Teils ist asymmetrisch und recht unübersichtlich angelegt. Wenn das Terzenthema recht bald seine strukturierende Funktion einbüßt, tritt eine Vielzahl kleiner Motive und Gestalten auf den Plan, die recht zwanglos aneinandergereiht scheinen. Zwischen einigen der Motive bestehen verwandtschaftliche Beziehungen, ohne dass von eindeutigen Ableitungsverhältnissen die Rede sein könnte.

Viele der zunächst formal nicht integrierbaren Gebilde tragen bei genauerem Hinsehen eine harmonische Signatur, der man, ist sie einmal identifiziert, plötzlich auf Schritt und Tritt in diesem zweiten Satz der *Sonate* op. 13 begegnet. Es handelt sich dabei um einen dreitönigen Akkord aus Tritonus und großer Terz mit einem durchaus wahrnehmbaren ganztönigen Einschlag. Ganz explizit erklingt er zum ersten Mal<sup>177</sup> in T. 4.1 (f''-cis'-g, abwärts gebrochen), eine naheliegende Transposition folgt in den letzten drei Tönen gis-d'-fis' von T. 5. Der Akkord findet sich, seine Umkehrungen und Ableitungen eingerechnet, knapp vierzig Mal in diesem Satz. Gleich vier dieser Gebilde etwa sind in T. 14 zusammengedrängt<sup>178</sup>:



Bisweilen erschweren eingestreute ‚Einschlüsse‘<sup>179</sup> die Identifizierung des Akkords. In der folgenden Aufstellung der verschiedenen Akkordvarianten sind Taktzahl und Zählzeit des jeweiligen Ablaufbeginns angegeben:

Akkorde in Grundstellung <sup>1</sup> :	T. 4.1, 5.3, 8.3, 14.1, 18.1, 22.3, 24.1, 133.3, 139.1, 140.1, 142.1, 143.1, 157.1, 159.1, 178.1, 179.1;
Akkorde in anderer Lage oder in Akkordumkehrung:	T. 1.2, 2.2, 6.2, 11.1, 14.2-3, 27.1, 139.3, 140.3, 142.3, 143.3, 163.1, 178.2;
Akkorde mit ‚Einschlüssen‘:	T. 17.2, 34.2, 35.1, 36.2, 37.1, 136.2, 137.1, 154.2, 163.2, 165.2, 166.1, 185.3.

<sup>177</sup> Schon die Takte 1 und 2 enthalten in ihren jeweils letzten drei Tönen eine ‚zusammengefaltete‘ Version des Akkords a''-es''-g''.

<sup>178</sup> Die Töne d''-ais'-e' und e'-c'-fis' bilden den Ausgangsakkord, über eine Spiegelung an horizontaler Achse entstehen noch die Umkehrungen ais'-e'-c' und c'-fis'-d'.

<sup>179</sup> Als ‚Einschlüsse‘ seien Töne bezeichnet, die sich innerhalb einer Akkordformel befinden, aber nicht zu dessen Tonmaterial gehören.

Kurz vor Schluss, in T. 185.3–186.1, komplettiert der Ton *fis* den Dreiklang zu einem Akkord, der funktionsharmonisch eindeutig zu bestimmen ist: Die Töne *dis*–*fis*–*a*–*cis* ergeben einen subdominantischen Mollakkord (hier *fis*-Moll) mit hinzugefügter großer Sexte im Bass. Und spätestens hier erhellt sich eine Materialverwandtschaft zum ersten Satz der *Sonate* op. 13. Verkürzte Mollakkorde mit großer Sexte im Bass traten schließlich schon im Kopfsatz an exponierter Stelle auf: in T. 25 der Durchführung sowie in T. 38, der Seitensatzreprise. Auch dort war dieser Akkordtypus sowohl in Grundstellung als auch in weiter Lage anzutreffen.<sup>180</sup> Hier, in den Rahmenteil des zweiten Satzes, fungiert der Akkord als eine Art **harmonisches ‚Wasserzeichen‘**, dessen Aufgabe es möglicherweise ist, akustischen Zusammenhang zu stiften. Anders als in den genannten Passagen des Kopfsatzes schlägt die subdominantische Veranlagung des ‚Wasserzeichens‘ hier nirgends durch. Als Zeichen eines ganz bewussten Einsatzes des oben beschriebenen Tritonus-Terz-Klangs darf gewertet werden, dass er im Mittelteil des zweiten Satzes kein einziges Mal erscheint.

### Mittelteil (T. 53–131)

Die beiden wichtigsten Merkmale des ersten A-Teils (Terzenthema und harmonisches Wasserzeichen) spielen im langsamen Mittelteil (T. 53–131) keine Rolle. Überhaupt weist sein motivisches Material keinerlei Übereinstimmung mit den A-Teilen auf. Nicht einmal die Vorzeichnung mit zwei Kreuzen wird übernommen.

Auch auf formaler Ebene gibt es wenige Ähnlichkeiten zwischen Rahmenteil und Mittelteil. Letzterer präsentiert ein eigenes Thema, einen (subthematischen) Nebengedanken, Zwischenspiele und eine Art Schlussgruppe. Hier eine kurze Übersicht:

<b>a</b>	52–69	Thema	4 + 4 + 3 + 3 + 3
<b>b</b>	70–74	Nebengedanke	2 + 3
<b>c</b>	74–78	Zwischenspiel	4
<b>b'</b>	78–86	Durchführung des Nebengedankens	4 + 4
<b>d</b>	86–92	Schlussgruppe	6
<b>b''</b>	92–99	Durchführung des Nebengedankens	4 + 3
<b>a</b>	99–115	Thema	6 + 4 + 3 + 3
<b>b</b>	116–124	Nebengedanke	2 + 2 + 2 + 1 + 2
<b>d</b>	124–131	Schlussgruppe	7

Das **Thema** (T. 52–69) wird mit einem Viertakter eingeleitet, dessen Melodik überwiegend aufsteigend verläuft und den Ambitus einer Oktave umfasst. Charakteristisch ist der Quartsprung *cis*–*fis* gleich zu Beginn, auf welchen nach längerem Verharren ein gleichmäßiger Rhythmus aus punktierten Vierteln und Achteln folgt. Mit einer weiteren Quarte, diesmal auf *gis*–*cis*, endet dieser erste Viertakter.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Der Kopfsatz zeigt den Akkord schon in T. 5.3 (*g-cis-f*), gleich darauf *cis-g-h*; in T. 7.3 (Oberstimme) *e-b-d*, gleich darauf *cis-a-es*; und schließlich in T. 23/24 (*h-g-cis*). Er fällt in den kontrapunktischen Gefügen des Kopfsatzes allerdings weniger auf.

<sup>181</sup> Das Intervall der Quarte spielt hier eine weitaus größere Rolle als in den rahmenden A-Teilen des Satzes.

T. 53

Die Wiederholung des Quartsprungs mit Auftakt zu T. 57 lässt ein klassisches Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis vermuten, zumal auch ein zweiter Viertakter (T. 57–60) begründbar wäre. Dem widerspricht die gleichermaßen aufsteigende Melodik beider Viertakter sowie der explizit nicht schließende Verlauf d''-es'' (T. 59–60), der darüber hinaus durch das rhythmische Enjambement der halben Noten mit einer Fortspinnung verbunden ist. Diese Fortspinnung selbst (T. 61–69) nimmt die langsamere und gerade Bewegung der direkt vorangehenden Takte auf und gliedert sich in 3+3+3 Takte. Die Ausgangstonfolge in T. 61–63 wird von zwei intervallgetreuen Sequenzen aufgenommen. Die konsequent abwärts gerichtete Melodik dieser Fortspinnung lässt den Gedanken plausibel erscheinen, in ihr den eigentlichen Nachsatz zu sehen und in den zwei mal vier Takten davor den Vordersatz. In der Reprise des Themas (T. 99–115) ist der erste Viertakter des sogenannten Vordersatzes melodisch entstellt und auf sechs Takte gedehnt – immerhin aber ist sein abschließender Quartsprung erhalten geblieben (h'-e'' in T. 104–105). Die darauffolgende Gruppe aus zweitem Viertakter und Nachsatz (T. 105–115) ist eine intervallgetreue Transposition der Takte 56–63 um eine kleine Terz nach oben; allerdings wird die mittlere der beiden melodischen Sequenzen aus der Fortspinnung (also das Material der Takte 64–66) elliptisch ausgelassen.

Der **Nebengedanke** des langsamen Mittelteils folgt in T. 70 völlig unvermittelt auf das Thema. Seine Kennzeichen sind der Doppelgriff auf einer großen Terz und ein vom unteren Ton ausgehender Halbtonschritt abwärts. Mehrfache Wiederholungen dieser kurzen Formel lassen den Fünftakter sehr kleingliedrig wirken; die Wiederholung des ersten Taktes in T. 72 spricht für eine Unterteilung in 2+3 Takte. Die Wiederholung des Nebengedankens in T. 116–124 ist länger als die Vorlage, endet aber wie diese auf einem g-Moll-Klang.<sup>182</sup> Ein viertaktiges Zwischenspiel (T. 74–78) kehrt zur Einstimmigkeit zurück und begibt sich damit in die Nähe zum Thema. Mit den Takten 78–86 wird wiederum eindeutig auf die Sphäre des Nebengedankens angespielt. Dessen Führung in großen Terzen ist hier durch eine ebensolche im Komplementärintervall der kleinen Sexte ersetzt. Die Terz g'-b' in T. 86.1 assoziiert erneut die Tonart g-Moll.

Der abschließende Charakter der nun folgenden Takte 86–92 resultiert aus der ausschließlich aufwärts geführten Bewegung, der „stentato“-Anweisung sowie dem Liegeton g'' in T. 90ff. Dass hier eine Schlussgruppe vorliegt, bestätigen später die Takte 124–131, in denen eine entsprechende Melodik zur Beendigung des Mittelteils führt. In T. 92, so ist zu folgern, wird ein erster Abschnitt des Mittelteils beendet. Prägnant und auch deutlich hörbar ist, dass beide überwiegend in Terzen verlaufende Aufwärtsbewegungen in einen gebrochenen g-Moll-Sextakkord auslaufen.

<sup>182</sup> Man vergleiche die Takte 73f. und 123f.

In T. 93–105 wird das Material des Nebengedankens erneut bearbeitet. Bemerkenswert ist in T. 96 (mit Auftakt) die sich auch gehörmäßig mitteilende Verkürzung der Periode auf drei Takte. Die in diesem Abschnitt sowie im vorangegangenen der Takte 78–86 stattfindenden Arbeiten sind nicht leicht zu kategorisieren: Für eine Variantenbildung sind die neu entstandenen Motivumrisse zu unspezifisch, eine thematisch-motivische Arbeit findet ebenfalls nicht statt. Dennoch scheint mir die Bezeichnung als ‚Durchführung‘ angemessen zu sein.

So einheitlich dieser ‚Langsame Mittelteil‘ in Bezug auf das streng ökonomisch gehandhabte Material auch gearbeitet ist – seine Form wirkt wie mit leichter Hand skizziert, fast schlafwandlerisch modelliert. Die funktional recht gut einzuordnenden Abschnitte finden sich in einer unkonventionellen Reihenfolge wieder – als Beispiel sei die von zwei Durchführungsteilen ‚ummantelte‘ Schlussgruppe genannt. Im Gegensatz zu den sehr differenziert gestalteten Rahmenteilern ist der Mittelteil von größter rhythmischer Schlichtheit: Die punktierte Viertel plus Achtel verklammert praktisch alle genannten Motive miteinander. Der wiederholte Rekurs auf g-Moll schließlich ist im Zusammenhang der *Sonate* op. 13 ohne Beispiel.

### Reprise / Zweiter A-Teil (T. 132–190)

Sehr geschickt leitet Jarnach mit dem Pizzicato-Takt 132 zur Reprise des A-Teils über. Der eigentliche Reprisesbeginn wird dann nicht vom Terzenthema, sondern von der triolischen Sechzehntelbewegung geleistet. Erst in T. 153 hat das Terzenthema seinen einzigen Einsatz in der Reprise: Hier geben zwei Takte eine intervallgetreue Transposition der Themenvariante von T. 16f. Es scheint, als hätte, wie so oft bei Jarnach, auch dieses Thema erst mit der Zeit zu seiner endgültigen Gestalt gefunden, denn die folgenden Takte 155 und 156 repetieren und bestätigen den ersten Motivtakt auf jeweils um einen Ganzton nach oben versetzten Stufen. Takt 157 schließlich scheint eine weitere Transpositionsstufe darzustellen, bietet jedoch ab der zweiten Zählzeit eine freie Fortspinnung.

Vor alldem erklingt jedoch mit T. 132–152 ein Abschnitt, der auf der einen Seite gänzlich neues motivisches Material ins Spiel bringt, andererseits aber durchführungsartige Züge trägt. Sehr früh im Verlauf dieser Reprise ist eine zweitaktige Kurzversion des sprunghaften Motivs platziert (T. 136f.), eine vollständige viertaktige Sequenz folgt erst in T. 163ff.<sup>183</sup>

In T. 139 bis 143 taucht ein neues Motiv auf, das auf den ersten Blick als vor allem rhythmisch determiniert erscheint:



<sup>183</sup> In T. 164 beträgt das Intervall zwischen zweitem und drittem Ton (ais''-e'') einen Tritonus statt der üblichen Quarte.

Entscheidend dürfte aber sein, dass in diesen fünf Takten der Tritonus-Terz-Klang durchgeführt wird: Er liegt nun abwechselnd in enger und weiter Lage vor.<sup>184</sup>

Einige wenige Takte ausgenommen<sup>185</sup>, präsentiert die Reprise des A-Teils bekannte Motive und Gestalten. In T. 159ff. wird eine mit Ausnahme des ersten Taktes ziemlich getreue Wiederholung von T. 24–27 geboten. Das chromatisch gefüllte und sequenzierte Großterzmotive aus T. 29ff. wird in T. 169ff. wiederholt, das rhythmisch markante Suffix des ersten Themeneinsatzes in T. 4 findet sich überraschenderweise in T. 178 und 179 wieder. In die strettaartige triolische Sechzehntelbewegung ist in T. 182.1 der weitgriffige Es-Dur-Akkord aus T. 162.1–1 (dort als Vorhaltsbildung) eingewoben. Solch weitgriffige Akkorde beschließen schließlich auch den Satz, er endet mit der Oktave a-a' – ein Brückenschlag, merkwürdigerweise nicht zum Satzanfang, sondern zur Coda des Kopfsatzes aus op. 13.

### **III.2.2.1 Zusammenfassung op. 13, 2. Satz**

Der zweite Satz der *Violinsonate* op. 13 besitzt eine sehr offensichtliche ABA'-Anlage. Jarnach bemühte sich hier (wie auch im zweiten Satz des *Streichquartetts*) um eine strikte materielle Trennung der Formteile in melodischer, rhythmischer und harmonischer Hinsicht. Die einzige Verbindung zwischen den Teilen ist die ausgiebige Verwendung der großen Terz. Sowohl die Rahmenteile als auch der Mittelteil sind jeweils mit einem eigenen Thema ausgestattet, welches von mehreren kleinen Motiven flankiert wird.

Die A-Teile weisen eine ziemlich freie Binnenstruktur auf, in der die räumliche Disposition der zahlreichen Motive – besonders auch im direkten Vergleich von Exposition und Wiederholung – weitgehend unklar bleibt. Von einem „Postulat der Konsequenz“<sup>186</sup> kann angesichts dieser zufällig wirkenden Motivreihe nicht die Rede sein: So ist etwa die Rondo-Anmutung des ersten A-Teils nur eine Finte. In der losen Verfung ihrer musikalischen Bausteine sind die Rahmenteile etwa mit dem Kopfsatz aus Hindemiths *Solo-Violinsonate* op. 31,1 vergleichbar.

Eine unterschwellige Vernetzung der A-Teile leistet das harmonische ‚Wasserzeichen‘ in Form des Tritonus-Terz-Klangs (deutbar als verkürzter Molldreiklang mit großer Sexte), der auf die Durchführung des ersten Satzes der *Violinsonate* op. 13 verweist. Im Verbund mit der ebenfalls im Kopfsatz stark präsenten großen Terz lässt sich durchaus von materiellen Übereinstimmungen zwischen den beiden Sätzen sprechen. Dass diese Verweisstrukturen sich der akustischen Wahrnehmung weitgehend entziehen, dürfte von Jarnach ebenso intendiert gewesen sein wie das Paradoxon, ausgerechnet eine charakteristische Dissonanz abzustellen, um diesen am wenigsten tonal konzipierten Satz aus op. 13 zusammenzuhalten.

Der ‚langsame‘ Mittelteil selbst ist quasi symmetrisch und dennoch erkennbar als doppelter Kursus angelegt. Seine diastematische und rhythmische Einheitlichkeit steht in starkem

<sup>184</sup> Die Identität des Tritonusintervalls und seiner Umkehrung lässt zu, die große Terz sowohl über seinen unteren wie über den oberen Ton zu platzieren.

<sup>185</sup> Neubildungen sind die Takte 144–152 und 172–177.

<sup>186</sup> Dahlhaus 1970, S. 47.

Kontrast zu den Rahmenabschnitten; der wiederholte Rekurs auf den g-Moll-Dreiklang mag funktional ein Äquivalent zum harmonischen ‚Wasserzeichen‘ sein. Bemerkenswert ist in diesem Formteil ein weiteres seltenes Beispiel für einen bogenförmigen Themenverlauf. Im Gegensatz zu seinen beiden Pendants im Kopfsatz der *Violinsonate* und in der *Burlesca* op. 17 ist dieses bogenförmige Thema metrisch fest eingebunden.

Waren die ‚Themen‘ des Kopfsatzes aus op. 13 noch erkennbar die Fundamente der formalen Architektur, so üben die beiden substanzarmen Themen im zweiten Satz wenig strukturelle Gravitation aus; sie sind kaum mehr als prägnantere Motive. Das ‚Prestissimo‘ steht damit nah an der Grenze zu einer nicht-thematischen Musik.

Bemerkenswerterweise ist die insgesamt recht dissonante Harmonik des Satzes gänzlich frei von Quartakkorden. Mit ihrer motorischen Hyperaktivität, den Füllmaterial ähnelnden Motiven und Gestalten, dem weitgehenden Verzicht auf satztechnische Komplexität und der unverbindlichen Formanlage erinnert diese Musik an vergleichbare Sätze bei Hindemith.

### III.2.3 Analyse op. 13, 3. Satz: Allegro deciso

Länge 118 Takte; Taktangabe 2/4, dreimaliges Ausweichen auf 3/4; Tempoangabe ‚Allegro deciso‘; Vorzeichnung für F-Dur/d-Moll (Satz endet in d-Moll); sparsame Tempo- und Dynamikangaben.

Der dritte Satz von Jarnachs *Sonate* op. 13 verfolgt auf den ersten Blick eine ganz ähnliche Formkonzeption wie der zweite. Wie zuvor scheint auch hier die ABA'-Form Modell gestanden zu haben, wie zuvor kontrastiert der Mittelteil in vielerlei Hinsicht mit den Rahmenteilen. Im Gegensatz zum Mittelsatz der *Violinsonate* aber legte Jarnach hier die Fundamente für eine echte Themendualität und damit die Grundlagen zur Ausarbeitung einer **Sonatenhauptsatzform**. Es wird hier vor allem zu zeigen sein, was aus diesen Anlagen hervorgeht.

Der Satz beginnt mit einem **ersten Thema**, das sehr nach der Art des barocken Fortspinnungstypus gebaut ist, wenn auch das Soggetto nur einmal (und das noch nicht einmal vollständig) wiederholt wird. Das Thema ist rhythmisch markant, melodisch durch den Wechsel zwischen selbstbewusst vorgetragenen großen Intervallen und einer Kleinschrittigkeit stark profiliert:

**Allegro deciso**  
(*martellato*)

*f*     *e giocoso*

Verwirrend ist die Tatsache, dass sich schon in T. 4ff. ein neues Sequenzmotiv ankündigt, das durch eine Sequenz noch bekräftigt wird<sup>187</sup>; seine Kennzeichen sind eine angedeutete Zweistimmigkeit, sein punktierter Rhythmus sowie eine deutlich ausgeprägte Quintfallsequenz.

<sup>187</sup> In einem freitonalen und überwiegend aperiodischen Kontext wie diesem ist die Wirkung einer Sequenz stark.

Über die satztechnischen Unterschiede der Passagen täuscht auch die motivische Verklammerung der Takte 5.2 und 8.2 mit T. 2.2 nicht hinweg:



Der Kompromiss, die Takte 4ff. gedanklich in den Hauptsatz zu integrieren, wäre also schon angesichts der disparaten Materialbeschaffenheit unbefriedigend.<sup>188</sup> Da sind nicht nur die plötzliche Zweistimmigkeit oder das Auftreten eines punktierten Rhythmus zu verzeichnen. Schwerwiegender ist meines Erachtens, dass der Fortspinnungscharakter des Eingangsmotivs kaum einen derart periodischen und sowohl in motivischer wie harmonischer Hinsicht sequenziell angelegten Nachsatz hervorbringen könnte. Der Unterschied zwischen dem tonal indifferenten Satzeinstieg und der geradezu schulmeisterlichen sechsschrittigen Quintfallsequenz der Takte 4–7 ist kaum überbrückbar.<sup>189</sup> So unbefriedigend es ist, die Takte 1–3 als ein erstes Thema zu akzeptieren, so funktionieren sie doch genauso – auch in Hinblick auf den noch vorzustellenden Seitensatz. Vielleicht ist es sogar sinnvoll, die Takte 1 bis 9 als einen ‚ersten Themenkomplex‘ aufzufassen, der aus dem Hauptthema im engeren Sinn (T. 1–3) besteht sowie aus einer Passage ab T. 4, die vorerst als ‚Füllmaterial‘ bezeichnet werden soll.

Das **2. Thema** (T. 17–20) gibt in den Parametern Melodik, Rhythmik, Dynamik und Artikulation einen bilderbuchartigen Seitensatz ab, dessen demonstrativ lyrischer Gestus kaum verhüllte parodistische Absichten aufweist (man beachte in diesem Zusammenhang die Anweisung „un poco passionato“):



Die Takte 17 bis 20 bilden einen im klassischen Sinne ‚regulären‘ Viertakter, dessen melodisch aufsteigendes Ende die Fortsetzung in einem Nachsatz geradezu herausfordert. Und tatsächlich könnten die folgenden vier Takte 21–24 als Nachsatz dienen, auch weil T. 24 den in Vierteln gehenden Schluss des Vordersatzes aufnimmt, ihn aber jetzt in einer kleinen Terz abwärts führt. Problematisch ist allerdings, dass der Nachsatz wiederum aus jenem Sequenzmotiv besteht, wie es in T. 4ff. anzutreffen war und dort als ‚Füllmaterial‘ gelesen wurde.<sup>190</sup> Es scheint sich – und das wird jetzt erst deutlich – bei diesen Bausteinen um frei verfügbares Material zu handeln, welches an verschiedenen Stellen zum Einsatz kommt. In T. 21–24 verdichtet es sich zu einem leidlich eingepassten Formteil. Die hieraus resultie-

<sup>188</sup> Im ersten Themenkomplex besteht eine Korrespondenz zwischen den drei Takten des Hauptthemas und der Fortsetzung ab T. 4. Man vergleiche die chromatische Führung der auf den Hauptzählzeiten liegenden Basstöne im Thema (a–b–h–c’) mit den chromatisch absteigenden vorderen Takthälften ab T. 5 (Oberstimme: des’–c’; ces’–b’; heses’–as’).

<sup>189</sup> Die Harmonien der Hauptzählzeiten von T. 4–7: D<sup>7></sup>–g<sub>2</sub>–3–C<sup>9></sup>–[f<sub>2-3</sub>]–B<sup>9></sup>–es<sub>2-3</sub>–As<sup>9></sup>. Noch zwei Mal entwickeln sich aus diesem Motiv Quintfallsequenzen: In T. 25f. mit E–A<sup>7></sup>–D<sup>7>9></sup>–G<sup>7></sup> und in T. 100f. mit F–B<sup>7></sup>–Es<sup>7>9></sup>–As<sup>7></sup>.

<sup>190</sup> Vgl. T. 21 und 23 mit T. 7 sowie T. 22 mit T. 4 oder 6.

rende Periodizität des Seitensatzes ist ein seltenes Phänomen in der Musik Jarnachs. Nach einem viertaktigen, immer noch aus den Motiven der ‚Zwischenraummaterie‘ stammenden Zwischenspiel in T. 29 erklingt eine ungefähre Wiederholung des zweiten Themas. Sie weist ab ihrem dritten Takt eine melodische Variation auf, und ihr Nachsatz liegt in einer eher auf das Rhythmische reduzierten Fassung vor, die ab T. 36 in unverbindliches Laufwerk übergeht.<sup>191</sup>

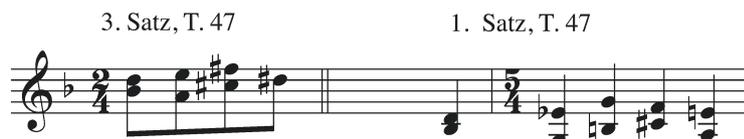
Es sei kurz zusammengefasst: Haupt- und Seitensatz kontrastieren eine weit ausschreitende mit einer überwiegend kleinschrittigen Melodik, ein ‚martellato-forte‘ mit einem ‚grazioso-mezzopiano‘ sowie ein scharf akzentuierter Umriss mit flexiblem Legato in großen Bögen. Das motivische ‚Füllmaterial‘ wird beiden Themen angepasst, leistet aber nur im Seitensatz formale Abrundung. Anhand dieser thematischen Eckpunkte ist der vordere A-Teil grob gegliedert. Zu einer regelrechten Exposition (um genau eine solche scheint es Jarnach zu gehen) fehlen noch die beiden Formteile Überleitung und Schlussgruppe.

In den signalhaft hervorgestoßenen Oktaven von T. 10 ist ohne Weiteres ein Hinweis auf den neuen Formteil zu sehen. Die Takte 10 bis 16 identifizieren sich dann auch deshalb als Überleitungsteil, weil ihnen einerseits thematisches Profil abgeht, sie auf der anderen Seite aber motivisch eine kompakte Einheit bilden. Im Aufbau kleinteilig, besteht die Überleitung ganz überwiegend aus jeweils aufsteigenden Sechzehntelfiguren, aus denen sich meist eine Intervallfolge aus steigendem Halbtonschritt und großer Terz aufwärts isolieren lässt. Dieses kleine Motiv erklingt innerhalb dieser sieben Takte fünf Mal<sup>192</sup>, spielt aber außerhalb der Überleitung keine Rolle in diesem Schlusssatz.

Das lyrische Seitenthema lässt sich viel Zeit, ehe es der Schlussgruppe Platz macht. Die bereits erwähnte modifizierte Wiederholung des zweiten Themas geht in T. 35 in ein Sechzehntel-Laufwerk über, welches sich in ähnlichen Umrissen schon in T. 8f. abgezeichnet hatte.

Interessanterweise markiert in T. 42 wiederum ein Oktav-Doppelgriff den Beginn eines neuen Abschnitts.<sup>193</sup> Doppelgriffe bleiben für die erste Hälfte der Schlussgruppe (T. 42–50) bestimmend. In der direkten Abfolge der Intervalle Oktave, Quarte und kleine Sekunde (bei fixiertem oberem Ton a') entsteht eine klanglich prägnante Stelle, die durch ihren punktierten und stark akzentuierten Rhythmus eine zusätzliche Schärfung erhält.

Mit dem Auftakt zu Takt 47 beginnt eine kurze, nichtsdestotrotz auffallende Intervallfolge in geradem Achtelpuls. Dieses kleine **Emblem** ruft wiederum eine ganz ähnliche Passage im ersten Satz in Erinnerung: Auch im dortigen Takt 47 (ein Zufall?) ist das erste Intervall die große Terz b-d. Differenzen gibt es in der genauen Intervallfolge der beiden Embleme, ohne dass deren charakterliche Übereinstimmung darunter litte:



191 Stefan Weiss setzt in T. 29 den Durchführungsbeginn an und sieht in den Takten 105 bis Ende eine auf die Durchführung Bezug nehmende Coda (Weiss, S. 214).

192 T. 11: c''-cis''-f'' und a'-b'-d''; T. 13: [als Ableitung: a''-gis''-c'''] und fis''-g''-h''; T. 15 (mit Auftakt): g'-as'-c'' und es'-e'-gis'.

193 Es handelt sich um jene Oktave a-a', die in den Takten 39ff. des ersten Satzes häufig wiederholt wurde. Dieses Wiederholungsmoment ist aber auch die einzige Klammer um die beiden Passagen.



Wirkung der besagten Akkorde aber nicht wesentlich zu beeinträchtigen.<sup>194</sup> Die akustische Deutung der nach T. 55 folgenden Harmonien wird durch den hartnäckigen Orgelpunkt g erschwert (er reicht immerhin bis T. 71<sup>195</sup>), zusätzlich aber auch dadurch, dass die Abfolge der darüber identifizierbaren Klänge recht willkürlich anmutet.

Noch der letzte oben angeführte Akkord, ein verkürzter D-Dur-Septnonakkord (T. 56), wird in seiner zweiten Takthälfte durch die Assoziation von As-Dur destabilisiert. Um die seit T. 51 bestehende Sequenzkette weiterzuführen, müsste auf das D-Dur ein f-Moll in T. 57 folgen. Tatsächlich erklingt ein übermäßiger Dreiklang auf f. Das ist kein Äquivalent, und wenn im darauffolgenden Takt 58 nicht das erwartete C-Dur, sondern ein A-Dur-Akkord erscheint, wird klar, dass die bislang stabile Sequenz aus dem Gleis geraten ist.

Die Takte ab 59 zeigen wie tastend angesteuerte Harmonien, die schon durchlaufen waren<sup>196</sup>, solche Akkorde, deren Herleitung uneindeutig bleibt<sup>197</sup> oder ganz einfach harmonischen Stillstand.<sup>198</sup> All dies führt vor Augen und Ohren, dass die (etwa von Bachs Präludien inspirierte) Behauptung, allein mit harmonischen Mitteln größere Zusammenhänge zu gestalten, dort scheitern muss, wo Tonalität aufhört.

Ab T. 68 bricht die bisher ununterbrochen laufende Sechzehntelbewegung wiederholt ab und kommt schließlich zum Stillstand.<sup>199</sup> In seinen letzten harmonischen Stationen streift der Mittelteil noch D-Dur, Des-Dur, H-Dur und übermäßige Akkorde (T. 69ff.), bis er in einem ganztönigen harmonischen Schwebezustand ausläuft. Die letzten Töne vor der Reprise (ein dreimal angesteuertes a in T. 75) könnten ein Orientierungszeichen sein, mit dem die Dominante zur Grundtonart der *Sonate* angedeutet wird.

Tatsächlich nämlich beginnt das freitonale Hauptthema in der hier einsetzenden **Reprise** mit d' und ist damit um eine Quinte tiefer angesiedelt als in der Exposition. Diese Art der Transposition ist normalerweise der Seitensatzreprise vorbehalten, Jarnach wendet sie aber auf weite Teile der Reprise an. Da die Übereinstimmungen<sup>200</sup> mit dem ersten A-Teil sehr weitgehend sind, mag ein stichwortartiger Überblick über die Takte 76 bis 118 mit Vermerk der Änderungen genügen:

#### Erster Themenkomplex (T. 76–84)

- exakt gleiche Länge wie in der Exposition;
- der Themenkopf ist um eine Quarte höher gesetzt als in T. 1 (das entspricht der bereits angedeuteten ‚Tieferlegung‘ um eine Quinte);
- anders als zuvor beginnt das erste Thema nun volltätig – ein nicht unerheblicher Eingriff;
- mithilfe einer Abspaltung und Transposition der sieben Töne nach es' aus T. 76.2 nach T. 78.1

---

194 Die Progression der isolierten Basstöne h-d'-a-c'-g suggeriert die von der oben dargestellten harmonischen Sequenz abweichende Folge s@T s@T s@[T].

195 Bei der Wiedergabe der Harmonien von T. 55ff. ist der Orgelpunkt g unberücksichtigt. Irritierend ist die enharmonisch oft ‚falsche‘ Notation in den nun folgenden Takten.

196 T. 59: E-Dur; T. 60: Übermäßiger Dreiklang auf f; T. 61: Fis-Dur.

197 T. 62 könnte als unvollständiger Quartakkord auf f verstanden werden, dem die Töne c' und b' fehlen; T. 64 zeigt einen dreitönigen Quartakkord auf g mit hinzugefügtem dis; T. 68 schließlich beinhaltet einen dreitönigen Quartakkord auf f, zum fünftönigen Quartakkord auf g fehlt lediglich das c'.

198 Durchgehendes e-Moll in T. 65ff.

199 Der von Jarnach verehrte Schubert wählte in der *Klaviersonate* B-Dur D960 (I. Satz, T. 94ff.) ein ähnliches Verfahren zur Schilderung harmonischer ‚Ausweglosigkeit‘.

200 Alle dort ausgemachten Formteile finden sich auch hier; die Modifikationen betreffen überwiegend die Ausdehnung der Abschnitte, die Transpositionsdistanz und kleinere Unstimmigkeiten in der Diastematik. Ansonsten ist dieser Abschnitt einwandfrei als Reprise des A-Teils zu erkennen.

sowie eines halbtaktigen Einschubes in T. 77.2 werden die metrischen und tonalen Verhältnisse der Exposition kurzzeitig wiederhergestellt (vgl. T. 1 und 78);

- ab T. 81 ist der Umgang mit dem Ausgangsmaterial freier (Ausnahme: Rhythmus); die Sequenz der Takte 6+7 entfällt.

#### Überleitung (T. 85–91)

- exakt gleiche Länge wie in der Exposition;
- T. 85–87 als getreue Quinttransposition abwärts der Takte 10–12;
- danach sehr enge Anlehnung an die Melodik der Originalversion, nun aber durch Rückungen verursachter, wechselnder Transpositionsabstand.

#### Zweiter Themenkomplex (T. 92–104)

- Länge nur 13 Takte gegenüber 25 Takten in der Exposition;
- die 4+4 Takte von Vorder- und Nachsatz sind durchgängig um eine Quinte tiefer transponiert; das viertaktige Zwischenspiel (vergleiche T. 25ff.) erklingt beinahe wortgetreu um einen Halbton höher gestimmt;
- das Seitenthema schließt mit dem aus der Fortspinnung der direkt vorausgegangenen Motivik gestalteten T. 104, ein zweiter Einsatz des Themas wie in T. 29 der Exposition findet nicht statt.

#### Schlussgruppe (T. 105–118)

- Erweiterung des Umfangs von 9 auf 14 Takte; die Schlussgruppe übernimmt zusätzlich die Funktion einer Stretta (‚Più animato‘-Anweisung in T. 105);
- in den ersten vier Takten 105–108 Transposition des aus T. 42ff. Bekannten um eine Quinte nach unten, danach anderer Fortgang;
- T. 109f. nehmen das Zwischenraummotiv aus T. 5/7 in variiertes Form auf; in T. 111 erweiterte Diminutivform von T. 46; intervallgleiches, wiederum um eine Quinte tiefer transponiertes ‚Emblem‘ in T. 112 (mit Auftakt);
- unverbindliche Sechzehntelfiguren führen zur Schlusskadenz Es-Dur – h-Moll<sub>6<</sub> – d-Moll.

### **III.2.3.1 Zusammenfassung op. 13, 3. Satz**

Der Schlusssatz der *Violinsonate* op. 13 geht im Blick auf das Tempo einen Schritt hinter das ‚Prestissimo‘ des mittleren Satzes zurück. Ihm fehlt dessen gehetzte Atemlosigkeit, und auch die rein technischen Anforderungen an den Solisten sind geringer einzuschätzen.

Wer die *Sonate* op. 13 auf ihre rhythmischen Anlagen überprüft, wird vom ersten bis zum dritten Satz eine Abnahme der Komplexität feststellen. Andererseits schlägt der Schlusssatz mehrere Bögen zum Kopfsatz: Erster Satz und Schlusssatz stellen im Gegensatz zum zweiten Satz eine ‚thematische Musik‘ vor; beide Rahmensätze weisen größere tonal konzipierte Strecken auf, die überwiegend in explizite Sequenzmodelle gefasst sind. Zudem werden mit dem kleinen Intervallembem sowie der markanten Bassprogression des Durchführungsbegins im dritten Satz konkrete Motive des Kopfsatzes zitiert.

Am Schlusssatz der *Violinsonate* op. 13 fällt vor allem die formale Uneinheitlichkeit auf. Sind die Rahmenteile eindeutig als Exposition und Reprise einer Sonatenhauptsatzform gestaltet, so entzieht sich der Mittelteil vollständig den an eine Durchführung gestellten Erwartungen: Er will nicht mehr sein als ein von Akkordbrechungen gekennzeichnetes *Intermezzo*.

Exposition und Reprise stellen zwei Themen zur Disposition, die sowohl charakterlich als auch formal kontrastieren (barocker Fortspinnungstyp versus periodischer Themenbau); desgleichen lassen sich Überleitung und Schlussgruppe identifizieren, so dass regelmäßig gebaute Rahmenteile eines Sonatensatzes entstehen. Ungewöhnlich ist allerdings das Verfahren, die einzelnen Abschnitte wiederholt mit ganz ähnlichem, quasi freiem motivischem Material zu verfugen.

Anders als etwa Jarnachs Flötensonatine op. 12 lassen die beiden Themen des Schlusssatzes nicht erkennen, dass sie in einem konkreten tonalen Zusammenhang gehört werden wollen. Zu dem die Sonatenform konstituierenden dominantischen Spannungsverhältnis kann es daher nicht kommen. Folgerichtig schiene deshalb, das ‚tonartliche‘ Verhältnis der beiden Themen zueinander in der Reprise nicht anzutasten. Ist es eine ironische Anspielung, dass Jarnach ‚ausgleichshalber‘ sämtliche Formteile der Reprise vom Hauptsatz bis zur Schlussgruppe um eine Quinte tiefer ansiedelt? Mit diesem Hinweis auf altes Regelwerk verweigert er den ‚double return‘, den Wiedereintritt des Hauptsatzes in seiner ursprünglichen Tonart – dabei wäre es ein Leichtes gewesen, dieser Grundforderung der Sonatenform nachzukommen. In diesem Zusammenhang könnte auch die ungewöhnliche Verlegung des Hauptthemas von einem ursprünglich auftaktigen auf einen volltaktigen Beginn in der Reprise als ein humoriges Verwirrspiel angesehen werden.

„Die alte Sonate stützt sich, es ist wahr, auf das Prinzip der tonalen Einheit; wird dieses aufgegeben, so *bleibt das konstruktive Element zurück*, [...]“<sup>201</sup>

Mit dem ‚konstruktiven Element‘ kann Jarnach nur das auf Motivbeziehungen beruhende Moment gemeint haben. Solche Motivbeziehungen reichen von der thematisch-motivischen Arbeit der klassischen Sonatendurchführung über die Leitmotivtechnik Wagners bis zur entwickelnden Variation bei Schönberg.

Was also ist das „konstruktive Element“ im letzten Satz der *Violinsonate* op. 13 von Jarnach? Wohl gibt es dialektische Anlagen in Form eines ausgeprägten Themengegensatzes. Nirgendwo aber findet sich eine Spur von motivischer Vernetzung oder von thematisch-motivischer Arbeit, nicht einmal im Mittelteil. Jarnach akzentuiert dort mit den Arpeggien ausgerechnet jenen Parameter, der als „konstruktives Element“ ausgedient hat: die Harmonik. Das wirkt ebenso kurios wie die komplett in eine imaginäre ‚Tonika‘ transponierte Reprise. Stattdessen gibt es eine der Parodie verdächtige lange Quintfall-Sequenz im atonalen Umfeld und ein rührend lyrisches Seitenthema. – Indem Jarnach die formalen Erwartungen nicht bloß enttäuscht, sondern sie ad absurdum führt, könnte er versucht haben, die ihnen zugrunde liegenden Konzepte freizulegen.

---

201 Philipp Jarnach: Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich, 1924. In: Jers S. 144.

### III.3. Jarnach – Hindemith – Krenek: eine Zusammenfassung

In den drei Sonaten für Violine solo von Philipp Jarnach, Paul Hindemith und Ernst Krenek kulminieren jeweils individuell empfundene Anforderungen der Gattung, allgemeine musikalische Strömungen der 20er Jahre und natürlich die unterschiedlichen Komponistenpersönlichkeiten in ganz verschiedenen Ergebnissen.

Der erste Eindruck<sup>202</sup> zeigt einen in vieler Hinsicht noch tastenden Krenek, einen so originellen wie routinierten Hindemith und einen Jarnach, der im Kopfsatz seiner Sonate einen ganz eigenen Ton findet, vor allem im mittleren Satz aber stilistisch den Anschluss zur Hindemith'schen Linie zu suchen scheint.

Eine Sonderrolle nimmt in diesem Umfeld die *Sonate* Ernst Kreneks ein – das gilt ganz besonders für die Kategorie der Form. Kreneks Konzeption ist grundsätzlich athematisch. Das einzige mehrfach wiederkehrende Motiv wirkt eher wie eine erdachte Verfahrensweise zur Ausfüllung der chromatischen Totale denn als ein Thema; seine Permutationen sind allerdings recht gut als Ableitungen der Ursprungsgestalt zu erkennen. Entscheidend ist die Tatsache, dass dieses Motiv den ausgedehnten Kopfsatz von op. 33 nicht gliedert – es macht sich ab der Mitte des Satzes zunehmend rar, am Ende bleibt mit dem Nonintervall nur noch sein Kondensat übrig.

Kreneks Konzeption ist diejenige einer musikalischen Prosa. Ihr wiederholtes Innehalten, die dann stattfindende Beschäftigung mit jeweils akuten Materialbeschaffenheiten, schließlich das Fallenlassen der eben noch angestellten Überlegungen erinnern an einen Episodenroman, dessen Teile untereinander nicht immer vernetzt sind. Dies ist ein moderner, nicht mehr auf Geschlossenheit bedachter Formentwurf – ähnliche Entwicklungen sind in dieser Zeit in der Literatur zu beobachten. Wie wenig der Kopfsatz von op. 33 auch zu Ende gedacht scheint: In seiner Radikalität ist er dennoch ein deutliches Bekenntnis.

Jarnach und Hindemith beschreiten in der Formangelegenheit einen weit konservativeren Weg. In den beiden Kopfsätzen von op. 13 und op. 31,1 regiert die Sonatenform mehr oder weniger offen, beide Komponisten erfüllen damit die Haupterwartungen, welche an den Eröffnungsteil einer Sonate herangetragen werden. Und dennoch nähern sich Jarnach und Hindemith diesem traditionellen Formtypus auf ganz unterschiedliche Weise.

Regelrecht paradigmatisch sind die Differenzen in Bezug auf die Reprise: Hindemith, der auch zuvor nicht mit expliziten Wiederholungen wichtiger musikalischer Gestalten geizig hatte, variiert seine Reprise eigentlich nur in einem Punkt: Er lässt sie in der Umkehrung ablaufen. Dieses absichtlich durchschaubare Ausweichmanöver ist Ironie mit Augenzwinkern, denn letztlich geht es Hindemith stets um eine Verständigung mit dem Publikum. Das gilt gleichermaßen für die langsamen Sätze wie für die provozierenden schnellen Sätze der *Sonate* op. 31,1.

Während Hindemith nicht nur den Repriseneintritt, sondern gleichzeitig auch die hier zur Anwendung kommenden Montagetechniken offenlegt, gibt sich Jarnach ungleich reservierter. Der Kopfsatz seiner *Sonate* op. 13 fordert demjenigen, der ihm seine Formung abmerken möchte, weitaus höhere Abstraktionsleistungen ab.

Das einzige Motiv, das sofort als ‚Thema‘ verstanden werden dürfte, ist der Seitensatz.

---

<sup>202</sup> Er konnte im Fall der Krenek-Sonate nur über das Notenbild gewonnen werden.

Gerade der aber ist so gleichmäßig über den Kopfsatz von op. 13 verteilt, dass an ihm kaum die Sonatenform zu erkennen ist. Auf der anderen Seite verhindert Jarnach durch eine höchst wirksame Transformation des (in seinem Charakter ursprünglich eher einem ‚Motto‘ gleichenden) Hauptthemas die Wahrnehmung der Reprise. Es bedarf schon der eingehenderen Beschäftigung mit Jarnachs Sonatensatz, um sich der thematischen Korrespondenzen zu vergewissern.

Und so mutet Jarnachs Festhalten an der Sonatenhauptsatzform wie eine ‚interne‘ formale Absicherung an. Von einer den Hörern zugewandten Rezeptionserleichterung qua Form kann nicht gesprochen werden. - Hindemith legt Form und sogar die Werkzeuge zu ihrer Herausbildung auf den Tisch, Jarnach scheint bestrebt, beides zu verbergen.

Diese Unterschiede können vor allem den Kopfsätzen der beiden Violinsonaten abgewonnen werden, und ich verhehle nicht das Unbehagen, das ‚Andante sostenuto‘ Jarnachs mit Hindemiths ‚Sehr lebhaften Achteln‘ vergleichen zu wollen. Ausschlaggebend für eine solche Gegenüberstellung musste aber sein, die jeweils komplexesten Sätze der Sonate miteinander in Beziehung zu setzen; und an der diesbezüglichen Wahl kann es kaum Zweifel geben.

Die oben aufgezeigten formalen Tendenzen finden in den weiteren Verläufen der beiden Sonaten einen etwas schwächeren Widerhall, was vor allem Jarnachs Entscheidung geschuldet ist, es in den Sätzen zwei und drei seines op. 13 etwas leichtfüßiger angehen zu lassen.

Das ‚Prestissimo‘ aus op. 13 erinnert in seiner motorischen Umtriebigkeit an Hindemiths Schreibweise, wenn seine Spielfiguren auch kaum der geläufigen Virtuosenpraxis zuzuordnen sind. Hervorzuheben ist die strikte materielle Trennung des kontrastierenden Mittelteils von den Rahmenteilern: Die Abschnitte dieses zweiten Satzes treten in keinerlei Beziehung zueinander, sie folgen lediglich *aufeinander*.

Ein Seitenblick auf den (zugegebenermaßen langsamen und unaufwendiger angelegten) zweiten Satz der Hindemith-Sonate zeigt zwei ebenfalls kontrastierende musikalische Elemente, die aber in eine nachvollziehbare Interaktion miteinander treten. Die so erzeugte psychologische Plastizität kann keiner der Jarnach-Sätze aufweisen. Der Mittelsatz aus dessen op. 13 zeigt dafür mit seinem auf die Durchführung des Einleitungssatzes zurückverweisenden harmonischen ‚Wasserzeichen‘ ein ausgefallenes Detail.

Besonders instruktiv erscheint mir auch die Gegenüberstellung von Jarnachs drittem und Hindemiths viertem Satz. Wiederum ganz verschieden in Tempo und Charakter, leisten sie doch beide eine Auseinandersetzung mit traditionellen Formhintergründen.

Im Fall von Jarnachs Schlusssatz aus op. 13 geht es erneut um die Sonatenhauptsatzform. Anders als zuvor wird der Hörer Zeuge eines durchaus humorigen Spiels vor allem mit den überkommenen harmonischen Regelsystemen. Indem Jarnach deren Unadäquatheit angesichts eines freitonalen Kontextes herausstellt (ich meine: parodiert), wirft er die Frage nach dem nun substituierenden ‚konstruktiven Element‘ der Sonate auf. Die Antwort bleibt Jarnach im Rahmen von op. 13 schuldig: Es bleibt bei der Formulierung einer Problemstellung.

Diese letzte Feststellung gilt gleichermaßen für Hindemiths ‚Intermezzo-Lied‘-Satz aus op. 31,1. Zur Disposition steht hier lediglich die kleinere ABA-Form und die sie konstituierende Gattung des ‚Lieds‘. Hindemith scheint suggerieren zu wollen, dass es mit der schlichten Naivität insbesondere der liedhaften Tonsprache ein Ende haben müsse – zugleich ist

sein Bedauern über diesen Abschied jeder Note anzuhören. Das Hauptcharakteristikum des Satzes ist die Reminiszenz, und wie als Antwort auf das auskomponierte Fragezeichen an dessen Ende folgt in Form des finalen ‚Prestissimo‘ eine jener motorischen Eskapaden, die Hindemith später selbst als ‚Jugendsünden‘ bezeichnet hat.

Mit dem Hindemith-‚Intermezzo‘ kam die Kategorie der Tonsprache, anders gesagt: des Stils zur Sprache. Natürlich stellen Aussagen zu einem ‚Kompositionsstil‘ gegenüber der Feststellung objektiver Formkriterien ein vergleichsweise unsicheres Terrain dar. Ich meine aber, dass das Ziel aufwendiger Analysen auch in einer möglichst guten Annäherung an stilistische und musikästhetische Problemstellungen zu suchen ist.

In diesem Zusammenhang ist die Untersuchung der Motivik und Thematik von übergeordneter Bedeutung. Im Gegensatz zu Krenek konzipieren Jarnach wie Hindemith ihre Musik explizit thematisch. Daran ändert auch nichts, dass die Themen selten periodisch angelegt, sondern meistens kurz und von unscharfem Umriss sind. Ausschlaggebend ist, ob jene Gebilde die Funktion eines ‚Themas‘ übernehmen – und das tun sie in vielen der zur Rede stehenden Sätze.

Hindemiths Themen sind in ihrer Kürze stets prägnant, oft stämmig und zuweilen mit ausgeprägtem ‚Nutzcharakter‘ versehen, der auf die spätere Urbarmachung des Materials hinweist. Die häufige Wiederholung der bekannten Motive erzeugt aufseiten des Hörers rasch eine Vertrautheit mit der Musik.

Jarnach formuliert in op. 13 (aber nicht nur dort) Themen, die manchmal erst im Nachhinein und angesichts ihrer Funktion als solche erkannt werden. Ihr Profil ist selten so scharf wie im Hauptthema des dritten Satzes; selbst hier aber begnügt sich Jarnach mit einer kurzen variierten Wiederaufnahme in der Reprise. Erschwerend macht sich Jarnachs Vorliebe für stark verfremdete Thementransformationen bemerkbar: Es ist in vielen Fällen kaum möglich, die existierenden Bezüge nachzuvollziehen.

Ein weiterer Unterschied liegt – natürlich – in der Behandlung des Instruments in diesen Soloviolinsonaten. Hindemith war unter anderem auch ein hervorragender Geiger, und die Vertrautheit mit den Möglichkeiten des Instruments gab ihm eine Sicherheit, die sich Jarnach vermutlich hart erarbeiten musste. In dieser Vertrautheit liegt die auch angesichts der Kompositionen Hindemiths schwer zu widerlegende Gefahr, sich eben mit jenen (bekannten) Möglichkeiten zu arrangieren. Und so mag das ‚Ungeigerische‘ in der Sonate Jarnachs einen Reiz ausüben, den Hindemiths ausgesprochene ‚Geigenmusik‘ nicht zu bieten hat. Jarnachs Musik (und das gilt für viele seiner Werke) scheint nicht explizit für ein bestimmtes Instrument komponiert zu sein. In dieser Eigenschaft steht sie Bachs Kompositionen nahe.

So erscheint etwa die Hindemith-Sonate op. 31,1 speziell gegenüber dem Kopfsatz von Jarnachs op. 13 in satztechnischer Hinsicht monoton. Auf wirkliche Mehrstimmigkeit verzichtet Hindemith völlig, und die rhythmische Varianz seiner Sätze bleibt stets überschaubar.

Krenek setzt sich in einem Punkt von den beiden älteren Zeitgenossen ab: Seine experimentelle Harmonik scheut auch scharf dissonante Zusammenklänge nicht. Hindemith und Jarnach setzten auf vergleichsweise milde Dissonanzen; mit der Vorliebe für eingestreute Quartenakkorde erweisen sie sich als Vertreter einer nicht eben exaltierten Moderne. Jarnach macht vor allem in den Rahmensätzen von op. 13 wiederholt Andeutungen in Richtung einer Dur-moll-Tonalität, welche die traditionelle Funktionsharmonik vor allem in

der Form offenkundiger Sequenzen durchscheinen lassen. Althergebrachte Kadenzmodelle dagegen spielen hier so gut wie keine Rolle.

Zusammenfassend gefragt: Wie schließlich stellen sich die hier untersuchten Werke für Violine solo zu der an herausragenden Exponaten reichen Gattungsgeschichte?

- Ernst Kreneks *Sonate* op. 33 scheint kaum Bezüge zu älteren Vorbildern herstellen zu wollen; ich sehe in ihr in erster Linie ein kompositorisches Experimentierfeld eines jungen Komponisten, den die besetzungsbedingte Reduktion gereizt hat.
- Die *Sonate* op. 31,1 von Paul Hindemith zeigt die Handschrift eines überaus versierten Geigers, der vielleicht nicht zuletzt das Repertoire für Violine solo um einen Beitrag bereichern wollte. In den schnellen Sätzen wird dem Interpreten große technische Virtuosität abverlangt – auf rein musikalisch-interpretatorischer Seite scheinen mir die Probleme geringer auszufallen. Deutlich ist der *Violinsonate* op. 31,1 anzumerken, dass sie nicht als bescheidenes Zeugnis letzter kompositorischer Überzeugungen geschrieben wurde, sondern um gespielt, gehört und verstanden zu werden. Es besteht kaum ein Zweifel, dass das Werk Interpreten wie Hörern Freude und Gewinn bringen kann.
- Jarnach nähert sich speziell in seinem Kopfsatz einem kompositorischen Anspruch, der an den *Sonaten* und *Partiten* Bachs orientiert ist. Hier ist die Virtuosität eher hintergründiger, kontrapunktischer Natur; es herrscht eine kontemplative, streckenweise sogar meditative Stimmung vor, die gut mit der gebotenen Reichhaltigkeit des Satzes harmoniert. Ich halte auch nicht zuletzt deshalb den Kopfsatz von op. 13 für eine der stärksten Schöpfungen Jarnachs und für einen gewichtigen Standpunkt innerhalb dieses Teils der Violinliteratur. Dass dies von den beiden übrigen Sätzen nicht ohne Einschränkung behauptet werden kann, liegt an ihrer formalen und stilistischen Unbestimmtheit. So zollt das ‚Prestissimo‘ dem damals herrschenden Geschmack an motorischer Musik recht viel Tribut, ohne dass dabei Jarnachs Handschrift deutlich würde. Der Schlusssatz erreicht trotz einiger Anstrengung nicht das klangliche, satztechnische und formale Niveau des langsamen ersten Satzes.

# IV. FÜNF GESÄNGE OP. 15 (1922)

## IV.1 Einleitung

Die Lieder beziehungsweise ‚Gesänge‘ op. 15 sind über einen längeren Zeitraum entstanden, wurden einzeln uraufgeführt und tragen individuelle Widmungen. Eine Uraufführung des gesamten Zyklus‘ fand am 2. Mai 1922 anlässlich des 13. ‚Melos‘-Kammermusikabends in Berlin statt. Der Bassbariton Wilhelm Guttman wurde dabei von Jarnach begleitet. Die Kompositionen sind 1922 bei B. Schott’s Söhne (Mainz) in fünf Einzelheften erschienen. Detaillierte Informationen finden sich zu Beginn der jeweiligen Analyse.

Als Philipp Jarnach im Jahr 1919 den ersten der *Fünf Gesänge* verfasste, war er bereits ein Routinier in Sachen Klavierlied. Im Alter von siebzehn Jahren hatte Jarnach mit der Liedkomposition begonnen, und seine erste überhaupt gedruckte Komposition war das Lied *Ville morte* nach Albert Samain. Die Liedgattung dominiert das gesamte frühe Œuvre Jarnachs, wobei zu Beginn naturgemäß die französische Lyrik im Vordergrund stand. Es war dann eine seltene Verkettung von Umständen, welche den Zwanzigjährigen so nachhaltig für die deutsche Kultur einnahm: Zunächst wird die Beziehung zu der aus Bayern stammenden Geigerin Amalie Streicher (seiner späteren Frau) anzuführen sein; später war es Romain Rolland, der dem jungen Philipp Jarnach mit Blick auf dessen künstlerische Veranlagung riet, sein Glück in Deutschland zu suchen. Durch die Bekanntschaft mit dem deutschen Bariton Reinhold von Warlich schließlich wurde Jarnach noch in seiner Pariser Zeit auf das deutsche Lied aufmerksam. „Ich betrat da ein Zauberland dichterischen und musikalischen Ausdrucks – ich kam nicht mehr davon los“, so Jarnach in einem Rundfunk-Selbstportrait von 1956.<sup>203</sup>

Das letzte französische Lied Jarnachs entstand 1914, von da an vertonte der Sohn eines spanischen Bildhauers und einer flämischen Mutter ausschließlich deutsche Lyrik. Hier folgt eine Übersicht der ‚deutschen‘ Lieder bis zur Komposition des *Lieds vom Meer*, das später zur Nummer eins der *Fünf Gesänge* op. 15 werden sollte:

- JWV 20: [fünf] *Balladen und ritterliche Lieder* (Börries Freiherr von Münchhausen), 1913;
- JWV 24: *Zwei Lieder* (Hölderlin/Münchhausen), 1913;
- JWV 32: [fünf] *Schilfflieder* (Nikolaus Lenau), 1914;
- JWV 34: *Zwei Balladen* (Joseph von Eichendorff), 1915;
- JWV 37: *Vier Lieder* (Friedrich W. Wagner (I+II), Richard Schaukal, Henrik Ibsen), 1915;
- JWV 43: *Der Freibeuter* (Goethe), 1916, revidiert 1927;
- JWV 44: *Aus Geibels Herbstblättern* („In den mondverklärten Lüften“), 1916.

Die Auswahl der vertonten Dichter lässt auf eine umfassende und nicht eben leicht erklär-bare Kenntnis der deutschen Literatur schließen. In einer Zeit, da das Klavierlied seine Bedeutung für die Musikausübung vor allem der bürgerlichen Schichten weitgehend ver-

<sup>203</sup> Philipp Jarnach: Das musikalische Selbstportrait – NDR-Rundfunksendung von 1956.

loren hatte, komponierte Jarnach 21 Lieder in drei Jahren. Es folgte eine Pause von acht Jahren, bis sich Jarnach nach den *Fünf Gesängen* op. 15 wieder an die Komposition neuer Lieder wagte. Es waren dies Auftragsarbeiten für eine Sammlung, welche 1930 von der ‚Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch‘ vorbereitet wurde. Ein Projekt, das nicht dazu angetan war, den technischen Stand der musikalischen Moderne zu dokumentieren. Die *Fünf Gesänge* op. 15 markieren damit den stilistisch avanciertesten Posten in Sachen Klavierlied<sup>204</sup>, Weiss sieht im op. 15 sogar einen diesbezüglichen „Endpunkt“ erreicht.<sup>205</sup> Das Anliegen dieses Kapitels soll vor allem sein, Jarnachs Bewältigung der gattungsspezifischen Herausforderungen zu untersuchen.

Philipp Jarnach hat die *Fünf Gesänge* nicht von vornherein als Zyklus konzipiert. Die einzelnen Kompositionen entstanden vielmehr in der langen Zeitspanne zwischen März 1918 (Nr. 1: *Lied vom Meer*) und Februar 1922 (Nr. 5: *Aus einer Sturmnacht*), in welcher nicht zuletzt auch der Umzug von Zürich nach Berlin erfolgte. Die weit auseinanderliegenden Entstehungsdaten mögen auch einen wichtigen Hintergrund für die stilistische Heterogenität etwa der Wunderhorn-Vertonung und der *Sturmnacht* abgeben – andererseits zeigen die beiden rahmenden Rilke-Gesänge eine erstaunliche Kontinuität der Herangehensweise. Jarnach selbst hatte die Nummern vier und fünf im Autograph noch als ‚Lieder‘ bezeichnet, und der Verlag Schott fasste die in fünf Einzelheften gedruckte Sammlung in einer Werkübersicht folgerichtig als ‚Fünf Lieder‘ zusammen. Nach Abschluss der Komposition scheint Jarnach allerdings den Titel ‚Gesänge‘ bevorzugt zu haben – verständlicherweise, denn vor allem die in den zwanziger Jahren entstandenen Nummern drei bis fünf haben wenig Liedhaftes an sich.<sup>206</sup> Wie Jarnach es dann vermochte, aus den sehr heterogenen Elementen ein rundes Ganzes zu komponieren, zeigt ein Blick auf die Disposition der *Gesänge*.

I	<i>Lied vom Meer</i>	Rilke	April 1918
II	<i>Ich hört ein Sichlein rauschen</i>	Wunderhorn	April 1919
III	<i>Rückkehr</i>	George	Juli 1921
IV	<i>Der wunde Ritter</i>	Heine	November 1921 (?)
V	<i>Aus einer Sturmnacht</i>	Rilke	Februar 1922

Den Rahmen bilden zwei expressionistische, symbolisch aufgeladene Gedichte Rainer Maria Rilkes, jenes „Musiker[s] in Worten“, dem Ferruccio Busoni 1907 seinen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* gewidmet hatte. Ebenfalls aus der Jahrhundertwende stammt die zentral positionierte *Rückkehr* Stefan Georges. In den noch vakanten Positionen 2 und 4 findet sich im weitesten Sinne ‚romantische‘ Lyrik – denkbar ungleich sind sie allerdings im intellektuellen Brechungswinkel, der Wunderhorn-Text und das Heine-Gedicht.

Die entstehungszeitlich begründete Symmetrie dieser Anlage setzt sich im Inhaltlichen fort: Im *Lied vom Meer* und der *Sturmnacht* schalten Naturgewalten, die das Subjekt nur noch als Beobachter zulassen; *Sichlein* und *Wunder Ritter* handeln von enttäuschter Liebe;

204 Dies unter Berücksichtigung der konservativen Wende nach 1928.

205 Weiss, S. 204.

206 Detailliertere Ausführungen zur Titelfrage finden sich bei Weiss, S. 202ff.

die *Rückkehr* überragt als geistige Selbstüberhöhung des Poeten die übrigen Gedichte wenn schon nicht an Niveau, dann wenigstens an Steilheit des Gedankens.

Im Jahr 1930 unterzog Jarnach die *Fünf Gesänge* einer Überarbeitung für Orchester: Dabei fiel die ausgesprochen pianistisch gesetzte *Sturmnacht* (Nr. 5) heraus – das Opus 15a ist nunmehr also mit *Vier Orchesterlieder* betitelt.

#### IV.1.1 Zeitgenössische Rezensionen

##### a) Allgemeine Musik-Zeitung 49/19 (12.5.1922), S. 405; Manfred Paulsen:

„Nicht bloße Hoffnung, sondern bereits eine Erfüllung ist uns Philipp Jarnack [!], einer der ausgeprägtesten Charaktere der jüngeren Generation. Der 13. Melos-Kammermusikabend [er fand am 2. Mai 1922 statt], der ausschließlich seinem Schaffen gewidmet war, brachte die Uraufführung von Fünf Liedern op. 15 und das Streichquintett op. 10 [...]. Von den Liedern, die Wilhelm Guttman ganz prachtvoll sang, ist vielleicht das bedeutendste ‚Der wunde Ritter‘, das die wundervolle Heinesche Balladendichtung in kongenialer Weise musikalisch ausdeutet.“

##### b) AMZ 50/8 (23.2.1923), S. 135; Heinz Pringsheim:

„Einige von diesen Liedern gehören zu den besten neueren Vokalkompositionen, die ich kennen gelernt habe. Die in ihrem innersten Kern erfassten Grundstimmungen der literarisch wertvollen Texte haben die Phantasie des Tondichters zu ausdrucksstarken musikalischen Neuschöpfungen befruchtet. Aus eigenartiger harmonischer Grundlage sich aufbauend, ist die Führung der Stimme immer melodisch und sangbar. Die Eindringlichkeit des musikalischen Ausdruckes wird durch die selbständige Behandlung der niemals vordringlichen Klavierbegleitungen, deren Satz sich durch vorbildliche Durchsichtigkeit und weise Ökonomie auszeichnet, wesentlich vertieft. Außerordentlich charakteristisch und packend ist der an Gustav Mahler erinnernde marschartige Rhythmus von zwingender Kraft in der Ballade vom wunden Ritter (Heine); den Einfluss des gleichen Meisters spiegelt auch das zarte Wunderhornlied ‚Ich hört ein Sichlein rauschen‘ wider. Rilkes ‚Aus einer Sturmnacht‘ scheint mir stärker in der Konzeption, im Grundton, als in der Ausführung (was in der Ungleichwertigkeit der Verse begründet sein mag); schön aufgebaut und stimmungskräftig desselben Dichters ‚Lied vom Meere‘. Relativ am farblosesten ‚Rückkehr‘ (George).“

##### c) Allgemeine Musik-Zeitung 57/51-52 (19.12.1930), S. 1176; Robert Greven:

„Das sind wahre Edelsteine der modernen Liedliteratur, die, in ihrer Klavierfassung bereits vor acht Jahren entstanden, in dieser ebenso neuen wie neuartigen Orchestrierung den tiefsten Sinn ihrer dichterischen Vorlagen (Rilke, Heine, George, Des Knaben Wunderhorn) zu enthüllen scheinen, stilistisch am Übergang des Impressionismus zu einem bewussten Ausdrucksstil stehen und in jeder Note von einer unvergleichlich distinguierten Geisteshaltung ihres Schöpfers zeugen.“

## IV.2 Analyse *Lied vom Meer* (Rilke)

Fertiggestellt im April 1918; Widmung: „An Ihre Königliche Hoheit die Infantin Beatriz von Spanien“; Daten der Uraufführung unbekannt.

Länge 29 Takte. Rahmentonart h-Moll. Taktart 6/8, im Epilog 4/4. Tempoangabe ‚Sehr gehalten‘ (Achtel = 112), im Epilog ‚Langsam‘ (Viertel = 58); nur eine die Agogik betreffende Anweisung.

Uraltes Wehn vom Meer,  
Meerwind bei Nacht:  
du kommst zu keinem her;  
wenn einer wacht,  
so muss er sehn, wie er  
dich übersteht:  
uraltes Wehn vom Meer  
welches weht  
nur wie für Ur-Gestein,  
lauter Raum  
reißend von weit herein...

O wie fühlt dich ein  
treibender Feigenbaum  
oben im Mondschein.

Aus: Der neuen Gedichte anderer Teil, 1906–1908.

Ein Sonett zweifellos, wenn auch im Reimschema (abab acac ded ded) einigermaßen frei gefasst. Erwähnenswert ist des Weiteren, dass die Untergliederung in zwei Quartette und zwei Terzette mit der Textsemantik inkongruent sind: Das zweite Quartett beginnt mitten im Satz; eine deutlich formulierte Reprise liegt im siebenten Vers; das erste Terzett ist nicht abgegrenzt, das zweite dagegen sehr wohl, indem es einen inhaltlichen Epilog bildet. Wollte man eine semantische Gliederung vom *Lied vom Meer* vornehmen, so käme man auf  $6^{(2+4)} + 5^{(3+2)} + 3$  Verse.

Jarnach orientiert sich in seiner Vertonung ausschließlich an der inhaltlichen Gliederung des Textes, allerdings scheint er sich auch dabei nicht ganz sicher gefühlt zu haben. Die Musik gibt eine dreiteilige Liedform plus Epilog zu erkennen:

<b>Formteil</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>Coda</b>
<b>Takt</b>	1–10	11–15	15–24	25–29
<b>Verse</b>	1–3	4–6	7–11	12–14

Während die (von der Textseite motivierte) musikalische Reprise einwandfrei verortet werden kann, bereitet die Umgrenzung des B-Mittelteils gewisse Schwierigkeiten. Ich werde diesen Sachverhalt zu gegebener Zeit erläutern.

Zunächst einmal liefert Jarnachs Vertonung vom *Lied vom Meer* eine Dopplung der vorherrschenden kraftvoll-pathetischen Grundstimmung. Bereits die zweitaktige Einleitung des Klaviers kann als Keimzelle aller musikalischen Charakteristika angesehen werden, welche für den ersten *Gesang* aus op.15 bestimmend sind. Zu nennen sind der stark angeschlagene und raumgreifende Quint-Oktav-Klang auf der ersten Zählzeit, eine so kleinschrittig wie gleichförmig bewegte Mittelstimme in der rechten Hand und schließlich die

von der linken Hand gespielten schnellen Figuren in der Mittellage des Klaviers: Es sind abwechselnd ausnotierte Triller (T. 1, 3, 5, 7 etc.) und biegsam-schnelle Ausfüllungen eines Quintraumes (T. 2, 4, 6 etc.) – beides ausgesprochen tonmalerische ‚Wind-Motive‘. Mit den beiden am stärksten in der Geschwindigkeit kontrastierenden Elementen im Klaviersatz ist das semantische Gegensatzpaar des Gedichtanfangs ‚uralt‘ und ‚Wehn‘ sinnfällig vorbereitet. So durchsichtig wie der Klaviersatz ist auch die **Harmonik**. Takt 1 ist fest im Griff der Rahmentonart h-Moll, T. 2 steht auf dem Subdominantklang<sup>207</sup> e<sup>56<</sup>. All dies wird in den Folgetakten 3–4 wiederholt, während die Singstimme in langen Notenwerten und mit der Anweisung „breit und stark“ das erste Gedichtwort „Uraltes“ artikuliert.

T. 3

Das Taktpaar 5/6 ist im Klavier wiederum ganz ähnlich gestaltet, das h-Moll von T. 5 nur leicht variiert, T. 6 harmonisch indifferent durch die Kombination eines Quart-Oktav-Klangs cis-fis und einer g-lydischen Melodik in der linken Hand.

In den Takten 7 und 8 gewinnt der bislang beinahe statische Oktavrahmen der rechten Hand ein kurzes Eigenleben und tritt mit der Mittelstimme in einen Dialog. Da die linke Hand den eingeschlagenen Pfad ebenfalls verlässt (T. 8), gerät die Musik in Bewegung. Dazu kommt eine Beschleunigung des harmonischen Tempos in T. 8, welcher auf den Zählzeiten 1, 3 und 4 die Dreiklänge E<sup>6<</sup>, Ü<sup>es</sup> und d<sup>9></sup> aufblitzen lässt.

Mit T. 9 wird dann mit es-Moll und B-Dur/b-Moll ein neues, dem rahmenden h-Moll weit entferntes Tonartenfeld eingerichtet. Es bleibt bis etwa T. 13 bestehen und ist auch akustisch sehr wohl als neues Terrain wahrnehmbar. Die harmonischen Eckdaten dieser Takte stellen sich so dar:

9.1	9.4	10	11	12	13.1	13.4	13.6	14.1
es	Ü <sup>b</sup>	es <sub>6&lt;</sub> <sup>5</sup>	b	b/es	b <sub>6&gt;</sub>	es <sup>7&gt;</sup>	Fis <sub>5&gt;</sub> <sup>7&gt;9&gt;</sup>	h <sup>6&gt;</sup>

Kaum Zweifel an der neuen harmonischen Ausrichtung lässt auch die Melodik der Gesangsstimme. Sie umreißt in den Takten 9–10 eindeutig es-Moll, um in T. 11–13 nach melodisch b-Moll auszuweichen. Es-Moll und b-Moll sind das harmonische Korrelat zu den

<sup>207</sup> Dieser Sixte-ajoutée-Klang trägt hier noch eine subdominantisches Färbung. Bereits ab der später entstandenen *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 haben die charakteristischen Dissonanzen bei Jarnach praktisch keine funktionale Bedeutung mehr.

alternierenden h-Moll und e-Moll der Takte 1–7, und der Versatz der beiden Sphären um eine kleine Sekunde könnte stärker trennend kaum sein.

Die Rückkehr zu h-Moll geschieht recht abrupt im Übergang von T. 13 auf 14 mit einem kompakt gestellten  $C^{7>}$  in T. 13.6, der, so man ihn auf die Zieltonart h-Moll beziehen möchte, als verkürzter Fis-Dur-Septnonakkord mit tiefalterierter Quinte interpretiert werden müsste.<sup>208</sup> Bemerkenswert ist, dass zwei Takte vor Beginn der Reprise in T. 15/16 bereits das harmonische Pendel h-Moll/e-Moll installiert ist; es wird in T. 14f. mit den bekannten, eine Quint ausfüllenden Motiven geleistet, welche in den Takten 2, 4, 6 und 10 in der Mittellage anzutreffen waren. Jarnach komponiert hier eine kurze Engführung des Motivs.

Auf die harmonischen Verläufe sich stützend, müsste der **B-Teil** mit T. 9 angesetzt werden und also mit der dritten Textzeile „du kommst zu keinem her“ – eine Lösung, die durchaus befriedigen kann. Wäre aber das Kriterium für die Abgrenzung des Mittelteils die Gestaltung des Klaviersatzes, so wären dessen Ausmaße auf die fünf Takte 11–15 beschränkt.

Inhaltliche Gründe sprechen auch gegen diese Deutung nicht, zumal die Interpunktion in Rilkes Gedicht nicht eindeutig ist. Meines Erachtens spricht für die harmonisch begründete Variante (B-Teil von T. 9–15) vor allem deren akustische Schlüssigkeit. Die Variation des Klaviersatzes ab T. 11 und die motivische Engführung samt starkem Crescendo in T. 14 stellten dann eine ausdrucksseitige Verdichtung vor, welche ohne Weiteres durch den Text („wenn einer wacht, so muss er sehn, wie er dich übersteht:“) legitimiert ist.

Die Reprise (T. 16–24) ist vier Takte lang mit dem bekannten h-Moll/e-Moll<sup>56<</sup>-Pendel ausgestattet und schon deshalb nicht zu verfehlen. Wie im ersten A-Teil ist die Melodik der Singstimme fest in h-Moll verwurzelt – auch in diesem Detail weist sich das *Lied vom Meer* als einer frühen Schaffensphase Jarnachs zugehörig aus. Mit Takt 20 läuft die Musik in einen fünftaktigen Fortissimo-Abspann ein; orgelpunktartig und majestätisch herrscht H-Dur, immer wieder neu erfrischt durch den auftaktig-gewaltigen Bassgang „Dis-,C-,„H.

Mit einem geradezu filmischen Schnitt setzt Rilke das letzte Gedicht-Terzett von der bisher herrschenden Stimmung ab. Jarnachs kompositorischer Nachvollzug ist so intensiv, wie es musikalisch überhaupt möglich ist. In der **Coda** wechselt nicht bloß das Metrum von 6/8 nach 4/4, sondern es ändern praktisch alle Parameter ihre Werte. So ist in diesen letzten fünf Takten des *Lieds vom Meer* die aufgewühlte Flächigkeit des Klaviersatzes zugunsten einer klassischen, vier- bis fünfstimmigen Polyphonie aufgegeben:

---

<sup>208</sup> Es sei bemerkt, dass mit diesem abrupten harmonischen Umschwung vielleicht auch der melodisch nicht nachvollzogene Zeilenumbruch von „so muss er sehn, wie er // dich übersteht“ musikalisiert sein mag.

T. 25

O wie fühlt dich - ein trei - ben-der Fei-gen-baum

o - ben im Mond-schein.

25	26.1	26.4	27.1	27.3	28.2-4	29.1
<b>E<sup>6&gt;</sup></b>	<b>F</b>	<b>Q<sup>3</sup>fis / E</b>	<b>h<sup>7&gt;</sup></b>	<b>d</b>	<b>Fis<sup>7&gt;9&gt;</sup></b>	<b>h<sup>4-3</sup><sub>6-5</sub></b>

Die rhythmischen Verhältnisse haben sich umgekehrt: War bislang die Singstimme ruhiger gehalten als der Klaviersatz, bewegt sich Letzterer nun vornehmlich in Halben und Viertelnoten (die kürzesten Notenwerte sind Durchgangsachtel). Schließlich ist auch die Harmonik abwechslungsreicher gestaltet.

Interessant ist, dass sich Jarnach nach dem auffälligen Dominantakkord in T. 28 noch für einen plagalen Schluss entscheidet, der durch die Vorhaltsbildung in T. 29.1 hervorgerufen wird. Ein harmonischer Bogenschlag zum Beginn des Liedes, dem sich im Tenor ab T. 28.2 eine weitere Reminiszenz an die Seite stellt: Die dortige Tonfolge ais-g-fis ist eine Transposition der auftaktigen Bassformel der Takte 20f. Die Singstimme, im Verlauf des *Lieds vom Meer* immer stark tonal gebunden, agiert in der Coda frei und in wellenförmiger Bewegung.

#### IV.2.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 1

Wenn Jarnach begrifflich unterscheiden wollte zwischen ‚Liedern‘ und ‚Gesängen‘, und wenn das Kriterium für die eine oder andere Bezeichnung die kompositorische Komplexität ist, so wäre die erste Nummer aus op. 15 eindeutig ein ‚Lied‘. Jarnach Musik reflektiert hier die Grundstimmung des Rilke-Gedichts, welches ihn in seiner pathetischen Gedrungenheit sicherlich angesprochen hatte. Weder ist dabei eine ausdrucksseitig autarke Schicht auszumachen, noch sollte die im *Lied vom Meer* transportierte Naivität mit der artifiziellen

Romantik-Imitation im Wunderhorn-Lied (Nummer 2 aus op. 15) verwechselt werden. Stilistisch bleibt diese erste Rilke-Vertonung deutlich hinter der *Flötensonatine* op. 12 zurück. Die hohe Wiederholungshäufigkeit, die ganz überwiegend tonale Harmonik und der gegen die formalen Widerstände des Textes geführte ABA-Aufbau sind wohl dem frühen Entstehungsdatum geschuldet. In seiner Expressivität, dem enormen Dynamikumfang und dem weitgriffigen Klaviersatz ist das *Lied vom Meer* aber durchaus als Vorläufer der *Sturmnacht* oder der *Sarabande* aus op. 17 zu sehen.

### IV.3 Analyse *Ich hört ein Sichlein rauschen* (Wunderhorn)

Abgeschlossen im April 1919; Widmung: „Ihrer Königlichen Hoheit Der Infantin Beatriz“; Daten der Uraufführung nicht bekannt.

Länge 61 Takte. Keine Vorzeichnung. Taktart 3/4, eine eintaktige Ausweichung nach 4/4. Tempoangabe ‚Fließend‘ (Viertel = 108-112), dreimaliger Wechsel zu ‚Langsam‘; einige die Agogik betreffende Anweisungen.

Ich hört ein Sichlein rauschen,  
wohl rauschen durch das Korn;  
ich hört ein Mägdlein klagen,  
sie hätt‘ ihr Lieb verlorn.

Laß rauschen, Lieb, laß rauschen,  
ich acht‘ nicht, wie es geht;  
ich tät mein Lieb vertauschen  
in Veilchen und im Klee.

Du hast ein Mägdlein worben  
in Veilchen und im Klee,  
so steh‘ ich hier alleine,  
tut meinem Herzen weh.

Ich hör‘ ein Hirschlein rauschen,  
wohl rauschen durch den Wald;  
ich hör‘ mein Lieb sich klagen,  
die Lieb verrauscht so bald.

Laß rauschen, Lieb, laß rauschen,  
ich weiß nicht, wie mir wird,  
die Bächlein immer rauschen,  
und keines sich verirrt.

*Des Knaben Wunderhorn*, diese 1805 von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebene Sammlung „alter deutscher Lieder“, hat viele Komponisten zu Vertonungen bewegt. Robert Schumann, Johannes Brahms, besonders aber Gustav Mahler fühlten sich zu der teils echt alten, andernteils fingiert rekonstruierten Volkspoesie hingezogen. Die Anziehungskraft des *Wunderhorns* strahlte noch weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein, wie Kompositionen von Strauss, Webern und sogar Charles Ives beweisen.

*Ich hört‘ ein Sichlein rauschen* ist ein formal und metrisch ganz regelmäßig gebautes Gedicht. Fünf Strophen à vier Verse, dreihebige Jamben enden alternierend klingend und stumpf. Es ist nicht so sehr die Metrik als vielmehr der Reim, welcher den Text als volksliedhaft ausweist: Ein vollständiger (wenn auch nicht ganz reiner) Kreuzreim findet sich nur in der fünften Strophe. In allen anderen reimen lediglich zwei über Kreuz liegende Verse<sup>209</sup>, in der zweiten Strophe kommt noch eine Assonanz dazu. Die Reimworte ‚Rauschen‘, ‚klagen‘ und ‚Klee‘ finden mehrfache Verwendung.

Jarnach hat sich in seiner Vertonung an die Form des Strophenlieds gehalten, ohne sich jedoch vollständig seiner schlichten Regelmäßigkeit auszuliefern. Die fünf Strophen des *Sichleins* sind durch ein- bis dreitaktige Zwischenspiele voneinander getrennt und auch durch die Verwendung gemeinsamer Kopfmotive stets einwandfrei identifizierbar. In der folgenden Darstellung sind die Taktgrenzen<sup>210</sup> der Strophen, ihre Binnengliederung sowie die Tonartenverhältnisse abgebildet:

Strophe	Takte	Umfang	Unterteilung	Tonartenverhältnisse
I.	2–11	9 T.	(4 + 5)	<b>a</b> – Q – C – F – C – a – <b>D</b>
II.	12–21	9 T.	(5 + 4)	<b>D</b> – H – A – [Q] – c – f – <b>Des</b>
III.	23–33	10 T.	(4 + 6)	<b>b</b> – es – Q – B – d – G – [e] – c – a
IV.	35–48	13 T.	(5 + 8)	<b>a</b> – As – e – G – c – [f] – Q – Des/b – e
V.	49–58	9 T.	(4 + 4) <sup>1</sup>	<b>A/a</b> – a – A – Q – E – <b>A/a</b>

Die **Harmonik** des *Sichleins* basiert prinzipiell auf Dreiklängen. Wenn sich diese Eigenschaft nicht immer im Klangbild bemerkbar macht, so ist dies den zahlreichen Vorhalts- und Durchgangsnoten geschuldet, derer es im von durchlaufenden Achteln geprägten Klaviersatz viele gibt.

Die Rahmentonart a-Moll/A-Dur ist vor allem in der ersten und der fünften Strophe dominant. Am Ende der dritten Strophe und mit dem Zwischenspiel der Takte 32ff. erfolgt die stark inszenierte Rückkehr nach a-Moll – eine nur folgerichtige Maßnahme, denn die vierte Strophe stellt textlich eine Reprise dar. Umso erstaunlicher ist, dass a-Moll gleich zu Beginn der vierten Strophe wieder verunklart und dann aufgegeben wird. Die Rahmenharmonien der zweiten und dritten Strophe liegen nur dann weit auseinander, wenn man Jarnachs Vertonung dieses Wunderhorn-Gedichts ein stabiles tonales Koordinatensystem unterstellt; dies jedoch wäre eine Fehlinterpretation.

Der Tabelle ist des Weiteren zu entnehmen, dass die musikalische Periodik im Gegensatz zur Textvorlage sehr unregelmäßig gebaut ist. Jarnach nahm sich besonders viel Raum für die Nachsätze der dritten und vierten Strophe, dies ohne Zweifel motiviert durch die in ihnen enthaltenen, inhaltlich resignativen Verse „So steh‘ ich hier alleine, tut meinem Herzen weh“ und „... die Lieb verrauscht so bald.“

Das *Sichlein* zeigt in der formalen Anlage eine Kombination aus der erwarteten Strophenform einerseits sowie überraschenden harmonischen Wendungen und einer unregelmäßigen Periodik andererseits. Damit geht Jarnach behutsam über das formale Konzept des Wunderhorn-Gedichts hinaus, ohne es zu verzerren.

209 Strophe 1: Verse 2+4; Strophe 2: Verse 1+3; Strophe 3: Verse 2+4; Strophe 4: Verse 2+4.

210 Bei diesen Grenzen sind Auftakte mit eingeschlossen.

Jarnachs Vertonung reflektiert das eigentümlich Schwebende des Wunderhorn-Textes auf verschiedenen Ebenen, deren wichtigste aber schon anhand der Klaviereinleitung zu benennen sind. Wie im *Lied vom Meer* leisten nämlich zwei einleitende Takte eine echte Materialexposition des Klavierparts:



Die Tempobezeichnung „Fließend“, sowie die Spielanweisung „pp – flüsternd“ geben den Charakter einer Bewegung vor, die mit Ausnahme von nur neun Takten das gesamte Lied bestimmt: Es ist eine Übereinanderlagerung von gerade ablaufenden und punktierten Achteln, die bisweilen durch eine Viertelbewegung ergänzt ist. Aus der durchsichtigen Dreistimmigkeit des Anfangs schwingt sich diese Bewegungsform bald zur Vierstimmigkeit und in T. 25ff bis zur Sechsstimmigkeit auf.

Mithilfe dieser einfachen Begleitformel erzielt Jarnach eine flexible, stets leichtfüßige Gleichförmigkeit. Verstärkt wird sie durch die sekundschriftige Pendelbewegung aller drei Stimmen sowie durch die Tatsache, dass die a-Moll-Harmonie des Anfangs noch ohne Grundton auskommen muss.

Wie gesagt, es bleibt im ganzen Wunderhorn-Lied prinzipiell bei diesem **Klaviersatz**, der sich bevorzugt in der oberen und mittleren Lage aufhält und dessen Dynamikmaximum ‚poco f‘ in T. 46 einsam dasteht. Hier besteht also ein Gegensatz zu der den Zyklus einleitenden Rilke-Vertonung, deren dynamische Entwicklung viel expansiver geartet war. Die auftaktig zu T. 3 hinzutretende Singstimme kontrapunktiert dann in rhythmischer wie melodischer Hinsicht als zusätzliche, allerdings diastematisch stärker profilierte Schicht.

Die Umriss des **Gesangsparts** verdanken sich ganz wesentlich einem Kopfmotiv, welches alle Strophenanfänge außer dem dritten kennzeichnet:



Über die Strophen hinweg stabil zeigt sich vor allem der Kopfrhythmus aus punktierter Viertel und drei Achtelnoten (plus Auftakt aus Viertel- oder Achtelnote). In diastematischer Hinsicht prägnant sind die jeweils vom Auftakt zur folgenden Eins aufsteigenden Quinten (Strophen 1 und 5) beziehungsweise Quartan (Strophen 2 und 4). Die dritte Strophe fällt möglicherweise aus inhaltlichen Gründen aus diesem Raster – spiegelt sie doch als einzige in direkter Rede die Gefühlswelt der verlassenen Geliebten. Der Strophenbeginn bewegt sich hier in zagenden Sekundsritten (die Takte 23–25 sind von stilisierten Seufzermotiven im Gesangspart geprägt) und ist ganz eigenständig rhythmisiert.

Mit der individuellen Ausführung der mittleren Strophe ergibt sich eine symmetrische Anlage zumindest in der Gestaltung der Strophenanfänge. Für die bewusst angelegte Symmetrie spricht weiterhin, dass die Melodik des fünften Strophenanfangs (T. 49) diejenige des ersten wieder aufnimmt. Die derart erzielte Reprisenwirkung markiert eine der wenigen musikalischen Wiederholungen dieses Liedes. Dabei fällt auf, dass die musikalische Reprise von der textlichen abweicht: Im Wunderhorn-Gedicht nimmt schließlich bereits die vierte Strophe die Anfangsworte wieder auf. Jarnach war sich dieses formalen Sachverhalts sicherlich bewusst: T. 32 mit der Anweisung ‚Tempo I‘ sowie der sorgsam zelebrierten Rückkehr nach a-Moll kann getrost als Scheinreprise interpretiert werden.

So ungewöhnlich es scheinen mag: Die diastematischen Korrespondenzen in den verschiedenen Strophen der Singstimme beschränken sich letztlich auf das Kopfmotiv. Auf einer abstrakteren Ebene ähneln sich die erste und die fünfte Strophe, da beide melodisch fest in a-Moll (ab T. 55: A-Dur) angesiedelt sind. Tonal unentschlossener geben sich die Strophen zwei und vier; die mittlere dritte Strophe ist vor allem in ihrem Vordersatz (T. 23–27) stark chromatisiert.

Eine prägnante Motivik oder gar eine echte Thematik ist über das genannte Kopfmotiv hinaus nicht vorhanden, und das mag angesichts der motivisch wie formal sehr klaren Vorlage des *Sichleins* verwundern. Stattdessen konzipiert Jarnach eine Art ‚amorpher Motivik‘, deren Parameter schon anhand des Klaviersatzes erläutert wurden und die vermutlich auch als ‚einheitliche Materialbeschaffenheit‘ beschrieben werden könnten.

Was den Gesangspart angeht, so ist diese Einheitlichkeit ebenfalls an der rhythmischen Konzeption abzulesen. Unter Ausschluss von Sechzehntelnoten und punktierten Achteln<sup>211</sup> verwendet Jarnach ein recht übersichtliches Repertoire mit einem einzigen prägnanten **rhythmischen Motiv**. Es sind die auch im sogenannten ‚Kopfmotiv‘ enthaltenen drei Achtelnoten, welche in zwei verschiedenen Arten auftaktig angelegt sind:

- als Dreiachtelauftakt in T. 3, 5, 13, 23, 26, 36, 45, 50 und 55;
- als einfacher Achtelauftakt mit zwei folgenden Achteln in T. 6/7 und 18/19;<sup>212</sup>
- im 4/4-Takt 28.
- Die jeweils drei auftaktigen Quartolenviertel in T. 9 und 30 sind eine Ableitung des Dreiachtelmotivs.

In den Strophen zwei und fünf findet sich eine größere rhythmische Wiederholung: Ihre jeweiligen Eingangsverse der Strophen sind identisch, und auch die darauf folgenden Zeilen ähneln sich sehr. In der Vertonung übernimmt der Rhythmus der Singstimme die Aufgabe der Verklammerung: Mit Ausnahme von T. 14 und 51 sind die Takte 12–16 und 49–53 gleich rhythmisiert. Interessanterweise stimmen die rhythmischen Korrespondenzen oft nicht mit den diastematischen überein.

Es gibt im *Sichlein* einige weitere **motivische Beziehungen**, die aber meist weniger zum Formempfinden beitragen als die oben genannten:

- Die ‚Langsam‘-Passagen am Ende der ersten und der dritten Strophe (T. 9–11 und 28–31) sind auf Äußerungen persönlichen Leids komponiert: Zunächst ist es die indirekt wiedergegebene Klage des Mädchleins, „sie hätt‘ ihr Lieb verlor“, später die

<sup>211</sup> Die Ausnahmen sind T. 14.1 und 56.1.

<sup>212</sup> Mit identischer Fortsetzung aus punktierter Viertel plus Achtel in T. 7 und 19.

Aussage des lyrischen Ich von Alleinsein und Herzweh. Die erste ‚Langsam‘-Phase ist darüber hinaus als (durch Tempoänderung und Notenwerte) doppelt augmentierte Version der Takte 7 (mit Auftakt) und 8 zu begreifen; in der späteren Stelle ist die rhythmische Augmentation nur einfach ausgeführt, weil komplett innerhalb der ‚Langsam‘-Passage angesiedelt.<sup>213</sup> Schließlich sei das Verhältnis der Diastematik 9–11 und 30ff. (Singstimme) als ungefähre Umkehrung beschrieben:

- In T. 55f. findet ein motivischer Rückbezug auf T. 20f. statt, wenn die Oberstimme des Klaviers um eine kleine Sexte nach oben transponiert noch einmal erscheint. Ihr Erkennungsmerkmal sind die von der vorherrschenden Sekund-Pendelbewegung abweichenden großen Intervallsprünge. In beiden Versionen stimmen linke Hand und Spielanweisung überein, und die harmonischen Verhältnisse sind von seltener Klarheit (T. 20f.: Des-Dur; T. 55: A-Dur). Die Singstimme ist von diesen Übereinstimmungen nicht betroffen. Sorglosigkeit in der Liebe mag die inhaltliche Klammer um beide Stellen sein.
- Takt 15f. und 52f. sind sich in textlicher und musikalischer Hinsicht sehr ähnlich. Die Worte „ich acht nicht, wie es geht“ und „ich weiß nicht, wie mir wird“ sind in der Singstimme rhythmisch identisch; seitens der Diastematik existiert eine Überkreuz-Beziehung zwischen T. 15 und 53 sowie 16 und 52 (hier noch im Umkehrungsverhältnis):

T. 15

Ich acht' nicht, wie es geht,

T. 52

Ich weiß nicht, wie mir wird,

<sup>213</sup> Vergleiche Takte 28–29 und 30–33.

- Die Takte 16 und 53 teilen sich neben dem Rhythmus auch denselben Tonvorrat a‘, h‘ und c“ in der Singstimme. Mit ganz wenigen Abweichungen liegt beiden Stellen sogar derselbe Klaviersatz zugrunde: In T. 15 und 52 ist es der schillernde Wechsel zwischen B-Dur und A-Dur, in T. 16 und 53 ein Kontext aus Quartenaakkorden. Das ist ein ziemlich komplexes Beziehungsgeflecht im Dienste des Wort-Ton-Verhältnisses.
- Eine harmonische Parallele besteht zwischen den Des-Dur-Takten 20f. und T. 45. Eine textliche Parallele besteht hingegen nicht: In der ersten Stelle (die oben mit T. 55f. in Beziehung gesetzt wurde) ist von amourösem Übermut die Rede, T. 45 ist der Klage der Geliebten gewidmet und sowohl dynamisch als auch diastematisch als Höhepunkt des *Sichleins* gestaltet. So wenig die beiden Passagen miteinander gemein haben: Ihre harmonische Anbahnung ist fast identisch. Die drei dem Des-Dur vorangehenden Takte sind in c-Moll (T. 17 und 42) und einer Kombination aus f-Moll und Quartenaakkorden über g (T. 18f. und 43f.) gefasst.

Die **Harmonik (2)** des *Sichleins* ist von einer größeren Variationsbreite, als es den Anschein hat. Als Anhaltspunkt für die harmonische Komplexität einer jeweiligen Passage kann hier meistens die Gestaltung der Singstimme dienen. So ist beispielsweise der Vordersatz der ersten Strophe gänzlich aus a-Moll heraus entwickelt – Jarnach benutzt dazu den gebrochenen Dreiklang ebenso wie die abwärts gewandte a-Moll-Skala. Einziger Wiederhaken der Takte 2–6 ist der melodische Trugschluss auf b‘ in T. 6.1. Der Klaviersatz spiegelt die tonalen Anlagen des Gesangsparts bis genau zu jenem trugschlüssigen b‘, welches folgerichtig mit einem dissonanten Klang (a-b‘-es“-cis“) unterlegt wird. In den Takten 6–8 bleibt die Gesangsmelodik diatonisch, nimmt aber freitonale Züge an. Der Klavierpart operiert auf den Hauptzählzeiten von T. 7 mit Quartenaakkorden, T. 8 ist durch die Parallelverschiebung von Quarten gekennzeichnet, wobei eine Interpretation von Dreiklangsharmonien plausibel bleibt<sup>214</sup>, andererseits aber ein Typus unvollständiger, symmetrischer Quartenaakkorde vorgestellt wird:



Mit Ausnahme der zweiten und letzten Achtel im Takt bilden sich fünftönige Quartenaakkorde, deren jeweils mittlerer Ton fehlt. Der erste dieser Akkorde, bestehend aus den Tönen g-c‘-e‘-a‘ wäre demnach als  $Q^5e[\text{d}]$  abzukürzen.

Harmonisch festeren Boden bietet dann die folgende ‚Langsam‘-Passage am Ende der dritten Strophe: Mit F-Dur, e-Moll und a-Moll (welches sich in T. 11.2 nach D-Dur wendet und damit die harmonische Basis der zweiten Strophe vorwegnimmt) wird in diesen drei Takten eine Kadenz über Subdominantparallele und Molldominante zur Molldonika ge-

<sup>214</sup> Takt 8 zeigt die achtelweise Harmonisierung  $C^{6<}-G_{7>}-a^{6>}-e_{7>}-F^{6<}-C_{7<}$ .

geben. Eine ähnliche, allerdings mit Umwegen arbeitende Kadenz bietet der zweite ‚Langsam‘-Abschnitt in T. 28–32:

T. 28  
Langsam  
Tempo I

So steh' ich hier al - lei - ne, Tut mei-nem Her - zen weh.

*pp* *ppp* *pp*

Der Zielklang a-Moll in T. 32.1 wird wieder über die Molldominante e-Moll erreicht, aber der Weg dorthin ist verschlungener. Das Kadenzgerüst aus d-Moll (T. 28.1) und hypothetischem E-Dur (30.1, die Terz fehlt, wird aber durch das vorgezogene as=gis im Bass von T. 29.3 klanglich substituiert) wird mit der Kadenz d-moll (T. 28.1), G-Dur (29.1) und c-Moll (31.1) verschränkt. Dieser noch ganz auf die traditionelle Kadenz aufbauende, sie aber phantasievoll variierende Strophenschluss ist von klanglich großer Wirkung. Waren die Schlüsse der Strophen eins und drei in bedächtigem Tempo ausgeführt, verlaufen sie in den Strophen vier und fünf (46ff. und 57f.) viel rascher. In beiden Fällen sind die schnellen harmonischen Durchgänge kaum nachzuvollziehen. Ähnliches gilt auch für die Harmonik der Takte 17 und 36. Neben funktional determinierten Akkordfolgen fügt Jarnach entfernte Klänge bisweilen hart aneinander<sup>215</sup>, ohne dass es zu vermittelnden Modulationsvorgängen kommt. Von diesen Beispielen abgesehen basiert der überwiegende Teil der Wunderhorn-Vertonung aber auf einem überschaubaren Akkordvorrat, der nur deshalb nicht immer klar erkennbar ist, weil die im Klavier durchlaufende Achtelbewegung des Öfteren ein kontrastreiches Eigenleben entwickelt. Sie trägt wesentlich zur Kolorierung der tonal festeren Gesangsstimme bei und macht einen großen Reiz der Vertonung aus.

Quartenakkorde sind im *Sichlein* ein ganz selbstverständlicher Bestandteil der Harmonik, drücken allerdings immer die Entfernung zum ‚Einfachen‘ und Ungebrochenen aus. Die auffällig schroffe Moll-Eintrübung vom vorletzten Akkord zum Schlussklang ist eine offenkundige Reverenz an Gustav Mahler, den großen Komponisten der Wunderhorn-Lieder.

215 Zum Beispiel T. 13 auf 14: A-Dur<sup>7♭</sup> neben H-Dur<sup>7♭</sup>; T. 37 auf 38: As-Dur und e-Moll

### IV.3.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 2

In Jarnachs Zyklus der *Fünf Gesänge* op. 15 nimmt die Nummer zwei schon aufgrund der Textvorlage eine Sonderstellung ein. Die schlichte Sprache und die ungebrochen romantische Bilderwelt der Wunderhorn-Sphäre lässt sich nur mühsam in das symbolistisch-expressionistische Umfeld Rilkes und Georges einpassen. Mit dem *Wunden Ritter* teilt das *Sichlein* die Herkunft aus der Romantik, im Unterschied zum Heine-Gedicht aber kommt der Wunderhorn-Text ohne ironische Brechung aus. Jarnach unternimmt nichts, um die (artifizielle) Naivität des Gedichts musikalisch zu kontrapunktieren, ganz im Gegenteil: Hier gelingt einerseits eine sensible stilistische Anpassung an die Textvorlage, ohne andererseits die musikalischen Entwicklungen der Zeit völlig zu verleugnen.

Jarnach macht in seiner Vertonung nicht den Versuch, die Thematik von Liebeskummer und Schicksalsergebenheit zu überhöhen – das Formelhafte der Textvorlage wird von seiner Musik nicht beunruhigt, sondern gespiegelt. So ist das Motiv des ‚Rauschens‘ (des Vorbei-Rauschens) zum zentralen Stimulans der Vertonung geworden, deutlich wahrnehmbar in der gleichförmig fließenden, niemals aufbrausenden Klavierbegleitung. Dieses vor allem liebenswert wirkende Lied kann dennoch mit vielen kleinen Überraschungen aufwarten. Die Proportionen der einzelnen Strophen sind bei aller periodischen Anmutung durchweg unregelmäßig. In der Harmonik vertraut Jarnach neben den traditionellen funktionalen Bezügen auch auf ungewöhnliche ad hoc-Kombinationen von Akkorden; starke Dissonanzen werden allerdings vermieden. – Das Verfahren, eher traditionelle harmonische Modelle zu modifizieren, anzureichern und zu verdichten (anstatt sie zugunsten neuer Entwicklungen aufzugeben), wird in Jarnachs Kompositionen der zwanziger Jahre eine interessante Entwicklung vollziehen.

Wiewohl deutlich die Strophen abgrenzend, komponiert Jarnach eine weitgehend wiederholungslose Melodik, die nur zu Beginn der fünften Strophe eine kleine Repriseswirkung aufweist. Der gegenteilige Eindruck, es mit einer durchaus redundanten (und in dieser Hinsicht sehr liedhaften) Form zu tun zu haben, kann sich lediglich auf das Kopfmotiv der Strophenanfänge und einige rhythmische Korrespondenzen stützen. Eine solche Auftrennung der melodischen Teilparameter Diastematik und Rhythmik findet eine intensivierende Fortsetzung in der *Rückkehr*, ist aber danach nur äußerst selten bei Jarnach anzutreffen und nicht Teil größerer Entwicklungslinien.

Als so dezent wie subtil ist das Wort-Ton-Verhältnis anzusehen: Es sind die kleinen Ausschläge, welche Text und Musik dieses Wunderhorn-Gedichtes kennzeichnen.

## IV.4 Analyse *Rückkehr* (George)

Abgeschlossen im Juli 1921; Widmung: „An Ihre Königliche Hoheit die Infantin Beatriz von Spanien“; Uraufführung vermutlich am 28. November 1921 in privatem Rahmen.<sup>216</sup>

Länge 58 Takte. Keine Vorzeichen; Lied endet in C-Dur. Zunächst 2/2-Takt, gleichmäßig zunehmende Wechsel in andere Taktmaße (3/2, 2/4, 3/4 und 4/4). Tempoangabe ‚Mäßig bewegt‘ (Halbe = 52), im weiteren Verlauf häufige, meist geringfügige Tempowechsel.

Ich fahre heim auf reichem kahne·  
Das ziel erwacht im abendrot·  
Vom maste weht die weisse fahne·  
Wir übereilen manches boot.

Die alten ufer und gebäude  
Die alten glocken neu mir sind·  
Mit der verheissung neuer freude  
Bereden mich die winde lind.

Da taucht aus grünen wogenkämmen  
Ein wort· ein rosenes gesicht:  
Du wohntest lang bei fremden stämmen·  
Doch unsre liebe starb dir nicht.

Du fuhrest aus im morgengrauen  
Und als ob einen tag nur fern  
Begrüssen dich die wellenfrauen  
Die ufer und der erste stern.

Aus dem *Jahr der Seele*, (II. Teil: *Überschriften und Widmungen* im Unterkapitel *Erinnerung an einige Abende innerer Geselligkeit*). Das *Jahr der Seele* erschien zuerst 1897 im ‚Verlag der Blätter für die Kunst‘.

„Vorgestern machte ich ein Lied fertig. Schelten Sie nicht: es ist das erste seit zwei, das dritte seit vier Jahren.“ (Brief Jarnachs an Busoni vom 22. 7. 1921 [JB 127], auf das Lied *Rückkehr* nach George Bezug nehmend)<sup>217</sup>

Die Selbststilisierung, seine künstlerische Unbescheidenheit und die charakterliche Hypertrophie – es ist zu bezweifeln, dass Jarnach diese persönlichen Eigenschaften Stefan Georges besonders gemocht hätte. Als Dichter schätzte er ihn allerdings, in seiner „absoluten Wahrhaftigkeit sich selbst und der Welt gegenüber“ stellte Jarnach George an die Seite Schönbergs, Rodins und Busonis.<sup>218</sup> Sicherlich bekannte er sich zur *l’art pour l’art*-

<sup>216</sup> Vergleiche Weiss, S. 417.

<sup>217</sup> Busoni hegte eine Abneigung gegen die Gattung Kunstlied und hatte dies Jarnach, dessen frühes Œuvre hauptsächlich aus Liedern bestand, auch wissen lassen. Ähnlich erging es übrigens Alban Berg, dessen Lehrer Schönberg ihm zeitweise das Liederkomponieren verbot.

<sup>218</sup> Philipp Jarnach: Kleine Rede auf Arnold Schönberg. In: JS, S. 109.

Konzeption Georges und dessen unbedingtem Ästhetizismus. Die Eigentümlichkeiten des George-Kreises, so er von diesem gehört hatte, könnte ihn durchaus an die menschlichen Konstellationen der Busonischen Meisterklasse erinnert haben. Schließlich befindet sich die von Jarnach immer wieder beschworene Verantwortlichkeit des Künstlers im Umgang mit universalen Gesetzmäßigkeiten zumindest in der Nachbarschaft zum George-Wort „mit ernst und heiligkeit der kunst nahen“.

Wie die meisten Gedichte aus den *Erinnerungen an einige Abende innerer Geselligkeit* handelt auch die *Rückkehr* vom Motiv der Verwandlung, welches so anziehend auf die Künstler des Fin-de-siècle gewirkt hat. Äußerlich manifestiert im Übergangscharakter der Abenddämmerung, geht es um die Rückkehr in die Heimat nach langem, „reichem“ Leben, es geht um den Lebens-Abend, um Ertrag und Ernte. Dabei spielt sicherlich auch ein Rückzug von der Welt eine Rolle; einer Welt, deren Realität es nun im Zuge einer inneren Vision neu zu erschaffen gilt.

Das Wasser ist hier Leben tragendes Element, ein Strom, dessen Wellen den Reisenden letztlich wieder nach Hause tragen. Beredtes Zeichen einer solchen zyklischen Bewegung ist der semantische Chiasmus, welcher darin liegt, in der ersten Strophe von der Heimkehr, in der letzten Strophe von der einstigen Ausfahrt zu erzählen. Je mehr der Himmel sich am Abend verdunkelt, umso heller erstrahlt der Stern – das irdische Leben wird aufgegeben zugunsten eines geistigen, das im Stern, dem eigentlichen Ziel der Reise, symbolisiert ist. Das Thema der *Rückkehr* ist die Transformation in die Transzendenz. – Das Gedicht umfasst vier Strophen mit jeweils vier Versen. Die Verse sind als vierhebige Jamben gestaltet; es herrscht der Kreuzreim mit alternierend weiblichen und männlichen Endungen.

Im Vergleich zum *Lied vom Meer* und dem *Sichlein* wirkt das Notenbild der George-Vertonung komplexer. Die Anlage der **Singstimme** ist diastematisch flexibel, beinahe unruhig sprunghaft. Zahlreiche Akzidenzien zeugen von rasch wechselnden harmonischen Feldern, und bereits die ersten Takte zeigen eine unregelmäßige Phrasenbildung. Der **Klaviersatz** zeigt nicht mehr das (ab)sichtlich Formelhafte der ersten beiden *Gesänge* aus op. 15. Von Beginn an mit großem Ambitus, ist er über weite Strecken aus einer Kombination akkordischer und linearer Schreibweise gestaltet, wobei die Stimmführung bei aller Freiheit den Grundregeln eines klassischen Kontrapunktes zu folgen scheint.<sup>219</sup> Auffällig ist die Allgegenwart von Achtelfiguren, die besonders in der linken Hand oft kleinteilig phrasiert sind. Die vier Strophenanfänge sind in Jarnachs Vertonung der *Rückkehr* in den Takten 1, 12, 27 und 44 zu lokalisieren. Dabei sind die Strophen eins bis drei jeweils in der Mitte durch eine kurze Zäsur (Pause in der Singstimme und/oder Zwischenspiel im Klavier) geteilt, in Strophe vier ist lediglich der abschließende Vers durch eine kurze Trennung hervorgehoben. Mit 11 Takten Umfang ist die erste vertonte Strophe der *Rückkehr* der kürzeste Formteil, die 16 Takte der dritten Strophe fallen umso mehr ins Gewicht, als sie durch den ‚Langsam‘-Abschnitt der Takte 39–42 zeitlich gedehnt werden. Das Notenbild – und hier besonders der Klavierpart – zeigt große Ähnlichkeiten zwischen den Strophen eins, zwei und vier, während die dritte Strophe in Rhythmik, Melodik und Klaviersatz herausgehoben ist. Als Resultat zeigt das Lied, so sehr es auch Merkmale einer durchkomponierten Form trägt, eine **AABA-Anlage**.

---

<sup>219</sup> Dazu zählen: ein ausgeglichenes Verhältnis von Schritten und Sprüngen; äußerst selten Kombination zweier Sprünge in gleicher Richtung; steter diastematischer Ausgleich durch Gegenbewegung.

Wie im *Sichlein*, so verzichtet Jarnach auch in der *Rückkehr* auf explizite Wiederholungen. Daher ist auch die Reprise zu Beginn der vierten Strophe eher als Wiederaufnahme der ursprünglichen ‚Gangart‘ denn als motivischer oder gar thematischer Rückgriff aufzufassen. Analog zur Wunderhorn-Vertonung tragen auch in der *Rückkehr* lediglich rhythmische Korrespondenzen zu einer gewissen musikalischen Vernetzung bei. Und es ist erstaunlich, dass Jarnach auf dasselbe **rhythmische Motiv** aus drei Achteln und einem punktierten Viertelrhythmus zurückgreift, welches auch schon im zwei Jahre zuvor komponierten *Sichlein* eine zentrale Rolle gespielt hatte.<sup>220</sup> Schon der Beginn der *Rückkehr* bedient sich dieses Modells auf verschiedene Weise:

Mäßig bewegt  $\text{♩} = 52$

Ich fah - re heim auf rei - chem Kah - ne

*mp*

Am sinnfälligsten wird das rhythmische Motiv im Einsatz der Gesangsstimme: Der rhythmische Ablauf ihrer ersten beiden Takte (T. 1–2) besitzt in seiner Geschlossenheit periodische Qualitäten. Sie sind es, die für die deutliche Repriseswirkung in T. 44–46 verantwortlich zeichnen. Bereits vor dem Einsatz der Singstimme in T. 1 leitet das Klavier mit einem Dreiachtelauftakt ein, der in der Oberstimme von drei punktierten Zellen gefolgt wird. In T. 1.1, 1.2 und 2.1 erklingen mit der Übereinanderlagerung des punktierten Rhythmus‘ in der rechten Hand und der Dreiachtelgruppe in der linken Hand des Klaviers sogleich simultane Varianten – eine Konstellation, die sich übrigens in der Mehrzahl der Takte (eine Ausnahme bildet wiederum die dritte Strophe) aufspüren lässt. Weitere Varianten des rhythmischen Motivs finden sich in der *Rückkehr* vor allem im Gesangspart:

- T. 9–10: Dreiachtelfigu , gefolgt von geraden Vierteln, dann Viertelpunktierung;
- T. 18–20: Dreiachtelauftakt, Viertelpunktierung, gerade Viertel;
- T. 21–22: Variante aus punktierter Viertel und folgenden drei Achteln. Impulsfolge identisch mit T. 3 aus dem *Sichlein* op. 15/2;
- T. 38–40: Dreiachtelauftakt, Viertelpunktierung, Achtel;
- T. 41: Motivfragment aus Dreiachtelgruppe und zwei Vierteln;
- T. 44–46: ‚Reprise‘ mit vollständigem rhythmischem Motiv aus T. 2–3. Einsatz um einen halben Takt verschoben;

<sup>220</sup> Vgl. dort T. 6.3–7 und 17.3–18; sehr viel häufiger ist im *Sichlein* der quasi umgestellte Rhythmus aus punktierter Viertel und drei folgenden Achteln zu finden (dort T. 3, 5, 13, 26 etc.).

- T. 46–48: Achtelauffakt, folgende zwei Achtel und synkopisch platzierte Punktierung im 3/4-Metrum; dieser Rhythmus findet sich auch in T. 6–7 sowie 17–18 des *Sichleins* (Gesangsstimme);
- T. 49–51: vollständige Version wie in T. 2–3, metrisch wie T. 46ff. einsetzend.

Auch die Dreiviertelaufakte in der Singstimme von T. 3, 12 und 15 gehören in dieses Motivfeld. So signifikant die Vorliebe Jarnachs für Dreiachtel- und Dreiviertelaufakte in der *Rückkehr* sein mag: Das rhythmische Motiv steht zu keiner Zeit in einer Beziehung zum Text.

Neben einer gewissen rhythmischen Einheitlichkeit lassen sich in den Strophen eins, zwei und vier der *Rückkehr* auch redundante melodische Figuren ausmachen. Es handelt sich im Kern um typische diastematische Umrissformen, die wiederum eher für eine ‚Gangart‘ verantwortlich zeichnen, als dass von ‚Motiven‘ gesprochen werden sollte. Beispielhaft sind bereits die ersten beiden Takte der Gesangsstimme: Auf die Dreiachtelgruppe folgen hier drei Sekundschriffe, die abwechselnd abwärts und aufwärts gerichtet sind. Leicht gegeneinander versetzt, ergeben sie jene unruhige Diastematik, wie sie typisch ist für die *Rückkehr*, und die etwa der großzügigen Bogenbildung in der ersten Strophe des *Sichleins* diametral entgegengesetzt ist:<sup>221</sup>



In T. 3ff. und 7 sind die Sekundschriffe zu einem treppenartigen Verlauf verbunden. Aufschlussreich ist die Gegenüberstellung der melodischen Verläufe von T. 1–2 und T. 19–21 (Mitte der zweiten Strophe): Befanden sich zu Beginn die aufwärts zeigenden Sekundschriffe über den abwärts weisenden, so hat sich das Verhältnis in der 2. Strophe umgekehrt:

T. 1f.

Ich fah - re heim auf rei - chem Kah - ne

T. 19–21

Mit der Ver - hei - ßung neu - er Freu - den

Diese Version der Sekundverkettung ist nicht neu, sondern schon im Klavier von T. 3–4 (Oberstimme) und in T. 9–10 (Singstimme) zu beobachten. Große Ähnlichkeiten gibt es zwischen dem Umriss der oben abgebildeten Variante aus T. 19–20 und demjenigen des Beginns der vierten Strophe (Gesangsstimme T. 44–46).

<sup>221</sup> Dagegen besteht eine durchaus enge Verwandtschaft mit der Melodik, wie sie in der zweiten Strophe des *Sichleins* zu finden ist.

Allen drei genannten Passagen (T. 3f., 18ff., 44ff.) gemein ist zudem die ausschließliche Verwendung von Halbtonschritten – dies ist eine Schärfung des Profils, von dem auch die Takte 48f. und 51f. des Klaviers profitieren. Wie schon zuvor bemerkt, bildet die dritte Strophe auch in diesem Zusammenhang eine Ausnahme: Ihre Gesangslinie weist viel mehr bogenförmige Verläufe auf. Sekundschritte kennzeichnen schließlich zahlreiche ihrer Phrasenschlüsse, so in T. 2, 5, 8, 10, 16–17, 20, 22–23, 40, 46, 48 und 51.

Die *Rückkehr* beinhaltet ein einziges rhythmisch und gleichzeitig diastematisch determiniertes ‚echtes‘ Motiv, das allerdings im Formgefüge des Lieds kaum mehr als eine Interpunktion darstellt. Es handelt sich um eine stets punktiert vorgetragene Wechselakkordik, die bei ihrem ersten Erscheinen in T. 10 die Akkordfolge  $a-g^{7>}-a$  aufweist:

Das sich ‚zusammenziehende‘ Quintintervall in der rechten Hand des Klaviers, vor allem aber die halbtönige Wechselnote in der Singstimme erinnern deutlich an den Beginn von Gustav Mahlers *Um Mitternacht*, eines der fünf Rückert-Lieder, komponiert im Jahr 1901.<sup>222</sup>

T. 10

T. 56–58

In Takt 10 und 11 gestaltet das **Wechselakkord-Motiv** ein Zwischenspiel von der ersten zur zweiten Strophe; der Basslauf im Klavier vertont dabei sinnfällig das ‚Übereilen‘ anderer Boote. Anders ist die Funktion des Motivs in T. 17/18 einzuschätzen, denn nun ist es mitten in der zweiten Strophe platziert. Hier und in allen folgenden Versionen verfestigt sich die Harmonik zu einem Muster, welches aus einem Molldreiklang (mit Sixte-ajoutée in T. 17, 35ff. und 56f.) und einem benachbarten Dreiklang besteht. Das  $g^{56<}-f-g^{56<}$  von T. 17 mag mit seinem punktierten Rhythmus ebenso in Beziehung zu den „Glocken“ (T. 16) gesetzt werden wie die nicht mehr auf Skalen basierende Bassführung im Klavier.

Wie heikel diese Zuordnungen auf der Ebene des Wort-Ton-Verhältnisses sind, zeigt ein weiteres Klavier-Zwischenspiel in T. 23–27, dessen erste zwei Takte stark an das Zwischenspiel von T. 10f. angelehnt sind – allerdings ohne dessen textliche Implikationen (Harmonik T. 23:  $d-Es-d$ ). Wieder im Stropheninneren befindet sich das Motiv in T. 35 ( $as^{56<}-ges-as^{56<}$ ); der Achtellauf in der linken Hand des Klaviers ist hier zu Triolen beschleunigt (sind es die „grünen Wogenkämme“ aus T. 29f.?). Schließlich erklingt das Motiv am Ende der *Rückkehr* in einer verklärenden Dur-Variante als Vertonung des ‚ersten Sterns‘ (T. 57f.,  $C^{56<}-G^{5<7}-C^{56<}$ ).

In seinen verschiedenen und unterschiedlich platzierten Varianten erweist sich das Wechselakkord-Motiv als multifunktional: Es beschließt die Strophen eins, zwei und vier, unter-

<sup>222</sup> Was die Vorlagentexte betrifft, so gibt es keine Ähnlichkeiten zwischen der *Rückkehr* und Mahlers *Um Mitternacht*.

teilt aber auch die Strophen zwei und drei jeweils in der Mitte, was die prinzipiell schlichte Strophenform verschleiern und in Richtung eines durchkomponierten Liedes rückt; das Motiv korrespondiert einigermaßen überzeugend mit den Textbestandteilen „übereilen“, „Glocken“ und „Stern“, ist aber vielleicht auch bloß der Überträger einer Grundstimmung, in der das ruhig Schaukelnde einer Rückkehr in heimische Gefilde ausgedrückt ist.

Auf die Sonderrolle der **dritten Strophe** (T. 27–42) habe ich bereits hingewiesen. Hier sind fast alle Parameter modifiziert: die Gesangsstimme ist rhythmisch deutlich ruhiger gestaltet und beschreibt zu Beginn einen großen Melodiebogen; der Klaviersatz ist gewissermaßen ‚umgedreht‘, wenn die Achtelbewegung jetzt der rechten, die Akkordgriffe nun der linken Hand zugeordnet sind. Das harmonische Tempo ist zurückgenommen, die Akkordfolgen sind von weit größerer Klarheit als im Rest der *Rückkehr*. Als Beispiel dafür sei die in T. 25f. harmonisch berücksichtigende, aufwärts führende Akkordverschiebung der linken Hand des Klaviers genannt, welche das in der dritten Strophe thematisierte Auftauchen des „rosene[n] Gesichts“ vorwegnimmt.

Ohne Parallele in diesem Gesang ist auch der rezitativische Gestus des ‚Langsam‘-Abschnittes von T. 39–42. Hier erstarrt die Klavierbegleitung zu einer blockartigen Akkordfolge, die sich zu Beginn auf Quint-Quart-Klänge stützt. Diese zweite Hälfte der dritten Strophe ist der Beginn der wörtlichen Rede („Du wohntest lang bei fremden Stämmen, doch unsre Liebe starb dir nicht.“), und Jarnach hebt sie mit allen Mitteln aus ihrem Umfeld hervor. Darüber hinaus genießt das Rezitativ, sei es wie hier originär vokal oder instrumental angelegt, bei Jarnach einen besonderen Status: In der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 bildet das Flötenrezitativ noch einen architektonischen Grundpfeiler, in den späteren Kompositionen entwickelt es sich zu einem eigenen Formteil, in dem die Möglichkeit des ‚Heraustretens‘ aus dem musikalischen Fluss genutzt wird.

Die freitonale **Harmonik** der *Rückkehr* schließlich ist weit schwerer zu fassen als diejenige der beiden vorangehenden Gesänge. Jarnach vertraut zwar weiterhin auf eine Dreiklangsharmonik, in der charakteristische Dissonanzen wie der Sixte-ajoutée-Mollakkord<sup>223</sup> oder der Dominantseptakkord selbstverständliche Bestandteile sind. Allerdings erfahren letztgenannte Akkorde nicht die ‚charakteristische Behandlung‘ in Form einer Auflösung im Sinne der Funktionsharmonik. Die Dreiklangszusätze sind oft nur Farbwerte – Jarnach erweist sich in dieser Hinsicht als vom französischen Impressionismus geprägt.

Eine durch die funktionale Bezugslosigkeit hervorgerufene harmonische Schwerelosigkeit will sich in Jarnachs Musik trotz allem nicht einstellen. Das liegt natürlich auch daran, dass mit den charakteristischen Dissonanzen semantisch aufgeladenes Material vorliegt, welches (anders als bei Debussy) nicht entschärft ist: Die Akkorde liegen bei Jarnach so gut wie nie in neutralisierenden Mixtur-Konstellationen vor<sup>224</sup>; die Melodik ist nicht vorzugsweise pentatonisch oder ganztönig, sondern überwiegend diatonisch und nicht selten mit einer tonaler Konnotation versehen, so etwa in der Singstimme die stabilen a-Moll-Verhältnisse von T. 1 und 9f.; Gleiches gilt für das e-Moll von T. 27ff. oder das f-Moll in T. 33ff.

223 Es fällt schwer, diese Akkorde jener Kategorie der ‚Mischklänge‘ aus Jarnachs harmonischer Skizze (siehe Kapitel I.3.6) zuzuordnen: Die große hinzugefügte Sexte als einziger dreiklangsfremder Ton wirkt kaum verschärfend auf den Akkordklang.

224 Als einzige Ausnahme in der *Rückkehr* seien die ersten drei Akkorde der rechten Hand von T. 18 genannt.

Die melodischen Schlussklauseln sind in der *Rückkehr* ganz überwiegend abwärts geführt, häufig mit einem melodisch fallenden Leitton in der Singstimme (vgl. T. 8, 10, 16–17, 20, 22–33 sowie 46). In keinem einzigen Fall ist der Leitton an einer dominantischen Akkordverbindung beteiligt.

Es gibt in den meisten Kompositionen Jarnachs eine stark ausgeprägte lineare Stimmführung, deren chromatische Zugwirkung der Richtungslosigkeit einer allein auf Farben abgestellten Harmonik entgegenwirkt – die *Rückkehr* macht in diesem Punkt keine Ausnahme. Wenn die Horizontale in diesem Gesang die Harmonik nicht unbedingt hervorbringt, so wird Letztere doch durch die Linie geschärft und in Bezug gesetzt. Als Beispiel für ein extremes Ergebnis solcher Beeinflussung seien die Takte T. 5–7.2 angeführt – ein mit wagnerschen Vorhaltsketten arbeitendes, hochromantisch klingendes Phrasenende:

T. 5

(A) - bend-rot. Vom Mas - te weht die wei-Be Fah - ne

Die erste Hälfte von T. 5 lässt sich als e-Moll mit Vorhalten und Durchgängen deuten, die zweite Takthälfte steht im Zeichen von  $g^{6<}$ . Takt 6 beginnt mit einem eindeutigen  $Fis^{7>9>}$  mit einem 9-8-7-Durchgang in der rechten Hand. In der zweiten Hälfte von T. 6 erscheint zwar nicht das über Fis-Dur dominantisch angespielte H-Dur: Als dessen Substitut erscheint aber dessen doppelte leittonige Auflösung im es-‘h‘-es“ (T. 6.4<sup>225</sup>). Das Trugschlüssige dieses Klangs liegt in den beiden Tönen g und G in der linken Hand, die übermäßigen Dreiklang komplettieren. Dieser Trugschluss verwandelt sich auf der letzten Achtel noch in einen  $G^{7>}$ . Es gibt keinen Zweifel daran, dass der fast durchgängig chromatische Abgang in der rechten Hand ganz wesentlich zur harmonischen Kommunikation dieser Stelle beiträgt. Ähnliches gilt für die Folge der tiefsten Töne in T. 6–7 der linken Hand: E-Fis-G liest sich wie eine klassische Trugschlusskadenz nach dem Muster s-D-tG – und das Ohr ist durchaus nicht abgeneigt, den  $g^{6<}$  aus der zweiten Hälfte von T. 5 als  $e^{5>7>}$  zu aufzufassen. Ähnlich gestaltete harmonische Verläufe (Chromatik, Dominantklänge und Trugschluss) sind noch in T. 22f., 42f. und 50f. zu beobachten.

Neben diesen virtuos gehandhabten wie harmonisch konventionellen Kadenzen nach Wagnerschem Vorbild zeigen sich die meisten harmonischen Progressionen in der *Rückkehr* ganz anders geartet. Die meisten Dreiklangsharmonien stehen ziemlich unvermittelt nebeneinander, viele blitzen in den zahlreichen Durchgängen nur kurz auf. Daneben gibt es auch

<sup>225</sup> Der Leitton ais' im Alt von T. 6.1 geht in T. 6.3 in h' über, die Septime e aus T. 6.2 löst sich regelgerecht (aber eben 'falsch' notiert) nach es auf.

besonders schnelle Akkordwechsel im homophonen Satz, so etwa in T. 19 (Ges<sup>56<</sup>-a<sup>5</sup><sub>6<</sub>-As+as-D+d) oder T. 25f. (B-fis<sup>5</sup><sub>6<</sub>-G<sup>9></sup><sub>7></sub> / es-C-Fis<sup>7>9<</sup>).

Als klangliche Alternative zu terzenbasierten Akkorden verwendet Jarnach auch in der *Rückkehr* vereinzelt Quartenaakkorde.<sup>226</sup> Anders als beispielsweise in der *Sturmnacht* (op. 15 Nr. 5) und den meisten späteren Werken, in denen die Quartensharmonik blockweise auftritt, sind die Quartenaakkorde in der *Rückkehr* beiläufiger und geschmeidiger integriert. Schließlich ist da noch die ausgesprochen wirkungsvoll zelebrierte, wiewohl in ihren Grundzügen völlig konventionelle Schlusskadenz der George-Vertonung. Ein neapolitanischer Sextakkord auf der ersten Zählzeit von T. 55 wird durch den chromatischen Durchgang im Sopran zum f<sup>56<</sup> und schließlich zu dem ungewöhnlich Chopin-Akkord G<sub>b</sub><sup>76<</sup>:

T. 54 *rit.*

und der erste Stern. \_\_\_\_\_

*rit.* *pp*

Es ist dies ein kühl-pathetischer, in seiner ‚kalkulierten Entrückung‘ an Richard Strauss erinnernder Rahmen für Georges letzte, das Universum in den Blick nehmende Gedichtzeile. – Das C-Dur bei Jarnach ist dabei übrigens ein durchaus willkürlicher Schlusspunkt der *Rückkehr*.

#### **IV.4.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 3**

Jarnach hält in diesem dritten *Gesang* aus op. 15 an der Strophenform fest und bedient sich mit der nur leicht verschleierte AABA-Anlage einer bewährten Form. Mit Ausnahme der in vieler Hinsicht kontrastierenden dritten Strophe sind Gesangsstimme und Klaviersatz von großer Einheitlichkeit, wenn auch deutlich komplexer und flexibler angelegt als im *Lied vom Meer* oder im *Sichlein*.

Ähnlich hingegen wie in der Wunderhorn-Vertonung sind Wiederholungen überwiegend abstrakter Natur: Abgesehen vom Wechselakkord-Motiv beschränkt sich Jarnach in der *Rückkehr* auf rhythmische Motive und eher ungefähre diastematische Korrespondenzen. Dass trotz dieser motivischen Unschärfe in der vierten Strophe eine echte Reprise erkannt werden kann, spricht für die wahrnehmungspsychologische Kraft dieser Methode. Jarnach gelingt hier (und in vielen weiteren Kompositionen der zwanziger Jahre) ein interessanter Gegenentwurf zur Überhöhung der exakten Intervallverhältnisse in der

<sup>226</sup> T. 2.1, 14 (1. und 2. Viertel), 20.2, 29 (zweite Achtel), 41.3.

zweiten Wiener Schule. Der Gefahr einer klanglichen Abstraktion und Blassheit durch den fast völligen Verzicht auf griffige musikalische Gestalten sehen sich prinzipiell beide Herangehensweisen ausgesetzt. In der Singstimmenmelodik der ersten und letzten Strophe ist gewissermaßen ein Prototyp jener ‚torkelnden‘ Themengestalten zu sehen, wie sie in den Zwischenspielen des *Wunden Ritters* und im ersten Thema der *Burlesca* op. 17 zur Entfaltung kommen.

Die Harmonik der *Rückkehr* hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck. So schwächt das Fehlen eines harmonischen Zentrums und die nicht funktional wertende Sukzession komplexer Akkordgebilde das Gefühl von harmonischer Nähe und Entfernung; Charakteristische Dissonanzen haben ihre Verankerung im funktionsharmonischen Gefüge gelöst und existieren autark. Das Nebeneinander von spätromantischen Kadenz (sie spielen im *Wunden Ritter* eine noch größere, wiewohl parodistisch motivierte Rolle), archaischen Quint-Quart-Klängen und modernen Quartenakkorden ist nicht durch den Text veranlasst. Die vertikale Linienführung zeigt nur punktuell die Stringenz der polyphonen Passagen aus der *Flötensonatine* op. 12.

Auch wenn diese Art von Wort-Ton-Verhältnis kaum beabsichtigt gewesen sein dürfte: Das Motiv des ‚Übergangs‘ aus Georges Gedicht spiegelt sich im stilistischen Übergangsscharakter von Jarnachs Vertonung. Dem Klaviersatz fehlt noch die expressive Originalität der *Sturmnacht* op. 15 Nr. 5 oder die spielerische Eleganz des *Ballabile* op. 17, und der (noch) fehlende Mut zur emanzipierten Dissonanz führt zu einer unentschiedenen Harmonik.

## IV.5 Analyse *Der wunde Ritter* (Heine)

Abgeschlossen vermutlich im November 1921; Widmung: „An Reinhold von Warlich“; Uraufführung vermutlich am 28. November 1921 in privatem Rahmen.<sup>227</sup>

Länge 60 Takte; keine Vorzeichnung; Lied endet in c-Moll. 4/4-Takt, gelegentliches Ausweichen in andere Taktmaße (3/4, 2/4, 3/2). Tempoangabe ‚Gemessen schreitend, gedämpft‘; wenige, die Agogik betreffende Tempoanweisungen. Keine Widmung.

Ich weiß eine alte Kunde,  
Die hallet dumpf und trüb:  
Ein Ritter liegt liebeswunde,  
Doch treulos ist sein Lieb.

Als treulos muss er verachten  
Die eigne Herzliebste sein,  
Als schimpflich muss er betrachten  
Die eigne Liebespein.

Er möcht in die Schranken reiten  
Und rufen die Ritter zum Streit:  
Der mag sich zum Kampfe bereiten,  
Wer mein Lieb eines Makels zeiht!

---

<sup>227</sup> Vergleiche Weiss, S. 417.

Da würden wohl alle schweigen,  
Nur nicht sein eigener Schmerz;  
Da müßt er die Lanze neigen  
Wider's eigne klagende Herz.

Heinrich Heine ist einer der meistvertonten Dichter nicht nur der deutschen Sprache, von dessen Lyrik sich unzählige Komponisten haben inspirieren lassen. Die Zahl der nach Gedichten Heines entstandenen einstimmigen Lieder geht in die Tausende, allein von *Du bist wie eine Blume* (*Buch der Lieder, Heimkehr XLVII*) lassen sich 222 Vertonungen ausmachen.

*Der wunde Ritter* entstammt dem ersten von Heine veröffentlichten Zyklus, schlicht *Gedichte* benannt. Diese 1822 erschienene Sammlung umfasst Heines frühe Lyrik von 1817 bis 1821 und ist später als das Kapitel ‚Junge Leiden‘ in das *Buch der Lieder* des Dichters eingegangen. Wie die berühmten *Grenadiere* gehört auch *Der wunde Ritter* der Unterabteilung der ‚Romanzen‘ an.

Was hat so unterschiedliche Komponisten wie Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Liszt, Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss oder Hans Pfitzner an der Dichtung Heinrich Heines gereizt? Die Beschäftigung mit Heines Werk war ja keinesfalls ein kurzlebige Phänomen, spiegelt sich in den genannten Namen doch die gesamte Epoche der musikalischen Romantik von den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts bis über die vorletzte Jahrhundertwende hinaus. Eine Antwort auf die oben aufgeworfene Frage hätte sicherlich viele Facetten, deren wichtigste aber ist verblüffend einfach: Es ist der Volksliedton, der sie für eine Vertonung prädestiniert.

Mit dieser Fokussierung ist die thematische Bandbreite der Heine-Vertonungen natürlich eng umrissen: Die bitterbösen, von Ironie und Sarkasmus gekennzeichneten Gedichte wurden sehr selten in Musik gesetzt. Man zog den liebenswürdigen Heine vor – und das gilt sogar für Hugo Wolf, der über einen ausgesprochen wachen Sinn für Ironie und Parodie verfügte (man denke an die Mörike-Lieder). Von einer wichtigen Eigenart Heinescher Dichtung – der ironischen Distanzierung – mochte sich kaum ein Komponist inspirieren lassen. Es scheint, als habe die auf unmittelbaren Ausdruck fixierte Gattung des (romantischen) Kunstliedes keine Mittel zur Transformation dieser Sprechweise in Musik gefunden. In den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts wurde Heine so gut wie nicht mehr vertont.<sup>228</sup> Busoni, Hauer, Schönberg, Webern, Berg, Hindemith, Blacher, Toch, Weill: Fehlanzeige überall. Alexander von Zemlinsky komponierte 1903 ein Lied auf einen Heine-Text, Hanns Eisler schrieb die drei Männerchöre nach Heine-Gedichten op. 10 (1926), und Paul Dessau fand erst in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts zu fünf Heine-Liedern. Man muss daraus schließen, dass die meisten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts Heines Lyrik als nicht mehr aussagekräftig genug oder als unzeitgemäß empfanden – ein erstaunlicher Befund, wenn gleichzeitig durchaus noch Wunderhorn-Texte oder die Gedichte Eichendorffs in Musik gesetzt wurden.

---

<sup>228</sup> Die *Vier Lieder nach Heine* op. 4 von Hans Pfitzner datieren von 1888/89.

In dem früh entstandenen *Wunden Ritter* findet sich die für Heine lebenslang virulente Thematik von enttäuschter Liebe voll ausgeprägt. Der Gefahr der Sentimentalität begegnet Heine hier durch die einleitende Deklaration des Textes als „alte Kunde“, und in den Strophen drei und vier ist die humoristische Brechung der Thematik nicht zu überhören. Eine solche Mehrschichtigkeit des Aussagemodus‘ erschwert die musikalische Umsetzung. *Der wunde Ritter* ist aus dreihebigen Versen gebaut. Die Zahl der aufeinanderfolgenden Senkungen variiert, und die Silbenzahl pro Vers schwankt zwischen sechs und acht. Weil auch der Auftakt uneinheitlich mal ein-, mal zweisilbig ist und die Verse abwechselnd klingend und stumpf enden, kann von einer typischen Volksliedstrophe gesprochen werden.

Was mochte Jarnach an dem *Wunden Ritter* gereizt haben? In keinem anderen der *Fünf Gesänge* op. 15 ist ein vergleichbar dichtes und raffiniertes Wort-Ton-Verhältnis spürbar – und das gilt im Besonderen für die sehr heikle Umsetzung des Humors und der Ironie in Musik. Diese Analyse soll vor allem diesem Moment der Vertonung Rechnung tragen.

Eine anderer Grund für die Wahl des Heine-Gedichts könnte formaler Natur gewesen sein, wie bei der Betrachtung der Gesamtanlage von op. 15 offenbar wird: In diesem Zyklus stehen den drei Vertonungen zeitgenössischer Lyrik (Nr. 1, 3 und 5; Rilke – George – Rilke) zwei Lieder nach im weiten Sinn ‚romantischen‘ Vorlagen (Nr. 2 und 4) gegenüber. Die Symmetrie der Epochen ist gleichzeitig auch eine inhaltliche. Sowohl im *Sichlein* als auch im *Wunden Ritter* ist von unglücklicher Liebe die Rede; die den Zyklus rahmenden Rilke-Gedichte sind bildgewaltige Naturschilderungen (Schwierig erscheint mir die Kategorisierung der *Rückkehr* Georges). Für die Annahme, Jarnach habe mit der Entscheidung für das Heine-Gedicht auch den formalen Ansprüchen eines Liederzyklus‘ folgen wollen, spricht, dass die Autographe von op. 15 just ab Nummer vier den Titel *Fünf Lieder* tragen.<sup>229</sup> Zuvor hatte Jarnach offenkundig nicht an eine zyklische Sammlung der zum Teil von 1918 datierenden Lieder gedacht.

Jarnachs Vertonung des *Wunden Ritters* ist so konventionell gebaut wie die vorangegangenen *Gesänge* aus op. 15. Die Proportionen orientieren sich an der Volksliedstrophe Heines und sind ziemlich regelmäßig: Jeder Vers wird mit etwa zwei Takten Musik bedacht (Ausnahmen betreffen die Verse zwei und vier der dritten Strophe, die auf jeweils drei Takte erweitert wurden). Analog zur Textvorlage beginnen alle Phrasen der Singstimme auftaktig. Während in den Strophen eins, drei und vier<sup>230</sup> die Auftakte fast ausnahmslos jeweils eine Viertel betragen, weicht Jarnach in der zweiten Strophe davon ab und entwirft andere Auftaktfiguren.<sup>231</sup>

Die Strophenlängen liegen bei 8, 8, 10 und wieder 8 Takten; hinzu kommen ein siebentaktiges Klaviervorspiel, ein achttaktiges Nachspiel sowie die Zwischenspiele des Klaviers in T. 12–13 (innerhalb der ersten Strophe), 25–27 (zwischen zweiter und dritter Strophe) und 37–44 (zwischen dritter und vierter Strophe).

Wie in den vorangegangenen Liedern bietet auch im *Wunden Ritter* die Einleitung einen umfassenden Eindruck des **Klaviersatzes**. Er besteht hier aus einem oktavierten ‚Walking-

229 Weiss, S. 202ff.

230 Der Einsatz in T. 51 ist, bedingt durch die Verkürzung von T. 48, auf die zweite Zählzeit gerutscht. Den zweisilbigen Auftakt zur letzten Gedichtzeile vertont Jarnach mit zwei Achteln.

231 Die Auftakte der zweiten Strophe: T. 18 (Achtel plus zwei Viertel), 19 (Achtel), 21 (Achtel) und 23 (drei Achtel).

bass‘ im Viertelrhythmus, über welchem sich die rechte Hand in einer Kombination aus Achtelpunktierungen, Vierteln und längeren Haltenoten bewegt. In regelmäßigen Abständen, vornehmlich in den Soli des Klaviers, verbinden sich die Oberstimmen zu einer kontrapunktisch ausgetüftelten Zweistimmigkeit.<sup>232</sup>

**Gemessen schreitend, gedämpft**

*p*  
*pp* *basso sempre sotto voce*

Eine Ausnahme von diesem schlanken und durchsichtigen Klaviersatz macht Strophe Nummer drei: hier komponiert Jarnach einen massiven Akkordsatz.

Die Gestaltung des **Gesangsparts** ist überwiegend freitonal – auch wenn gerade der Einstieg in T. 7ff. fest in c-Moll verwurzelt scheint. Jarnach nimmt die einfache Strophenstruktur der Vorlage wie in der *Rückkehr* nicht einfach auf: Bis auf eine auch den Klaviersatz umfassende Reprise zu Beginn der vierten Strophe (T. 44ff.) ist der *Wunde Ritter* durchkomponiert.

*un poco cresc.*

op. 15/4: T. 1–4 (Klaviersatz)

phenstruktur der Vorlage wie in der *Rückkehr* nicht einfach auf: Bis auf eine auch den Klaviersatz umfassende Reprise zu Beginn der vierten Strophe (T. 44ff.) ist der *Wunde Ritter* durchkomponiert.

Korrespondenzen zwischen den Anfängen der ersten und vierten (und damit letzten) Strophe hatte es schon im *Sichlein* und in

der *Rückkehr* gegeben, und auch das *Lied vom Meer* besitzt eine repressenartige Rundung. Unterschiedlich fällt dabei jeweils der Grad (oder die ‚Tiefe‘) der Wiederholung auf:

- Im *Lied vom Meer* wurde die Textreprise („Uraltes Wehn vom Meer“) mit einer wuchtigen Wiederaufnahme der ursprünglichen Klavierbegleitung in h-Moll vertont (T. 15ff.), während die Singstimme neue Wege ging;
- die Repriseswirkung im *Sichlein* konnte sich neben der Wiederholung der Klavierbegleitung sogar noch auf das identisch wiedergegebene Kopfmotiv der Singstimme stützen (T. 49ff.);
- eher abstrakt fiel dagegen die Reprise in der *Rückkehr* (T. 45ff.) aus: Gesangspart und Klavierbegleitung leisten lediglich eine ungefähre Wiederholung, der Rhythmus der Singstimme allerdings ist identisch mit demjenigen von T. 2f.

Im *Wunden Ritter* ist der Reprisesbeginn (T. 44ff.) wieder deutlicher formuliert: Die erste Phrase der Singstimme ist diastematisch eng an T. 7ff. angelehnt und orientiert lediglich ihre syllabische Vertonung am geänderten Textrhythmus; der Klaviersatz ist leicht verän-

<sup>232</sup> Siehe T. 3–6, 11–13 und vergleichbare Passagen.

dert, die Harmonisierung aber stimmt beinahe völlig überein. Viertelweise zeigen T. 8–9 und 45–46 folgende Akkorde: C–g–cis–d<sup>7></sup>–G–F [G<sup>7>9></sup> in T. 46.2]–c.

Schon diese kleine harmonische Kostprobe zeigt, dass nicht nur der Text syllabisch vertont wird (dies ist auch in allen anderen Gesängen aus op. 15 der Fall), sondern auch die Harmonisierung von bemerkenswerter Kleinteiligkeit ist. Mit jedem Viertelschritt des Bassfundaments geht ein Akkordwechsel vonstatten, und es ist kaum übertrieben zu behaupten, dass 90% der mindestens dreitönigen Klänge im *Wunden Ritter* auf konventioneller Dreiklangsbildung beruhen. Es muss nicht betont werden, dass funktionale Beziehungen die Ausnahme sind und Jarnach wie in den vorangegangenen *Gesängen* aus op. 15 entferntere Harmonien unvermittelt aufeinanderfolgen lässt. Quartenakkorde sind dabei übrigens wie in der *Rückkehr* sehr selten anzutreffen.<sup>233</sup>

Auch in der Kategorie der Themen und **Motive** setzt der *wunde Ritter* die Tradition der früheren *Gesänge* aus op. 15 fort: Ein die Strophen übergreifendes und vereinheitlichendes Thema existiert nicht; die Gesangsstimme ist weitgehend durchkomponiert, während der Klaviersatz eine Art materieller und charakterlicher Konstanz wahrt, die hauptsächlich für das Zusammenhangsempfinden bürgt.

Was den Strophenvertونungen selbst versagt bleibt, gesteht Jarnach wie in der *Rückkehr* den Klavier-Zwischenspielen zu: Es gibt im *Wunden Ritter* ein einziges Motiv größerer Ausdehnung, welches in Zwischenspielen als ‚Klammer‘ eingesetzt wird.<sup>234</sup> Im *Wunden Ritter* besitzt dieses Motiv in seinen Anlagen (nicht allerdings seiner Verwendung) thematische Qualitäten:



op. 15/4, T. 11–13 (Klavier, rechte Hand)

Deutlich erkennbar ist die strenge lineare Zweistimmigkeit in der rechten Hand des Zwischenspiel-Motivs. Charakteristisch sind außerdem die auftaktige, nach oben ausweichende Wechselnote des Motivkopfes und der wie so oft bei Jarnach kleinschrittige und abwärts verlaufende Gang der Viertel in der Oberstimme. Die hohe Lage des Motivs und der Zusatz ‚quasi oboi‘ kontrastiert dabei zu den eben verklungenen Worten „hallet dumpf und trüb“. Die oben wiedergegebene Fassung des Zwischenspiel-Motivs trennt die erste Strophe in der Mitte auf<sup>235</sup>, der Übergang zur zweiten Strophe dagegen vollzieht sich übergangslos (T. 17/18). In der Mitte der rhythmisch instabilen zweiten Strophe ist das Motiv in einer um gut die Hälfte verkürzten Fassung wieder da (T. 21): In der Mittelstimme erscheint der auftaktige Kopfrhythmus; er ist, wie auch die Fortsetzung auf den Zählzeiten 3 und 4, melodisch gegenüber T. 11 in die Umkehrung gebracht.

233 Quartenakkorde finden sich in T. 5.2, 15.4, 25.2, 27.2, und 38.2.

234 Vgl. in der *Rückkehr* T. 11f., 18f., 24f., 36ff. und 57f.

235 In der *Rückkehr* wird die dritte Strophe in der Mitte aufgetrennt.

In T. 25ff. erscheint eine gegenüber T. 11 um eine kleine Sexte nach oben versetzte Transposition des vollständigen Motivs. Satz und (relative) Harmonik bleiben dabei unangetastet. Weitere Auftritte des Zwischenspiel-Motivs bleiben aus, und damit erreicht das Motiv bei Weitem nicht die Reichweite, die seinem Pendant in der *Rückkehr* zugestanden wird – dort wird sogar der Schluss vom Wechselakkord-Motiv bestritten.

Die Aufgabe einer architektonischen Stabilisierung kann das Zwischenspiel-Motiv im *Wunden Ritter* aus oben genannten Gründen nicht leisten. Eine inhaltliche Ähnlichkeit der jeweils vor dem Motiv liegenden Textpassagen („... die hallet dumpf und trüb:“ / „... die eigne Herzliebste sein, ...“ / „... die eigne Liebespein.“) besteht nicht, und damit ist das Motiv auch kein ‚semantischer Marker‘. Meiner Ansicht nach kondensiert im Zwischenspiel-Motiv ein das Lied als Ganzes betreffender Stimmungsgehalt, der im Kern parodistisch ist.

Das Zwischenspiel-Motiv ist bei seinem ersten Auftreten in T. 11ff. keine völlig neue Erfindung. Seine Charakteristika – der punktierte Achtelrhythmus, gelegentliche Sechzehntelgruppen, die kontrapunktierende, inventionsartige Zweistimmigkeit in der rechten Hand – kennzeichnen schon die Klaviereinleitung der Takte 1–7. Zweimal (T. 4.1 und 5.3) findet sich bereits jene Figur aus punktierter Achtel und vier folgenden Sechzehnteln formuliert, welche im Zwischenspiel-Motiv gleich auf den Kopfrhythmus folgt (T. 12.1, 21.3, 26.1). Schon in der Einleitung manifestiert sich also Jarnachs Interpretation des Heine-Textes und dessen musikalische Umsetzung – und damit kommen wir zum Hauptthema dieser Analyse.

Es gibt eine Art des musikalischen Humors, der seinem Ursprung und seiner Wirkung nach ebenso ungegenständlich ist wie die Musik selbst. Das Parodistische, der Witz und die Satire haben damit nichts zu tun. [...] Man muss demnach unterscheiden zwischen charakterisierendem Humor – als dramatischem Kunstgriff – und Humor als subjektiver Grundstimmung.<sup>236</sup>

Bereits der erste Takt des *Wunden Ritters* liest sich wie eine musikalische Definition des Begriffs ‚**Ironie**‘. Die Anweisung „Gemessen schreitend“ wird mit den ersten Tönen des Liedes, dem unbeholfenen Stolpern *as-g* nämlich, desavouiert. Arg leichtgewichtig wirkt auch der Schreit-Rhythmus im Bass durch die Notierung in Sechzehnteln. Völlig ziellos in diastematischer wie rhythmischer Hinsicht ist das Spiel der sich nach allen Regeln des Kontrapunkts umeinander windenden Oberstimmen. Kurz vor Erreichen der höchsten Lage (und des dynamischen Höhepunkts) in der rechten Hand von T. 5 beginnt die Bassstimme mit einem *Passus duriusculus* im regelgerechten Quartrahmen (T. 4.4–6.1: *des-gis*). Jarnach lässt in dieser Klaviereinleitung kaum ein Mittel der parodistischen Rhetorik aus. Mit dem Einsatz der Singstimme in T. 7 tritt der Klaviersatz zurück und entwickelt ein zuvor nicht ausgeprägtes harmonisches Profil. Die erste Hälfte der Kopfstrophe („Ich weiß eine alte Kunde“) steht im 4/4-Metrum, aber schon die zweite Strophenhälfte ist metrisch entstellt (T. 13ff.). Anders als bei vergleichbaren Passagen komponiert Jarnach hier keine Taktwechsel, sondern lässt die Gesangsrhythmik ‚neben der Spur‘ laufen. Die Auflösung der rhythmischen Konsistenz erreicht ihren Höhepunkt in der zweiten Strophe. Hier finden sich unregelmäßige Auftaktfiguren, überwiegend kleine Notenwerte, Syn-

---

<sup>236</sup> Philipp Jarnach: *Der Humor der jungen Generation* (1924). In: JS, S. 156.

kopen und Taktwechsel. Ganz nah am Text orientiert sich das Pesante im Klavier (T. 19 zu „... muß er verachten ...“) und die mit einem Crescendo kombinierte Anweisung ‚etwas gedehnt‘ auf den Text „... die eigne Herzliebste sein.“ (T. 20). Das ‚Schimpfliche‘ der eigenen „Liebespein“ spiegelt sich in der Verunsicherung des Gesangsrhythmus‘ in T. 22.

Ein wieder festeres rhythmisches Terrain fundiert den tapferen Vorsatz des Zerknirschten, gegen jeden Ritter zu tjestieren, der die Makellosigkeit seines Fräuleins anzweifeln sollte (dritte Strophe, T. 27ff.). Ein markiger Marschrhythmus wird von einem blockartigen Klaviersatz begleitet, der den Höhepunkt im Wort „Streit“ (T. 32) und seinem stampfenden Oktavbass findet. In der zweiten Hälfte der dritten Strophe vollzieht sich ein Stimmungsumschwung: Die Großspurigkeit des „Der mag sich zum Kampfe bereiten, ...“ wird in T. 33 noch mit weit ausholenden Akkordfiguren im Klavier übersetzt, der letzte Strophenvers „Wer mein Lieb eines Makels zeiht!“ gerät ab T. 35 metrisch und rhythmisch gründlich aus dem Gleis: Taktwechsel, Überbindungen sowie ‚unpassend‘ eingefügte Punktierungsformeln zeichnen hier das Bild eines nach Luft und um Fassung Ringenden.

T. 33

Der mag sich zum Kam-pfe be - rei - ten, Wer \_\_\_\_\_ mein Lieb ei - nes

Als sehr genau kalkuliert präsentiert sich auch die dynamische Disposition dieser Stelle. Des Ritters Plan („Er *möcht* in die Schranken reiten ...“) ist noch im Piano, bald sogar im Pianissimo formuliert (es ist wohl eher ein ‚Müssen‘ als ein ‚Mögen‘). Subito Forte ergeht

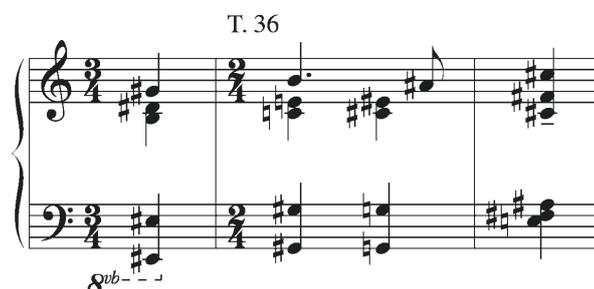
Ma - kels zeiht! \_\_\_\_

dann der Aufruf an die anderen Ritter (Auftakt zu T. 30), nach kurzer Schwäche in T. 30.4 folgt das große Crescendo bis zum „Streit“ in T. 32. Fortissimo geht auch noch der erste Teil der Aufforderung zum Kampf vonstatten (T. 32ff.), die entscheidende Zeile „Wer mein Lieb eines Makels zeiht“ aber ist mit Mezzoforte dynamisch nach unten abgesetzt – wer dieses ‚mezzoforte‘ mit ‚kleinlaut‘ übersetzte, läge wohl kaum falsch. Die Verzweiflung des wunden Ritters wallt danach noch einmal stark auf (T. 37–39), weicht mit dem darauffolgenden Diminuendo aber einem stilleren Kummer. Dieser Übergang zur vierten Strophe ist das

längste Zwischenspiel des *Wunden Ritters*. In seinem Verlauf verschlankt sich der bis T. 37/38 massive Klaviersatz zusehends. Ab T. 39 ist die Diastematik vor allem der Oberstimmen nur noch abwärts gerichtet. Jarnachs musikalische Inszenierung der dritten Strophe folgt dem in Heines Text angelegten Umschlagen von echter Tragik in Lächerlichkeit äußerst genau und feinfühlig.

Der Molldreiklang mit hinzugefügter großer Sexte ist nicht selten in der Musik Philipp Jarnachs; gewöhnlich aber wird die Struktur aus (von unten nach oben:) Tritonus – großer Terz – Quarte gemieden. Nicht so in der dritten Strophe des *Wunden Ritters*: Der **Tristan-Akkord** findet sich zuerst in T. 29.4 in der Originaltonart<sup>237</sup> (aber nicht Notierung) f-h-es-gis und damit als  $H_{5>}^{6<}$ ; die Auflösung nach E-Dur unterbleibt, der Folgeakkord in T. 30.1 ist D-Dur. Ganz ähnliche Konstellationen kennzeichnen die Übergänge von T. 32 nach 33 sowie 33 nach 34: Der Tristanakkord h-f-a-d in T. 32.4 (mithin ein  $F_{5>}^{6<}$ ) ‚löst‘ sich statt nach B-Dur nach Cis-Dur auf, sein Pendant in T. 33.4 (e-ais-d-g /  $B_{5>}^{6<}$ ) erreicht statt F-Dur einen Fis-Dur-Akkord.

Zweimal wird der Tristanakkord allerdings auch seiner bekannten Auflösung überführt: Der Akkord eis-h-dis-gis ( $H_{5>}^{6<}$ ) in T. 35.3 geht in einen E-Dur-Dreiklang mit kleiner Sexte c‘ über, gleich darauf erklingt mit  $Cis_{5>}^{6<}$  und  $Fis_{7>}$  (T. 35.3–37.1) die vielleicht überzeugendste Variante des berühmten Akkords und seiner Auflösung:



Bemerkenswert ist, dass Jarnach in dieser virtuellen Verschränkung zweier Tristanakkord-Komplexe jene chromatischen Durchgänge, die bei Wagner in den Außenstimmen zu finden sind, hier in die beiden Mittelstimmen verlegt: Die große Terz h-dis‘ in T. 35.3 wird sukzessive chromatisch bis nach cis‘-eis‘ in T. 36.2 verschoben. All dies passiert zu den Worten „...wer mein Lieb eines Makels zeih!“ . Zwei Tristanakkorde sind noch zu lokalisieren. Ein  $G_{5>}^{6<}$  in T. 37.3 löst sich trugschlüssig nach a-Moll auf, der  $Fis_{5>}^{6<}$  in T. 40.1 wird in einen G-Dur-Akkord überführt.

Unerfüllte Liebe ist wohl der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich die Geschichte von Tristan und Isolde und diejenige von Heines *Wunden Ritter* bringen lassen. Mit dem Tristanakkord bedient sich Jarnach eines der stärksten Topoi der Musikgeschichte: Welches Zeichen eignete sich besser zur Parodie des Pathos‘?

Schließlich ist auch die vierte und letzte Strophe des *Wunden Ritters* ein seltenes Beispiel für Jarnachs ungeahntes Talent in Sachen Tragikomik. Das untransponierte BACH-Motiv zu den Worten „... nur nicht sein eigener Schmerz“ (T. 46.4–48) ist in seiner Bedeutung schwer zu taxieren, die sich gleich anschließende Illustration des durch die Verkürzung<sup>238</sup> von T. 48 zu ‚Unzeit‘ kommenden Schmerzes aber ist ausgesprochen plakativ. Scharf bitonale Einsprengsel (T. 49.1: D-Dur + es-Moll; 49.4: B-Dur<sup>7></sup> + ces-Moll) sind mit einem pochenden b im Bass kombiniert. Der Klaviersatz weist in diesen Takten wiederum überwiegend abwärts gerichtete Figuren auf.

<sup>237</sup> Es sei wieder darauf hingewiesen, dass Jarnach mit seiner Notation gerne die klanglichen Eigenschaften der Akkorde zu verschleiern sucht.

<sup>238</sup> Die Verkürzung von T. 48 auf 2/4 wird durch die Dehnung von T. 52 auf 3/2 wieder zurückgewonnen. In T. 13ff. hatte Jarnach die metrischen Verschiebungen noch ohne Taktwechsel bewerkstelligt.

Mit der Vertonung der letzten Textzeile („Widers eigne klagende Herz“; T. 52f.) gelingt Jarnach noch ein satztechnisches Kabinettstück:

T. 52

Wi-ders eig - ne kla - gen-de Herz.

Sopran, Tenor und Bass des Klavierparts zeigen streng chromatische Verläufe, ebenso die Singstimme. Der harmonische Verlauf beginnt mit g-Moll (1. Viertel), der darauffolgende verminderte Akkord auf a ist als rückwärts bezogene Zwischendominante  $\left[ \text{D}^{7>9>} \right]$  deubar. Mit dem Schritt ges<sup>6<</sup>-f<sup>7></sup> (Sopran) ergibt sich ein  $F_3^{7>}$ . Es folgen  $Fes_3$  (3. Viertel),  $as^{5\ 6<}$  (4. Viertel) und  $G^{7>6>9>}$  (5. Viertel). Wollte man diese Folge funktional deuten, ergäbe sich in Es-Dur/es-Moll diese Progression:

→ Doppeldominante  $F^{7>}$

→ Neapolitaner  $as^{6>}$

→ wird zur Mollsubdominante  $as\text{-Moll}^{56<}$  umgedeutet

→ geht nicht über Dominante B-Dur und nicht zur Tonika es-Moll, sondern weicht in den bereits genannten  $G^{7>6>9>}$ -Chopinakkord aus. Dessen stark dominanter Charakter wird melodisch gebrochen: Das erwartete c<sup>6</sup> der Singstimme wird, ganz wie am Ende von Hugo Wolfs Mörike-Vertonung *Bei einer Trauung* (1888), durch einen chromatischen Nebenton substituiert. Ein Trugschluss, der durch das harmonische Vakuum in T. 53 zusätzlich pointiert ist. Jarnach vollzieht in den beiden Takten 52–53 eine ironische Brechung auf der musikalischen Meta-Ebene: Der Ballon einer auf die Spitze getriebenen Vorhaltschromatik Wagners wird mit dem des<sup>6</sup> in T. 53.1 zum Platzen gebracht.

Auf diesen kompositorischen Höhepunkt des *Wunden Ritters* folgt nur noch das Klavier-nachspiel – es gibt sich zunächst als ungefähre Umkehrung der Klaviereinleitung und endet in c-Moll, der Ausgangstonart des Gesangseinsatzes.

#### **IV.5.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 4**

Die Ausnahmestellung des *Wunden Ritters* liegt nicht in der musikalischen Formung begründet. Jarnach vertraut auf ein Konzept, welches bereits im *Sichlein* und vor allem in der *Rückkehr* zur Anwendung kam: Ein weitgehend einheitlicher Klaviersatz wird mit einer durchkomponierten Singstimme kombiniert, die zu Beginn der vierten Strophe eine kurze Repriseswirkung formuliert. Vor allem in der Vermeidung redundanter Elemente erweist sich der *Wunde Ritter* als vollgültiges Mitglied von op. 15. Als einzige profilierte und für Jarnachs Verhältnisse sehr stabile Gestalt fungiert ein Zwischenspiel-Motiv. Im Fall des *Wunden Ritters* ist es durch seine polyphone Gestaltung herausgehoben.

Wirklich bemerkenswert ist der vierte *Gesang* aus op. 15 durch seine musikalische Umsetzung von Heines tragikomischer Vorlage. Jarnach beweist ein sicheres Gespür für die herbe, aber nicht mitleidslose Ironie des *Wunden Ritters*. Seine Vertonung besitzt deutlich parodistischen Einschlag, hält aber gebührenden Abstand zur Posse. Das Lied ist ein seltenes Beispiel für Jarnachs Fähigkeit, Humor in Musik zu überführen. In der oben wiedergegebenen Kritik Manfred Paulsens kommt dies bereits zum Ausdruck.<sup>239</sup>

Den *Wunden Ritter* unterscheidet von den anderen *Gesängen* aus op. 15 die Dichte des Wort-Ton-Verhältnisses. Wo im *Lied vom Meer* oder im *Sichlein* lediglich ein allgemeines und flächiges Stimmungsbild entworfen wurde, sind die Messpunkte hier deutlich engmaschiger angeordnet. Auf diese Weise werden kleinmaßstäbliche Illustrationen möglich wie das ‚gemessene Stolpern‘ vom Anfang, die japsende Atemlosigkeit des Kampfaufrufs oder das anschließende mutlose Zusammensinken des Protagonisten. Mit der BACH-Tonfolge, dem Passus duriusculus und einer wiederholt in kunstvoll dekonstruierten Tristanmotiven gipfelnden Wagnerschen Vorhaltschromatik wird auf mächtige Topoi zurückgegriffen. Jarnach zieht damit im *Wunden Ritter* eine Reihe von Registern, die nicht zu seinem Standardrepertoire gehören.

## IV.6 Analyse *Aus einer Sturmnacht* (Rilke)

Abgeschlossen Anfang 1922; Widmung: „An Paul E. Herzfeld“; Zur Uraufführung siehe Weiss, S. 417. Länge 42 Takte; keine Vorzeichnung; das Lied endet in g-Moll. „Wechselnde Taktart“, überwiegend 3/4 und 4/4, jedoch auch 2/4 und 5/4. Tempoangabe ‚Dumpf und wuchtig, sehr langsam‘, einige die Agogik betreffende Tempoanweisungen. Keine Widmung.

Aus einer Sturmnacht

Acht Blätter mit einem Titelblatt

<4>

In solchen Nächten, wie vor vielen Tagen,  
fangen die *Herzen* in den Sarkophagen  
vergangener Fürsten wieder an zu gehn;  
und so gewaltig drängt ihr Widerschlagen  
gegen die Kapseln, welche widerstehn,  
daß sie die goldenen Schalen weitertragen  
durch Dunkel und Damaste, die zerfallen.  
Schwarz schwankt der Dom mit allen seinen Hallen.  
Die Glocken, die sich in die Türme krallen,  
hängen wie Vögel, bebend stehn die Türen,  
und an den Trägern zittert jedes Glied:  
als trügen seinen gründenden Granit  
blinde Schildkröten, die sich rühren.

Aus dem *Buch der Bilder*, zweiter Teil  
des zweiten Buchs (1906).

<sup>239</sup> Allgemeine Musik-Zeitung 12.5.1922 (49/19, S. 405).

Übervoll an Bildern, sprachgewaltig und klangmächtig ist dieser Ausschnitt *Aus einer Sturmnacht* von Rainer Maria Rilke. Der Strophenzyklus gehört zum 1906 hinzugefügten Teil des *Buches der Bilder*, das in einer ersten Form bereits 1902 erschienen war. *Aus einer Sturmnacht* ist untertitelt mit „Acht Blätter und ein Titelblatt“; die von Jarnach als op. 15 Nr. 5 vertonten Verse sind identisch mit dem vierten Blatt.

Der *Sturmnacht*-Zyklus ist schon in seiner äußeren Anlage unregelmäßig gebaut. Wohlweislich auf den Begriff der ‚Strophe‘ verzichtend, schrieb Rilke ‚Blätter‘ von 5, 7, 11, 12, 13 oder 16 Versen, die durch die Eingangsformel „In solchen Nächten“ miteinander verklammert sind, aber über einen jeweils eigenen Motivvorrat verfügen.

Die formale Ungebundenheit dieser Vorlage ist im Rahmen der *Fünf Gesänge* op. 15 ohne Parallele. Eine Unterteilung in Strophen fehlt, die Reimfolge [a a b a b a c c c d e e d] gibt ebenso wenig Orientierung wie die Abfolge der verschiedenen Metren. Immerhin lassen sich die dreizehn Verse in zwei Abschnitte (1–7 und 8–13) unterteilen, welche äußerlich durch die Interpunktion (hier der Punkt am Ende von Vers 7), inhaltlich durch die beiden Motivbereiche ‚Herzen in den Sarkophagen‘ und ‚Dom‘ identifizierbar sind. Ein reimendes Enjambement verbindet die beiden thematischen Teile des Gedichts (‚zerfallen‘ – ‚Hall‘en‘). Ein solcher, stets mit Überraschungen aufwartender Vers erzwingt geradezu den Nachvollzug nicht nur aller rhythmischen, sondern auch der inhaltlichen Wendungen. Der nach Taktzahl zweitkürzeste *Gesang* aus Jarnachs op. 15 ist gleichzeitig der längste in Hinsicht auf seine zeitliche Ausdehnung – dies als Anzeichen dafür, dass Jarnach den Schwierigkeitsgrad und die Massigkeit des Textes als hoch eingeschätzt hat.

Die viel zitierte Musikalität der Rilkeschen Lyrik schlägt in der *Sturmnacht* immer wieder in Manierismus um: die hypertrophe sprachliche Stilisierung gibt Alliterationen, Assonanzen, Binnenreimen und einer virtuosen Vokalfarbendisposition den Vorrang vor der semantischen Stringenz. Hier gilt es eher Bilder denn Worte zu vertonen.

Bereits auf den ersten Blick offenbart die Musik Jarnachs eine weitgehende Verwandtschaft mit dem Text. Ein solch ungewöhnliches Notenbild hat es in op. 15 noch nicht gegeben. Der Klaviersatz ist opulent, weit ausgreifend nach allen Registerlagen, dynamisch sprunghaft und von einiger Komplexität. Der metrischen Uneinheitlichkeit der Rilke-Vorlage entgegnet Jarnach mit ständig wechselnden Taktarten<sup>240</sup>, ihrer rhythmischen Vielfalt mit einer Spiegelung derselben (das gilt für die Klavier- wie für die Singstimme). Der Weg zur musikalischen Prosaisierung der Rilke-Vorlage ist, das kann man bereits an dieser Stelle erkennen, ein gutes Stück weit beschritten.

Jarnachs Vertonung der *Sturmnacht* zeigt, dass er aus der formalen Unübersichtlichkeit der Textvorlage Konsequenzen gezogen hat. So folgen die inhaltlich zusammengehörigen Verse 1–7 sehr dicht aufeinander: Zwischen ihnen ist in der Regel nicht mehr als eine Achtel ‚Luft‘.<sup>241</sup>

---

240 Ich zähle in der *Sturmnacht* 23 Taktwechsel.

241 Es gibt zwei Ausnahmen: Ein kurzes Klavierzwischenstück in T. 11f. illustriert die ‚schlagenden Herzen‘, und eine Fermate in T. 19 trennt die letzten Worte von Vers 7 (‚die zerfallen‘) ab.

Die oben erwähnte Zweiteilung des Rilke-Textes findet ihren Nachvollzug in einem längeren Klavierzwischenenspiel in T. 20–23. Mit dem ereignisreichen T. 23 nimmt Jarnach den eigentlichen Schluss der *Sturmnacht* vorweg, denn die Takte 40–42 sind nicht viel anderes als eine Transposition von T. 20–23. Es ist dies eine originelle und überzeugende Lösung, weil sie auf die Zweiteilung der Textvorlage reagiert, ohne eine musikalische Reprise anzusetzen, wo auch keine textliche ist.

Im zweiten Kursus ab T. 24 gibt es größere Pausen zwischen den einzelnen Versen; möglicherweise wollte sich Jarnach mehr Zeit zur Entfaltung der expressiven musikalischen Gesten lassen. Ein etwas kurioser Höhepunkt erscheint mit einem Zwischenenspiel des Klaviers in T. 34 – sollte damit die inhaltliche Pointe der letzten Gedichtzeile („... blinde Schildkröten, die sich rühren.“) markiert werden?

Die **Singstimme** ist insgesamt freitonal gehalten (vergleichbar mit derjenigen der *Rückkehr*) allerdings fallen in der *Sturmnacht* einige längere Ausschnitte mit tonaler Diastematik auf: Takt 6.2–4 spielen in as-Moll, T. 8–9 in d-Moll; in T. 24–25 befindet sich die Singstimme in der Sphäre b-Moll/B-Dur/F-Dur, in T. 27.3–28.2 erneut in d-Moll; T. 35.4–37 stehen im Zeichen eines cis-Zigeunermoll. In allen Fällen wird die Melodieharmonik zunächst vom Klavier unterstützt, jedoch schon nach wenigen Zählzeiten verlassen. In T. 8 und 24 stehen der tonalen Singstimmenmelodik Quartenaakkorde im Klavier gegenüber. Neben tonalen Melodiestrecken exponiert Jarnach in der *Sturmnacht* auch verschiedene Formen von Skalenausschnitten. Diatonische Skalensfragmente werden ab T. 8.3, 10.2, 16.1, 18 und 35.4ff. angespielt; in 17.1 findet sich ein chromatischer Abgang, in T. 33 eine unorthodoxe Skala, in der auf jeweils drei Halbtonschritte ein Ganztonschritt folgt. Vielleicht sind sie ein Reflex der rollenden Vierundsechzigstelfiguren, wie sie vorwiegend in den Zwischenspielen des Klaviers auftauchen.

In diastematischer Hinsicht ist die Singstimme wiederholungslos. Anders sieht es beim Rhythmus aus: hier wird das Modell der einleitenden Takte 5 und 6 noch zweimal wiederholt, und zwar in T. 9f. und T. 30f.:

T. 5

Stefan Weiss hat recht, wenn er sagt, es gäbe in der *Sturmnacht* keinen Moment, der „als Reprise fassbar“ wäre.<sup>242</sup> Schließlich zäumt Jarnach die Gliederung der zwei Abschnitte auch vom Schluss her auf, indem er nicht Themen oder Motive, sondern die auffällige Schlusswendung dafür einsetzt. Andererseits gibt es einige interessante Übereinstimmungen zwischen 30ff. und dem Beginn der *Sturmnacht*:

- Die Singstimme in T. 30f. zitiert den Rhythmus, mit welchem sie in T. 5 den Gesang begonnen hatte.
- Die Melodik der Oberstimme im Klavier (T. 30.1–3) ist eine transponierte Variante von T. 1–2.1;
- die linke Hand kehrt zu jener schnellen Figur zurück, die sie zuletzt in den Takten 1–6 spielte;
- wie in T. 1 sind die ersten beiden Akkorde verminderte Septakkorde – zunächst fünftönig, dann viertönig – und der dritte Akkord ein Durdreiklang.

Interessant ist die Zusammenziehung der Klaviereinleitung und des Einsatzes der Singstimme. Gerade diese Synchronizität könnte die Wahrnehmung der Wiederholung als Reprise vereiteln.

Der Klaviersatz der *Sturmnacht* ist prinzipiell homophon. Diese Feststellung hat Konsequenzen, denn somit kann sich die **Harmonik** frei von den Zwängen polyphoner Linienführung entfalten. Neben den nach wie vor dominierenden Dreiklangsharmonien fällt im fünften *Gesang* aus op. 15 die ausgiebige Verwendung des verminderten Septakkords auf. Er stellt gleich die ersten zwei Akkorde der rechten Hand im Klavier und ist in den Takten 1 bis 4 stets präsent. Die nächsten Ballungen findet sich bei T. 22.f., T. 30ff. und T. 39f.<sup>243</sup> – mit Ausnahme von T. 30 also Passagen, in denen das Klavier allein spielt. Überhaupt verbindet diese Stellen ein gewissermaßen ‚exklusiver‘ Klaviersatz, eine Theater- und Augenmusik, in dem die rollende Bassstimme mit Akkordblöcken in enger Lage in der rechten Hand begleitet wird.

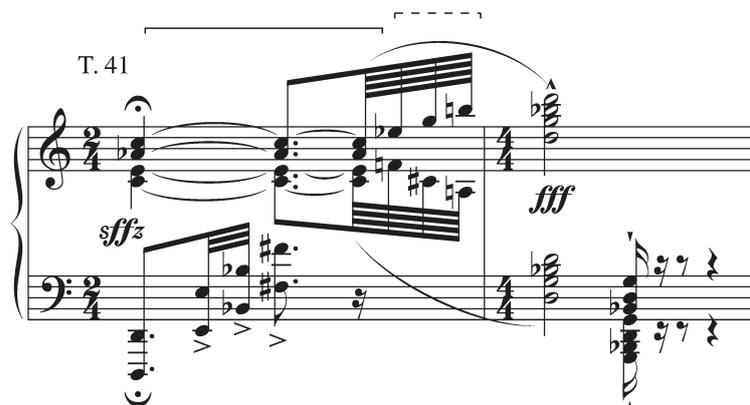
Begibt sich das Klavier in die Begleitposition, besteht das Repertoire der Satztechniken ganz überwiegend aus oktaviert bewegten Bässen mit (zum Teil gebrochenen) Akkorden in der rechten Hand. Neben verminderten Septakkorden und teils stark alterierten Dreiklangsbildungen tauchen immer wieder auch übermäßige Dreiklänge auf. Ein Klang wie derjenige in T. 4.1 kombiniert einen übermäßigen Dreiklang auf cis mit einem ‚H im Bass – damit entsteht ein ganztöniger Akkord. Vergleichbare Klänge stehen auch in T. 23.4, 24.4 (beide Akkorde), 26.4, 30.4 und 41.1.

---

<sup>242</sup> Weiss, S. 210.

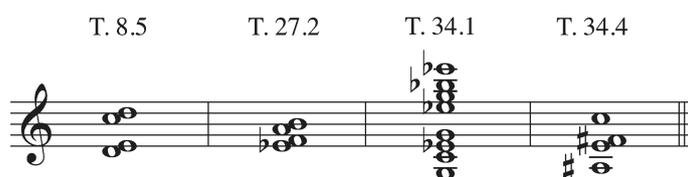
<sup>243</sup> Ballungen von verminderten Septakkorden: T. 22.1+3; T. 23.2; T. 30.1+2; T. 31.1+2; T. 32.2; T. 39.1; T. 40.1+2.

In den Takten 23 und 41 folgt auf den ganztönigen Klang eine scherenartige Auseinanderbewegung in Vierundsechzigsteln. Eine gezielte Disposition der Ganztonfelder offenbart dabei T. 41:



Die erste Takthälfte samt den oktavierten Basssprüngen aufwärts entstammt dem Ganztonfeld auf cis; die darauffolgende, aus zwei übermäßigen Dreiklängen bestehende Auseinanderbewegung bildet das komplementäre Ganztonfeld auf c. Jarnachs Arbeit mit Ganztonfeldern ist alles andere als systematisch, und dennoch scheint die auffällige Scherenfigur in T. 23.4 und 41.2 absichtsvoll auf ein anderes harmonisches Phänomen in der *Sturmnacht* hinzuweisen. Jarnach verwendet in der rechten Hand der Klavierstimme nämlich ungewöhnlich viele symmetrische Klänge.<sup>244</sup>

Den größten Anteil der (meist in der rechten Hand im Klavier erklingenden) symmetrischen Klänge stellen natürlich verminderte Dreiklänge<sup>245</sup> und übermäßige Akkorde<sup>246</sup>. Daneben gibt es aber auch Tritonusklänge (T. 10.4, 24.2), Quintschichtungen (T.17.2, 28.3) und originelle Konstellationen wie diese:



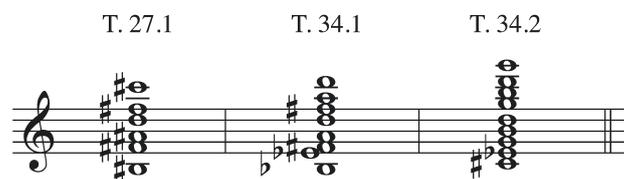
Die Experimente mit solchen symmetrischen Klängen scheinen Jarnach in der *Sturmnacht* wichtiger gewesen zu sein als diejenigen mit Ganztonfeldern. Immerhin widmet er dem dynamischen Höhepunkt des Gesangs in T. 34 jenen symmetrischen Akkord, der aus der Kombination eines c-Moll-Quartsextakkordes mit einem Es-Dur-Akkord in Grundstellung entsteht (letztes Notenbeispiel, dritter Akkord).

244 Nur eine kleine Anmerkung soll einem harmonischen Phänomen in T. 33 gelten: In der rechten Hand des Klaviers erklingen auf den ersten vier Hauptzählzeiten alle Akkorde, welche in der *Sturmnacht* eine hervorgehobene Rolle spielen: ein Quartakkord, ein übermäßiger und ein verminderter Akkord, schließlich ein ganztöniger Akkord – in der Reihe der sie konstituierenden Intervalle Quarte, große Terz, kleine Terz und große Sekunde abgestuft.

245 Verminderte Dreiklänge in symmetrischer Anordnung: T. 1.1+2, 3.2, 4.2, 13.3, 16.1, 22.1+3, 23.2, 30.1+2, 31.1, 32.2, 39.1 sowie 40.1+2.

246 Übermäßige Dreiklänge in symmetrischer Anordnung: 4.1, 9.2, 16.4 (letztes Achtel), 23.4, 24.4 (beide Akkorde), 26.4, 33.2, 39.3 und 41.1.

Zur Gruppe der ‚Mischklänge‘ gehören die gleich folgenden Akkorde in T. 34 – ein  $D^{6>9>}$  noch im ersten Viertel, sowie auf der zweiten Taktzählzeit ein  $G^{4<6>}$  – und dazu ein schon früher, und zwar in T. 27.1 zu lokalisierender, beinahe symmetrischer  $Fis_{4<}^{6>}$ :



Ich habe in der vorangegangenen Aufzählung symmetrischer Klänge die Quartenaakkorde, wiewohl prinzipiell dazugehörig, bislang unterschlagen. Zum einen liegen in der *Sturmnacht* nur wenige Quartenaakkorde in symmetrischer Form vor (das liegt auch daran, dass hier in der Regel die Basstöne beteiligt sind)<sup>247</sup>, zum anderen berührt die Analyse der Quartenaakkorde vornehmlich die Kategorie der Motivik. Überraschenderweise wartet die Vertonung der formal unübersichtlichen *Sturmnacht* neben vielen rhythmischen, diastematischen und harmonischen Parallelen mit zwei starken Quartenaakkord-Motiven auf.

Jarnach stellt die Quartenaakkorde in der *Sturmnacht* in zwei verschiedene wirkungsvolle Inszenierungen. Das erste Szenario besteht aus einem einleitenden Mollakkord, einem punktiert gespielten Ausschnitt aus der dazugehörigen Molltonleiter im Bass sowie aus einer Kette von zwei bis zu fünf Quartenaakkorden in der rechten Hand des Klaviers. Hier ist eine Wiedergabe der am weitesten ausformulierten Fassung des **Quartenaakkord-Motivs** aus T. 20 zu sehen:



Die Lautstärke ist während des Motivverlaufs anschwellend, der Gesamtambitus wächst durch die sprunghafte Aufwärtsbewegung der rechten Hand. Viermal erscheint das Quartenaakkord-Motiv in der *Sturmnacht*:

<sup>247</sup> 247 Quartenaakkorde in symmetrischer Anordnung: 13.1 (letzte Triolenachtel), 15.1, 18.2, 26.1 (zweite Achtel), 26.3 (letzte Sechzehntel).

<u>Takt</u>	<u>Ausgangsharmonie</u>	<u>Tonleiterausschnitt</u>	<u>Quartenakkorde</u>
8:	d-Moll	d-Moll bis zur 7. Stufe	Q3a, Q4a, Q3d
14f.:	es-Moll	es-Moll bis zur 7. Stufe	Q4f, Q3f
20f.:	e-Moll	e-Moll komplett, (2 Anläufe)	Q4h, Q4fis, Q3a, Q4
24:	b-Moll	b-phrygisch bis zur 7. Stufe	Q3f, Q4es

Anders als in der *Rückkehr* oder im *Wunden Ritter* handelt es sich bei diesem Motiv nicht um den Protagonisten der Klavier-Zwischenspiele: Die Quartenakkord-Kaskaden unterliegen bis auf T. 20f. dem Liedtext – ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen den Stellen ist allerdings nicht auszumachen. Es handelt sich hier um ein autark musikalisches Motiv. Noch expansiver als das Quartenakkord-Motiv und dennoch eng mit ihm verwandt ist ein anderes Gebilde im Klavier, welches zuerst in T. 13 erscheint. Hier ist der Ausgangspunkt eine tiefe, durch *sforzato* markierte Oktave ,E-E, die von drei doppelt punktiert nachschlagenden Akkorden gefolgt wird. Der erste jener mit Akzenten versehenen, nachschlagenden Akkorde ist ein e-h-Quint-Quartklang, die folgenden die Quartenakkorde Q5d und ein Q4e. Die zugrunde liegenden Worte „und so gewaltig drängt ihr Wiederschlagen“ finden eine angemessene Vertonung im **Nachschlag-Motiv**:

Ganz ähnlich die Parallelstelle in T. 26. Der kurze Orgelpunkt liegt hier bei ,C-C und ist zusätzlich mit einem c-Moll-Akkord in der rechten Hand angereichert. Auch in dieser Version des Nachschlag-Motivs folgt ein Quint-Quart-Klang (c+g), gefolgt von den Quartenakkorden Q5b, Q4c und Q4d. Die textliche Entsprechung ist hier das Wort „Glocken“.<sup>248</sup> Eine dritte und letzte vergleichbare Stelle bei T. 34 bedient sich offenkundig der rhythmischen Gestalt des Nachschlag-Motivs, muss aber ohne Quartenakkorde auskommen. Der erste, dem tiefen ,D-D-d folgende Klang ist eine Kombination aus Es-Dur, c-Moll und g-Moll – dem ersten polytonalen Akkord der *Sturmnacht*. Es folgen jetzt keine Quartenakkorde, sondern ein D-Dur<sup>6>9></sup> sowie ein G-Dur<sup>6<</sup>.

<sup>248</sup> Interessant ist aus meiner Sicht die Abfolge der einleitenden Akkorde: Der erste ist ein kompletter c-Moll-Akkord in Grundstellung; dem zweiten Klang fehlt die Terz es, er ist ein Quint-Quartklang; der dritte schließlich ist ein reiner Quartenakkord, in diesem Fall fünftönig mit dem Fundament b. Soll hier eine mögliche Ableitung des Quartenakkords aus dem traditionellen, aus Terzen gebauten Dreiklang vorgeführt werden?

Schließlich erklingt in T. 3, 23 und 40f. ein „**harmonisch definiertes Motiv**“<sup>249</sup> in der rechten Hand des Klaviers. Es handelt sich um die Aufeinanderfolge eines verminderten Septakkords, eines Dominantseptakkords und eines dritten Akkords, welcher den erwarteten Tonikagrundton bringt, über Letzterem aber einen übermäßigen Dreiklang aufbaut.<sup>250</sup>

T. 3

Bemerkenswert sind die harmonische Stabilität der Akkordfolge in allen genannten Fassungen sowie die Tatsache, dass zwei der drei Akkorde symmetrisch aufgebaut sind. Man beachte, dass selbst die Dominantseptakkorde in eine quasi-symmetrische Form gebracht sind (jeweils die letzten Akkorde aus T. 3, 23 und 40).

Dieses (Zwischenspiel-)Motiv hat neben der harmonischen auch eine diastematische Komponente, die sich in den obersten Tönen der Akkorde manifestiert. In allen Versionen des aus drei Akkorden bestehenden Motivs ist es die Abfolge von kleiner Terz abwärts und Quarte aufwärts. In T. 30–32, einer Passage, deren Klaviersatz den oben genannten Stellen ähnelt, findet sich die melodische Oberfläche des Motivs sequenziert.

Der Vergleich der Oberstimmen all jener Passagen, in denen die rechte Hand des Klaviers blockartige Akkordfolgen spielt, ergibt weitgehende Parallelen in der Diastematik: Jarnach arbeitet hier mit wenigen Intervallkonstellationen. Mit diesen drei Motiven ist in der klanglich so extrovertierten *Sturmnacht* immerhin derjenige Gesang aus op. 15 zu erkennen, welcher die meisten redundanten Elemente aufweist.

#### **IV.6.1 Zusammenfassung op. 15 Nr. 5**

Philipp Jarnach hat mit der *Sturmnacht* eine Musik geschaffen, die Rilkes Vorlage sowohl auf charakterlicher als auch auf struktureller Ebene eng verwandt ist. Die inhaltliche Zweiteilung des Textes wird durch zwei Schlussgruppen reflektiert. Eine das letzte Viertel einleitende, zusammengeschobene Reprise entzieht sich dem hörenden Nachvollzug. Mit dem expressionistisch-phantasievollen und zukunftsweisenden Klaviersatz und der prosaartig konzipierten Singstimme grenzt Jarnach die letzte Nummer aus op. 15 gegenüber den anderen Vertonungen ab – x hier wird deutlich, warum die Bezeichnung ‚Lied‘ unpassend ist, und warum es *Gesang* heißen muss.

249 Weiss, S. 210.

250 T. 23: Verminderter Septakkord auf cis – B-Dur-Dominantseptakkord – Übermäßiger Akkord auf es. T. 40f.: Verminderter Septakkord auf b – G-Dur-Dominantseptakkord – Übermäßiger Akkord auf c.

Gemessen an der überreichen Metaphorik des Gedichts gibt es in der Vertonung der *Sturmnacht* eine recht überschaubare Zahl musikalischer Gestalten. Die drei größeren Motive sind sämtlich über die Harmonik charakterisiert. Indes wirken die meisten der durch die Motive hergestellten musikalischen Entsprechungen eher wie zufällig verteilt; Jarnach vermeidet die durch Motive erhellte Form und überlässt die Gliederung einer zugkräftigen, dynamisch und rhythmisch determinierten Dramaturgie. Diese greift gelegentlich auf direkte musikalische Illustrierungen des Textes zurück.

Der Blick auf die Harmonik zeigt ein zumindest im Rahmen von op. 15 einzigartiges Phänomen: Die vertikale Ebene ist fast nirgends aus linearen Fortschreitungen legitimiert, sondern wesentlich autark. Das klingende Ergebnis stellt sich konventioneller und weniger dissonant dar als erwartet, denn Jarnach löst sich keinesfalls von der Dreiklangsbildung. Immerhin sind die meisten Akkorde alteriert, und der starke Einsatz verminderter und übermäßiger Dreiklänge eliminiert eindeutige funktionale Zugwirkungen. Quartenakkorde fungieren in der *Sturmnacht* als Kontrastmittel und verdichten sich zu zwei auffälligen Motiven. Hervorzuheben sind die Experimente mit symmetrischen Akkorden.

# V.

## STREICHQUARTETT OP. 16 (1923)

### V.1. Einleitung

Entstehung 1922–1923; verlegt 1924 bei Schott, Mainz; Widmung: „Seiner Durchlaucht dem Fürsten Max-Egon zu Fürstenberg in Dankbarkeit gewidmet“; Uraufführungsmodalitäten: siehe unten.

Es ist erstaunlich, dass die Entwicklung neuer, ungewöhnlicher Instrumentenkombinationen, wie sie in den beiden ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts stattfand, keineswegs auf Kosten traditioneller kammermusikalischer Besetzungen geschah. Offenbar war sogar das Gegenteil der Fall: Die Paradegattung des Streichquartetts konnte ihre Stellung in den zwanziger Jahren entscheidend ausbauen und überstand auch die Phase der ‚Gebrauchsmusik‘ relativ unbeschadet. Dabei lieferten nicht nur die Protagonisten der Schönbergschule, sondern auch Komponisten wie Janáček, Hába, Hindemith und vor allem Béla Bartók ganz wesentliche Beiträge.

Der musikgeschichtliche Rang der Bartókschen Streichquartette kann nur mit denjenigen Schönbergs verglichen werden; beiden Komponisten war ohne Zweifel an einer Fortsetzung der österreichisch-deutschen Gattungstradition gelegen. Demgegenüber können (und wollen) die 18 Streichquartette eines Darius Milhaud diesem Anspruch kaum genügen. Die sehr unterschiedlich gezeichneten Quartette Hindemiths halten in diesem Umfeld eine mittlere Position, die sowohl von handwerklicher Solidität als auch von provokanter Normübertretung gekennzeichnet ist.

Wenn Stravinsky, Berg und Webern den Titel ‚Streichquartett‘ für ihre faktisch diesem Besetzungstyp zugehörigen Werke vermeiden (*Concertino*, *Lyrische Suite* oder nur *Sätze für Streichquartett*), dann tun sie das auch im Wissen um die vielfältigen stilistischen und formalen Implikationen der Gattung.

Philipp Jarnachs *Streichquartett* op. 16 entstand in den Jahren 1922–23. Am 14. April 1923 fand in Frankfurt/Main die Uraufführung einer ersten Fassung durch das Amar-Quartett<sup>251</sup> statt. Eine kurz darauf erfolgende Umarbeitung des ersten Teils ließ nach Aussage des Komponisten nur dessen erste einhundert Takte unverändert.<sup>252</sup> Die Uraufführung der zweiten, endgültigen und schließlich auch gedruckten Version des Quartetts unternahm erneut das Amar-Quartett am 30. Juli 1923 auf den Donaueschinger Musiktagen.

Wie die zahlreichen Rezensionen bezeugen, fand das Quartett bei der Kritik und in der musikalischen Öffentlichkeit sehr große Beachtung. In den vor allem 1923 und 1924 erschienenen Besprechungen kommt das Werk unterschiedlich gut weg: Die negativen Beurteilungen verhinderten allerdings nicht, dass sich in den Jahren bis 1932 die renommierten Quartettvereinigungen Amar, Havemann sowie Kolischs ‚Wiener Streichquartett‘ Jarnachs op. 16 annahmen.

---

<sup>251</sup> Das Amar-Quartett bestand zu dieser Zeit aus Licco Amar, Walter Kaspar, Paul Hindemith und Maurits Frank.  
<sup>252</sup> Vgl. Weiss, S. 230.

Die im Folgenden wiedergegebenen Besprechungen spiegeln im Großen recht gut das Rezeptionsprofil Jarnachscher Werke, wie es Weiss umfassend in seiner Monographie dargestellt hat.<sup>253</sup> Angesichts des *Quartetts* op. 16 fällt darüber hinaus auf, wie inhaltlich indifferent die positiven Bewertungen ausfallen. Da ist von „Urgründen der Seele“ (b) die Rede, von „tiefe[m] Ernst“ (b) und „Einfällen von hoher Schönheit“ (c), es wird die „überlegene Beherrschung des Handwerks“ (i) ebenso gelobt wie die „prachtvolle Klarheit“ (f). Wie viel ist aber von dieser „Klarheit“ zu halten, wenn zum Beispiel die Form des ersten Teils mal als „versteckte Variationenform“ (e), dann als „sonatenmäßiger Grundriss mit Phantasieelementen“ (f) oder schlicht als ein „Gedankenlabyrinth“ beschrieben wird? Und so fokussieren die negativen Kritiken fast einmütig auf die formale Anlage des Quartetts (und hierbei meist auf seinen ersten Teil). Dessen Form wird als unübersichtlich, „dunkelsinnig“ (h) und „verwirrend“ (i) beschrieben.

Große Ratlosigkeit in der Formfrage kann auch die Analyse Alexander Jemnitz' nicht verhehlen. Wiewohl als erster „aus der Lektüre [des Notentextes] hervorgegangene[r]“ Beitrag, entbehrt die Besprechung jeglicher eindeutiger Aussagen und begnügt sich mit der Feststellung, dass das *Quartett* op. 16 als „künstlerisch-menschliche[s] Endergebnis einer ganzen Jugendentwicklung“ eine gewisse „Unübersichtlichkeit der Gliederung“ bedinge. Schließlich ist auch Jarnachs eigene kleine Werkbeschreibung (a) nicht gerade dazu angehtan, Licht in das formale Dunkel des Opus 16 zu bringen. Zum einen widerspricht Jarnach dieser frühen Formbeschreibung in späteren Äußerungen<sup>254</sup>, zum anderen hält sie den objektiven Gegebenheiten im ersten Satz einfach nicht stand.

Ich habe mich entschieden, die von Jarnach als ‚Teile‘ benannten Abteilungen von op. 16 als das zu bezeichnen, das sie eigentlich sind: die beiden ‚Sätze‘ des *Quartetts*. Diese Terminologie soll vor Missverständnissen bewahren, die mit dem weiten Begriffsfeld des auch anderweitig gebrauchten Terminus ‚Teil‘ unvermeidbar wären. Des Weiteren wird sich die Analyse (nicht nur des ersten Satzes) auf die Beschreibung der für die formalen Zusammenhänge relevanten Phänomene beschränken. Eine sprachliche Wiedergabe aller Details verbietet sich schon aufgrund des enormen Umfangs des *Streichquartetts* op. 16.

### **V.1.1 Zeitgenössische Rezensionen**

Wie im Fall der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12, so gibt es auch zum *Streichquartett* schriftliche Erläuterungen von Seiten des Komponisten. Die beiden Texte Jarnachs liegen 25 Jahre auseinander, widersprechen sich recht deutlich und stellen für die Analyse keinen geeigneten Ausgangspunkt dar. Ich habe mich daher entschlossen, auf ihren Abdruck zu verzichten und verweise auf das entsprechende Kapitel III.5.3 bei Weiss.

a) NMZ 44/18 (6. 9. 1923), S. 327; Hugo Holle:

„Den großartigen Abschluss der Aufführungen bildete das Streichquartett op. 16 von Philipp Jarnach. Hier ist wirklich alles in vollendetem Maße vereinigt, was die geniale Bedeutung eines Werkes ausmacht: ein tiefes, leidenschaftliches Empfinden, Einfälle von ausgeprägter Eigenart und hoher Schönheit, rhythmisch vielfältiges Leben [...]

<sup>253</sup> Weiss, S. 153ff.

<sup>254</sup> Siehe dazu Weiss, S. 230f.

und ein formales Können, das über alle Zweifel erhaben ist (dies gilt trotz einiger Unebenheiten im 1. Satz). Was aber besonders beglückend an Jarnachs Werk anmutet, ist die Klarheit und Kultur seiner Sprache, die edle Haltung ihrer Mittel. Ein Werk, aus reichstem Erlebnis geboren und reichstes Erleben gewährend; es ist – besonders was den zweiten Satz angeht – von einer Stärke der Eingebung, wie sie nur musikalischen Glückskindern zuteil wird.“

b) Die Musik 16/1 (Oktober 1923), S. 72; Friedrich Schwabe:

„In Donaueschingen interessierten dieses Mal am meisten Philipp Jarnach und Alois Hába. Jarnach errang mit einem zweisätzigen Streichquartett die Palme; [...] Der erste Satz entbehrt noch der Geschlossenheit, die darin versteckte Variationenform lässt ihn zu keiner zwingenden Einheit kommen. Dann aber wartet Jarnach mit einem kühn und glücklich konzipierten zweiten Satz auf, der alles wiedergibt, was der Komponist sagen wollte in groß entwickelter Steigerung.“

c) Anbruch 5/9 (November 1923), S. 258ff, hier S. 261; H. Leichtentritt:

„Zwei Sätze von gewaltigen Ausmaßen breiten sich weit verzweigt und doch gedrun-gen aus. Der erste Satz vereint in sich einen sonatenmäßigen Grundriss mit Phanta-sieelementen, Rhapsodischem und Variationentechnik in den Reprisespartien. Ein herb verschlossenes Wesen kennzeichnet diesen Satz, das sich ausspricht in der zackig profilierten Thematik, der rhythmischen Freizügigkeit, dem häufigen Taktwechsel, den deklamatorischen Episoden, dem ekklesiastischen Ton vieler Stellen. Motive von der Plastik des gregorianischen Chorals tauchen bedeutsam auf, wie feste Grundpfeiler, um die sich eine Fülle von Kreuz- und Quergebälk schichtet, bei aller Anmut des Or-namentalen doch immer die organischen Zusammenhänge mit prachtvoller Klarheit aufweisend. Doch gibt es seltsam ergreifende Stellen, die in mystische Abgründe ver-sinken, andere Episoden wieder sind von aufbrausender Leidenschaftlichkeit durch-wühlt. Der zweite Satz ist ein scharfes Gegenstück zum ersten. Ein lebhaftes Rondo aus zwei symmetrischen Presto-Sätzen gefügt, mit einem Adagio als Intermezzo. Das letzte Presto mündet in eine doppelte Stretta, die fast einen Satz für sich ausmacht. Das ganze Quartett von einer machtvollen Architektonik, einem starken Willen zur Form, einer Größe und Fülle der Gedanken, die ihm unter den zeitgenössischen Wer-ken seiner Art einen Sonderrang anweisen.“

d) Die Musik 19/4 (Januar 1924), S. 281f.; Alexander Jemnitz:

„Jarnachs ‚Donaueschinger Streichquartett‘ wurde seit seiner aufsehenerregenden Ur-aufführung – seit 1923 – wiederholt gespielt und zur öffentlichen Diskussion gestellt. Nun liegt es im Druck vor und den aufs bloße Hören begründeten Meinungen folgt eine zwar nur aus der Lektüre hervorgegangene. [...] Dieses Werk mutet fast wie das künstlerisch-menschliche Endergebnis einer ganzen Jugendentwicklung, eines ganzen Lebensabschnitts an. [...] Die Überfülle gleichwertiger Gesichte, das rücksichtslos Be-kenntnisvolle dieser Epik leidet allerdings an einer gewissen Unübersichtlichkeit der Gliederung. Besonders im zweiten Satz. [...] Der Musiker, der aus diesem durch end-gültige Fassung objektivierten Tagebuch zu uns spricht, ist ein ungewöhnlich feinner-viger, leiser Mensch. [...] Auch die Scheu vor unvermitteltem Nebeneinanderrücken motivisch verschiedenartiger, aber durch keinen dynamischen Gegensatz getrennter Absätze deutet hierauf und führt zu allzu sorgfältig ausgefüllten, allzu ängstlich tem-perierten Überleitungen, die manchmal bloß ihrer formalen Funktion halber daste-hende Ornamentik ergeben. Die ästhetische Gewissenhaftigkeit des Autors schrickt

vor der Gefahr einer anorganischen Folge von Gruppen zurück, vergisst jedoch, dass gerade aus solch einer scheinbar losen Anordnung die Idee einer höheren Ordnung oft am hellsten hervorstrahlt ...“

e) Zeitschrift für Musik 91/5 (Mai 1924), S. 262–265; Theodor W. Adorno:

„Aus der Zahl der kammermusikalischen Veranstaltungen ist ein Abend des Amar-Quartetts zu erwähnen, der das im vergangenen Winter in Frankfurt uraufgeführte Streichquartett op. 16 von Philipp Jarnach brachte. Isoliert betrachtet, scheinen die beiden sehr ausgedehnten Sätze vielerorten zu splintern und in dunkelsinniger Aphoristik zu verlaufen. Allein sie sind im Zusammenhang mit Jarnachs bisheriger Entwicklung zu werten, deren Gefahr darin liegt, dass er allzu leicht und früh zur Form finden könnte, die dann nicht seine Form wäre, sondern eine romantisch gefälschte aus anderer Zeit. Dieser Gefahr ist in dem neuen Quartett radikal begegnet, und ob auch die feste Kontur darüber entzweisprang, hat doch das Stück soviel Phantasie in Melodik, Harmonik und Klang und bei aller Auflockerung soviel Zug zur stetigen Sammlung, wie wenig Musik aus unseren Tagen. Im ersten Satz zumal ist das Sonatenproblem originär angefasst. Man wünscht sich bald die Partitur und begrüßt das Quartett als Versprechen einer verantwortungsvollen Begabung.“

f) AMZ 51/22–23 (6.6.1924), S. 447; Heinz Pringsheim:

„Für mich besteht kein Zweifel, dass neben der schöpferischen Musikantennatur Hindemiths Jarnach eine der ernstesten Begabungen, vielleicht die gefestigtste und kultivierteste Persönlichkeit des jungen Nachwuchses ist. Dennoch müsste ich mich selbst verleugnen, wenn ich mich diesem Quartett anders als achtungsvoll gegenüberstellen wollte. Ich erkenne starke musikalische Gedanken, Gestaltungswillen, einen Zug zum Übersinnlichen, überlegene Beherrschung des Handwerks, Verantwortungsgefühl. Aber der Reichtum der Intentionen drückt sich, besonders in dem sich tiefsinniger gebenden ersten Teil, in einer verwirrenden Fülle von Motiven, Takt- und Tempowechseln aus, die das Gefüge des Satzes nicht klar hervortreten lassen; übersichtlicher ist der zweite Teil, doch haftet auch ihm etwas kleinzüiges an. Trotz klanglichen Raffinements im Einzelnen ist diese Musik großenteils von einer herben Unsinnlichkeit des Klanges, die mein äußeres und inneres Ohr ablehnt.“

g) AMZ 58/41 (9.10.1931), S. 704; (J. Hennings):

„Nahezu spurlos ging an den Hörern Philipp Jarnachs op. 16 vorüber, in dessen Gedankenlabyrinth sich nur wenige zurechtzufinden vermochten. Dagegen durfte Paul Hindemiths Quartett in C, ebenfalls ein op. 16, einen starken, dem kraftvollen Werke gern gegönnten Erfolg für sich buchen.“

h) Die Musik 25 (1932/33), S. 451f.; Theodor W. Adorno:

„In einem seiner Kammermusikabende erinnerte das Amar-Quartett mit recht an das Opus 16 von Jarnach; ein formal höchst selbständiges und nachdrückliches, substantiiertes Stück; Klassizität Busonischer Provenienz; Klassizität ohne Leerlauf; dabei technisch auf einem Niveau, das heute außerhalb der Schönberg-Schule kaum erreicht wird. Dagegen hätte man ein Streichquartett von Tschaikowsky ruhen lassen sollen.“

Das Quartett op. 16 besteht aus zwei Sätzen, die zusammen eine Aufführungsdauer von 35 Minuten ergeben. Auch der Gesamtumfang ist mit 980 Takten außergewöhnlich groß. Jarnach begründet seine Entscheidung, das *Quartett* op. 16 in zwei ‚Teile‘ zu untergliedern, mit einer Erweiterung des „formalen Begriffs“ der Kategorie ‚Satz‘, die eine weitere Verwendung des Terminus nicht erlaube. Es wäre allerdings zu fragen, welche formalen Erfordernisse mit der Verwendung des Begriffs des ‚Satzes‘ einhergehen. – Hier wie auch in vielen anderen Äußerungen Jarnachs macht sich eine inhaltliche und terminologische Unschärfe bemerkbar, welche die Auswertung seiner Schriften erschwert. Gerade die sich nur zu oft widersprechenden Beschreibungen eigener Kompositionen lassen die Vermutung aufkommen, dass Jarnach an einer analytischen Erschließung seiner Musik nicht besonders interessiert gewesen ist.

## V.2 Analyse erster Satz: Un poco sostenuto

Der erste Satz des Quartetts op. 16 folgt keiner traditionellen musikalischen Form. Daraus ergibt sich, dass die im Verlauf des Satzes erscheinenden Gestalten, Motive und Abschnitte nur schwer mittels Bezeichnungen wie ‚Hauptsatz‘, ‚Überleitung‘ oder ‚Durchführung‘ in einen übergeordneten Funktionszusammenhang gesetzt werden können. Mein an einigen Stellen etwas sprunghaft wirkendes Vorgehen mag mit dieser Tatsache zumindest zum Teil entschuldigt sein. Es schien mir angebracht, zunächst die Spuren einzelner Motive zu verfolgen, um am Ende – wenn schon keine funktionale Architektur – dann doch wenigstens eine musikalische Topographie aufzeigen zu können.

Es scheint die Einschätzung berechtigt zu sein, dass die vorliegende Endfassung des ersten Satzes aus dem *Quartett* op. 16 eine ‚zerbrochene‘ Form aufweist. Bis etwa Takt 113 ist ein fast mustergültiger Expositionsaufbau zu beobachten, in welchem eine für Jarnachs Verhältnisse reiche Thematik und Motivik ausgestellt wird:

- ein klassisches Motto,
- ein Bündel von fünf Themenvarianten,
- ein stringent geformtes, allerdings wenig prägnantes chromatisches Motiv,
- und ein gegenüber den Themenvarianten kontrastierendes, typisches Seitensatz-Thema.

Im weiteren Ablauf des Satzes verschieben sich die Prioritäten grundlegend; das Fundament der potenziellen Exposition bleibt weitgehend ungenutzt. Allein das Motto erfährt eine Reprise, die Themenvarianten und die anderen Motive dagegen fristen bloß noch ein Schattendasein.

Ein Hauptmerkmal des Kopfsatzes aus Jarnachs *Quartett* op. 16 ist die fortwährende Modifikation der satztechnischen Faktur.<sup>255</sup> Damit steht diese Musik in enger Verwandtschaft zu Bartóks drittem Streichquartett (1927), welches ebenfalls den schnellen Wechsel von homophonen und polyphonen Strukturen vollzieht und als spezielle Eigenart noch mit speziellen Ostinato-Passagen aufwartet. Im Vergleich zu den Quartetten Bartóks und Jarnachs hat etwa der erste Satz aus Schönbergs drittem Streichquartett (ebenfalls 1927 komponiert) eine weitaus geringere satztechnische Variationsbreite.

Der Kopfsatz aus op. 16 wird von einem Unisono eingeleitet und in T. 5 von einem überwiegend homophonen Satz abgelöst; er läuft mit der ersten Themenvariante in T. 10f. in ein ‚Melodie-plus-Begleitung-Schema‘ ein, welches für beinahe alle folgenden Themenvarianten verbindlich bleibt. Eine rhythmisch feingliedrige Polyphonie entspinnt sich von T. 22–38, in T. 31f. nur kurz homophon unterbrochen. Es bleibt bei diesem nicht allzu schroff gestalteten Wechselspiel polyphoner und homophoner Passagen, bis mit T. 83–113 eine fast ununterbrochen flächenhafte Klangstelle auf den Plan tritt.

Eine umfassende Beschreibung der Satztypen führte hier nicht weiter, zumal die diesbezügliche Anordnung keiner Symmetrie folgt. Mehr noch: Dieser Quartettsatz Jarnachs scheint auf satztechnischer Ebene explizit durchkomponiert zu sein. Dieser Parameter steht in einem so engen Verhältnis zu den Themen und Motiven des Satzes, dass ein anderes Ergebnis kaum zu erwarten war. Auch in diesem Zusammenhang sei auf die umfangreiche Umarbeitung verwiesen, von der beinahe drei Viertel des Satzes betroffen sind.

Wie in vielen anderen Fällen, so hat Jarnach auch im Kopfsatz des *Quartetts* op. 16 eine durch Doppelstriche markierte Abschnittsgliederung vorgenommen. Sie reflektiert motivische Neuheiten, in den meisten Fällen aber eben satztechnische Änderungen. Für einen formalen Fingerzeig ist die Abschnittsgliederung zu weitmaschig, als Nachvollzug einzelner Ereignisse dagegen zu grob aufgelöst.

Es war in den zeitgenössischen Rezensionen bereits kritisch angemerkt worden, dass im Streichquartett op. 16 verwirrend viele Taktwechsel vonstatten gehen: Immerhin bringen allein die eröffnenden acht Takte des Kopfsatzes die Metrenfolge 4/4–2/4–7/4–6/4–2/4–4/4. Mit dem flächigen Abschnitt ab T. 83 wird die diesbezügliche Frequenz niedriger, und spätestens ab T. 185 gibt es an der Vorherrschaft des 4/4-Metrums keine Zweifel mehr.

Die Einleitung des ersten Satzes wird von einem fünftönigen **Motto** bestritten, welches von allen Instrumenten unisono und im Piano gespielt wird:

Un poco sostenuto ♩ = 66

*p* *sul tasto*

Die Takte 1 und 2 sind rhythmisch komplementär angelegt. Die ersten drei Töne des Mottos c-e-as ergeben einen übermäßigen Dreiklang, die letzten drei as-des-f dagegen einen Durdreiklang. Brächte man diese fünf Töne in eine absteigende Folge und fügte dem so

<sup>255</sup> Man vergleiche die ganz ähnlich veranlagte *Sonatine* op. 12 und den Kopfsatz der *Violinsonate* op. 13.

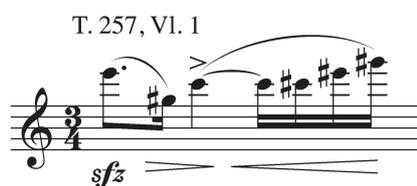
entstandenen Gebilde den Ton a hinzu, so entstünde eine die Oktave gleichmäßig durchmessende, sechstönige Skala aus Halbtonschritten und kleinen Terzen. Das Intervall des Ganztonschrittes wäre aus dieser Skala nicht zu bilden, wohl aber zwei um einen Halbtonschritt versetzte übermäßige Dreiklänge.

Die materielle Bedeutung des Mottos für den ersten Satz besteht in der Bereitstellung zweier Grundmaterialien: des Halbtonschritts sowie des übermäßigen Dreiklangs. Letzterer spielt selbst keine Hauptrolle in diesem Satz<sup>256</sup>, sicherlich aber ist es legitim, auch die Abschnitte mit explizit ganztönigen Strukturen mit dem übermäßigen Dreiklang in Verbindung zu bringen. Diese befinden sich in den Takten 50–60, 211–232 und 247–280.

Dem gegenüber stehen zahlreiche Passagen, deren Diastematik sich dem Halbtonschritt verdankt: In einigen dieser Abschnitte dominieren längere chromatische Linien das Geschehen<sup>257</sup>; noch zahlreicher allerdings sind solche Passagen, in denen die Linien von nicht zusammenhängenden Halbtonschritten bestimmt sind.<sup>258</sup> Inmitten einer solchen Passage, in Takt 237f. nämlich, werden in der 1. Violine drei aufeinanderfolgende Halbtonschritte so angeordnet, dass sie das Material des Mottos hervorbringen, wie es im obigen Notenbeispiel zu sehen war. Aus der Tonfolge [es<sup>'''</sup>-d<sup>'''</sup>]-[b<sup>''</sup>-h<sup>''</sup>]-[g<sup>'</sup>-fis<sup>'</sup>] ließe sich die Motto-Transposition [es-g]-[h-d]-[fis(-b)] gewinnen. Gleichzeitig ist in zweiter Violine und Bratsche von T. 238 (etwas später auch in der ersten Violine von T. 239) die Kontur des Mottos zu vernehmen. An dieser Stelle erweist sich die Richtigkeit der Zuordnung des Halbtonschrittes zum Motto.

Die Motto-Reprise lässt bis in T. 266 auf sich warten. Es handelt sich dabei um eine transponierte Variante (g-h-es-as-c) welche ungefähr am Anfang des letzten Viertels des ersten Satzes steht. Anders als zu Beginn des *Quartetts* ist das Unisono nicht perfekt, da die zweite Violine eine Variante aus den Komplementärintervallen spielt. Dazu ist in T. 266 jede Note als Triller notiert und mit einem *sfz*-Akzent versehen. Jarnach wollte offenbar ganz sicher gehen, dass den Hörern diese Reprise nicht verborgen bleibt.

Dafür spricht auch der immense Aufwand, mit welchem die Wiedereinführung des Mottos ermöglicht wurde. Ab T. 257 wechseln sich explizit angespielte übermäßige Dreiklänge (in der vom Motto vorgegebenen Brechungsform) und Durakkorde ab (und damit exakt jene Klänge, aus denen das Motto zusammengesetzt ist). Zunächst stimmen die Anschlussöne der beiden zu verkettenden Dreiklänge nicht, wenn zum Beispiel in der ersten Violine von T. 257 ein übermäßiger Dreiklang auf gis<sup>'</sup> nicht von einem F-Dur-Akkord, sondern von einem in Cis-Dur gefolgt wird:



<sup>256</sup> Es finden sich 14 gebrochene übermäßige Dreiklänge im ersten Satz von op. 16: T. 66.2-3 (Vl. 1); T. 73.3-4 (Vla.); T. 84.3+4 (Vl. 2); T. 87.1+3 (Vla.); T. 90.7 (Vl. 2); T. 149.4 (Vla. + Vcl.); T. 208.1-2 (Vla.); T. 210.1-2 (Vl. 2); T. 225.1-2 (Vcl.); T. 230.2-3 (Vcl.); T. 280.2-3 (Vl. 1); T. 281.3-4 (Vl. 1); T. 297.4 (Vcl.). Demgegenüber treten simultan gespielte übermäßige Dreiklänge vor allem im Vorfeld der Motto-Reprise massiert auf. Vergleiche T. 211, 226ff. und 253ff.

<sup>257</sup> Siehe T. 76ff., 122ff., 142, 146, 189–200 sowie 206–211.

<sup>258</sup> Siehe T. 84f., 87–90, 131f., 139–148, 155–159, 233–248, 261f., 307–316. Es sei darauf hingewiesen, dass die oben getroffene Zuordnung zu einer der beiden Kategorien stets von der überwiegenden Art der Chromatisierung ausgeht – die Grenzen zwischen den Spielarten sind fließend.

Dieses Verfahren, eine musikalische Gestalt in einem fingierten ‚Try and Error-Verfahren‘ wiederherzustellen, hat Jarnach schon in der *Sonatine* op. 12 angewandt. Dort mündeten ausgiebige ‚Montageversuche‘ schließlich im BACH-Motiv.

Im Folgetakt 258 wird die Figur der ersten Violine wiederholt, T. 259 zeigt dann in allen Stimmen drei melodische Umstellungen desselben übermäßigen Akkords aus fis-b-d<sup>259</sup> sowie auf zwei gemeinsamen Tönen basierende Verschränkungsformen des übermäßigen und des Durakkords<sup>260</sup>.

T. 259

The musical score for T. 259 is written in 3/4 time and consists of four staves. The first staff (Violin I) begins with a treble clef and a sharp sign, followed by a quarter rest and a quarter note F#. The second staff (Violin II) starts with a treble clef and a sharp sign, followed by a quarter note B and a quarter note D. The third staff (Viola) starts with a bass clef and a sharp sign, followed by a quarter note F# and a quarter note B. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with a bass clef and a sharp sign, followed by a quarter note D and a quarter note B. The score shows various rhythmic and melodic combinations of these notes, including slurs and accents.

Die zwei folgenden Takte sind im Gegensatz dazu überwiegend aus der kleinen Sekunde heraus gestaltet. Kurze Halbtontriller finden sich in der 1. Violine von T. 261 und in der Bratschenstimme von T. 262; ihr Sechzehntelrhythmus könnte ebenso auf die in T. 257ff. zitierten gebrochenen Durdreiklänge verweisen wie die punktierten Figuren in Viola (T. 261) und zweiter Violine (T. 262) auf die dort bevorzugte Rhythmisierung des übermäßigen Dreiklangs.

Zu Beginn von T. 263 spielt die erste Violine die ersten vier Töne des Mottos in der aus T. 259 bekannten Transposition an (d<sup>261</sup>-fis<sup>261</sup>-b<sup>261</sup>-es<sup>261</sup>). Ein übermäßiger Dreiklang im Folgetakt derselben Stimme (264.2: c<sup>261</sup>-e<sup>261</sup>-gis<sup>261</sup>) ist bis zum Eintritt des Mottos in T. 266 der letzte Hinweis auf dessen Materialsphäre.<sup>261</sup> Man sieht an diesen wenigen der Motto-Reprise vorausgehenden Takten, wie intensiv nach einem Weg zurück zum Ausgangspunkt des Satzes gesucht wird. Die von hier bis zum Satzende noch folgenden 80 Takte können dagegen schon nach oberflächlicher Betrachtung nicht als die Reprise des Satzbeginns gewertet werden. Die strukturelle Auswirkung des Mottos selbst liegt in jenem großen Bogen, der vom Beginn des Satzes zum Beginn einer (möglichen) Reprise im letzten Viertel geschlagen wird. Das Gefühl einer formalen Abrundung stellt sich allerdings kaum ein, bleibt es doch bei der bloßen Ankündigung der Reprise. Mehr noch: Nach dem fortissimo-Ausbruch des Mottos in T. 266 folgt mit T. 268ff. ein ‚Mäßig langsam‘ betitelter Formteil mit ziemlich eindeutigem Codacharakter.

259 Viola: fis-d<sup>259</sup>-b; 2. Violine: fis<sup>259</sup>-b<sup>259</sup>-d<sup>259</sup>; Cello: b-fis<sup>259</sup>-d<sup>259</sup>.

260 Violine 1: h<sup>260</sup>-dis<sup>260</sup>-fisis<sup>260</sup>-ais<sup>260</sup> und Viola: d<sup>260</sup>-h-g-es). Takt 260 bringt die originale Tonfolge des Mottos in einer auf zwei Instrumente verteilten Einstimmigkeit (Cello: c<sup>260</sup>-e<sup>260</sup>-as, die Viola übernimmt mit as-des-f).

261 Es ist etwas verwirrend, dass ausgerechnet der so lautstark formulierte Mottoeintritt in T. 266 nicht direkt aus der enormen Materialverdichtung der Takte 259ff. herausgeschleudert, sondern erst nach einigen Takten ‚Bedenkzeit‘ präsentiert wird.

Das Motto ist nur einer der Grundbausteine des ersten Satzes von op. 16; immerhin erlebt eine Diastematik eine Wiedererstehung im Ritornell des zweiten Teils des *Streichquartetts*. Offensichtlicher als die aus der Mottogestalt abgeleiteten Kategorien Chromatik und Ganztönigkeit ist aber das Arbeiten mit klassischen Motiven, Themen und deren Ableitungen.

Die Außenseite des Kopfsatzes aus op. 16 ist von einer Handvoll thematischer Gestalten geprägt, die alle über bestimmte Merkmale eng miteinander verwandt sind. Es handelt sich hierbei um Varianten eines diastematischen Entwurfs, dessen ‚Urfassung‘ mangels hierarchischer Ableitungsverhältnisse nicht zu ermitteln ist. Als **erste** der fünf vorkommenden **Themenvarianten**<sup>262</sup> erklingt in T. 10 in der 1. Violine folgendes Motiv:

### Themenvariante I:

T. 10f., 44f., 56f. [62f.], [65f.]

T. 10

In melodischer Hinsicht handelt es sich lediglich um eine beidseitige Umspielung des zuvor repetierten Tons h<sup>4</sup>, quasi um einen ‚umgekehrten‘ Doppelschlag. Prägnant sind in dieser ersten Variante vor allem der scharf punktierte Rhythmus und die fortissimo-Dynamik – beide erzeugen im Verbund mit dem 4/4-Metrum einen marschartigen Duktus.

Mit nur kleinen diastematischen Abweichungen erklingt in T. 11 eine um eine Quarte höher transponierte Sequenz. Die Begleitung durch die drei unteren Streicher geschieht blockweise in einer gemeinsamen Viertelbewegung, die auch den harmonischen Gang bestimmt. In T. 10 erklingen auf den Hauptzählzeiten folgende Akkorde: [h-e/Q<sup>2</sup>h] Q<sup>3</sup>a Q<sup>3</sup>g Q<sup>3</sup>fis.

Diese Quartenenakkordkette reicht mit Q<sup>3</sup>e noch in den Folgetakt 11 hinein, anschließend aber wird die Sequenz mit den Septakkorden b<sub>7<</sub>, A<sub>3</sub><sup>7></sup> und G<sub>3</sub><sup>7></sup> unterlegt.<sup>263</sup> Interessant ist nun, dass sowohl die Grundtöne der Quartenenakkorde in T. 10 als auch diejenigen der drei Septakkorde in T. 11 auf die gleiche Weise angeordnet sind. Die diesbezüglichen Progressionen a-g-fis und b-as-g stehen in einem direkten Transpositionsverhältnis zueinander und weisen darauf hin, dass Jarnach im Fall der Quartenenakkorde die Kategorie des ‚Grundtons‘ beibehält.

262 Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, können die Themen Jarnachs nicht mit den hergebrachten Maßstäben gemessen werden. Trotz ihrer Kürze bezeichnet Jarnach selbst zwei dieser Themenvarianten explizit als ‚Themen‘ – der Terminus sei also hiermit legitimiert. Vgl. Weiss, S. 231 sowie Jarnachs Werkbeschreibung in der NMZ 44/17 vom 2. August 1923, S. 304f.

263 Hinzuweisen wäre noch auf kleine motivische Abspaltungen in T. 11: Die Geigen spielen auf der dritten und der vierten Viertel jeweils die kleine rhythmische Zelle aus punktierter Achtel und zwei Zweiuunddreißigsteln.

Die Takte 44f. zeigen eine kleine Fugato-Strecke aus der ersten Themenvariante. Den Anfang macht die erste Violine, auf der letzten Viertel von T. 44 gefolgt von der zweiten Violine, das Cello setzt in T. 45.2 ein. Lediglich im ersten Geigeneinsatz erklingt die originale Tonfolge, aber die Abweichungen der anderen Stimmen sind marginal. Größere Differenzen sind dagegen in der Harmonisierung zu beobachten, denn von dem vorwiegenden Einsatz der Quartakkorde wie in T. 10 kann keine Rede mehr sein. Hier folgt die viertelweise Aufstellung der Akkorde von T. 44–46.2:

$A_3$     $b_{3<}$     $D_{9>}$     $Cis_3^{7>}$  |    $e_5^{6<}$     $\ddot{U}^{cis}$     $H_{7>}^{9>} Q^3_h$    |   (gt?)    $c^{7<}$

Der Satz wird hier sowohl durch die imitatorischen Einsätze als auch aufgrund einer durchlaufenden Sechzehntelbewegung in Viola und erster Violine gegenüber der statischen Viertelbewegung aus T. 10 ‚verflüssigt‘. Die ‚dolce‘-Anweisung ist dem ursprünglichen Charakter (‚stridente‘ = beißend, grell) diametral entgegengesetzt. T. 44 bietet damit eine Version der ersten Themenvariante, die in Harmonik, Satz und Charakter stark modifiziert ist, sich diastematisch und rhythmisch aber eng am Vorbild aus T. 10 orientiert.

Der dritte und für lange Zeit letzte Einsatz der ersten Themenvariante in T. 55f. basiert auf einer Kombination der beiden vorangehenden Fassungen. So wird das Thema wieder ausschließlich von der ersten Geige gespielt, aber die begleitende Sechzehntelbewegung sorgt im Verbund mit der fortissimo-Dynamik für einen deutlichen Vorwärtsdrang. Ebenfalls als Mischform von T. 10 und 44 präsentiert sich die zwischen Dur-moll-tonalen Dreiklängen und Quartakkorden abwechselnde Harmonik der Takte 56f.:<sup>264</sup>

$D_3$     $[Q^4e]$     $f_3^{56<9<}$     $Q^4cis$     $es^{7>}$    |    $[d-a]$    ?    $Q^3fis$     $Q^4ais$

Mit einer vorgezogenen Sechzehntel am Ende von T. 62 beginnt eine kurze Passage, die als Ableitung der Themenvariante 1 anzusehen ist, weil in allen drei Grundparametern Übereinstimmungen festzustellen sind. Die Diastematik der ersten Violine ist eine Transposition von T. 56, das markante Rhythmuspartikel aus punktierter Achtel und Zweiunddreißigsteln ist vorhanden, und die Harmonisierung gebraucht Quartakkorde. Schließlich kann auch die rezitativische Fassung aus T. 65 noch als Ableger der ersten Themenvariante angesehen werden. Der hier zugrunde liegende Akkord ist ein  $Q^4a$ .

Der letzte Auftritt der ersten Themenvariante ist weit von den eben besprochenen Passagen entfernt, er befindet sich bei T. 295f. und damit in der Nähe des Satzendes. Die scharfe rhythmische Kontur wird nun von allen Instrumenten verantwortet, und die Verwendung von Tritonus-Quart-Klängen am Anfang beider Takte ist für den eklektischen Schönberg-Tonfall verantwortlich, der schon einmal zu Beginn des Satzes auffällt.<sup>265</sup>

Die **zweite Themenvariante** strahlt angesichts ihrer Länge und ihres rhythmischen Profils die Würde eines echten Themas aus. Sie erklingt nur zweimal im Verlauf des Kopfsatzes von op. 16 – nämlich in T. 18f. und T. 303f., jeweils in der ersten Violine:

<sup>264</sup> Dieser viertönige Quartakkord auf e ergibt sich auf der letzten Sechzehntel der ersten Zählzeit.

<sup>265</sup> Vergleiche T. 8ff. und besonders T. 15ff.

**Themenvariante II: T. 18f. und 303ff.**

T. 18

Die aus der ersten Themenvariante bekannte, auf einem Doppelschlag basierende Diastematik ist hier um einige Töne erweitert, in T. 303ff. kommt noch eine Sequenzierung der zweiten Motivhälfte dazu. In rhythmischer Hinsicht gibt es durchaus Parallelen zu Variante 1: Hier wie dort wird durch die Verwendung auch sehr kurzer Notenwerte und Punktierungen das Profil geschärft. Die Ähnlichkeiten reichen bis zur ebenfalls in den drei unteren Stimmen angesiedelten Begleitung, die auch hier ein Viertel-Kondukt bildet. Dabei kann der hier eingeschobene 3/2-Takt nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch die zweite Themenvariante innerlich in einem 4/4-Metrum steht. – So eigentümlich wie Jarnachs Taktbezeichnungen sind auch die Strichanweisungen für die erste Violine in T. 18. Beide Fassungen der zweiten Themenvariante sind sehr ähnlich harmonisiert. Jarnach wählte dazu in Abgrenzung zur ersten Variante überwiegend Mollakkorde, die oft sogar ohne jegliche Zusätze erklingen (harmonischer Rhythmus viertelweise):

T. 18:	A	g <sup>7&gt;6&lt;</sup>	cis	e	dis	gis		
T. 303f.	fi	gt <sup>c</sup>	fi	gis <sup>7&gt;</sup>	a <sup>7&lt;-6&lt;</sup>	Ais <sup>5&gt;</sup>	h	c

Einen zunächst ganz anderen Charakter zeigt die **dritte Themenvariante**, wengleich die diastematischen Grundzüge und die Satzart mit den beiden vorhergehenden recht weit übereinstimmen:

### Themenvariante III: T. 39+41, 54+55

T. 39

In einem kleinen Fenster von bloß 16 Takten erscheinen zweimal zwei Takte mit der dritten Themenvariante, übrigens jeweils gefolgt von Variante 1. Bereits in den Takten 19f. (Vl. 2) und 24 (Vla.) erscheinen Motive, welche vor allem durch das Legato, einen geschmeidigen Sechzehntelrhythmus und die Überbindungen als Vorformen der dritten Themenvariante angesehen werden könnten. In T. 24 ist neben der rhythmischen auch die diastematische Kontur und die Pendelharmonik (siehe unten) in ihren Grundzügen fertig.<sup>266</sup>

Eine entscheidende Entwicklung von der Vorform in T. 24 bis zur ersten gültigen Fassung der dritten Themenvariante in T. 39 besteht in der Hinwendung von einer diatonischen zur gantzönigen Melodik. Sie ist in T. 39 (Vl. 1) in der Tonfolge cis““-h““-dis““-eis““ enthalten und bestimmt alle weiteren Fassungen der dritten Themenvariante.

Dort wo die Gantzönigkeit in der Melodik vorliegt, scheint sie auch die Harmonik zu beeinflussen. In T. 24f. treten gantzönige oder übermäßige Akkorde konsequenterweise noch nicht auf. Auch in den die gantzönige dritte Themenvariante zitierenden Takten 39 und 41 ist von ihnen keine Spur – erst in den Takten 54–55, in denen zum letzten Mal Variante 3 erklingt, werden die gantzönigen Klänge plausibel.<sup>267</sup>

Abgesehen von der Gantzönigkeit existiert noch eine alle Fassungen der dritten Themenvariante verklammernde harmonische Signatur: Es ist ein zwischen jeweils zwei Akkorden schwingendes Pendel im stabilen 4/4-Metrum. Eine kleine Übersicht soll dies verdeutlichen:

T. 24:	c	[e-a]	c	[e-a]
T. 39:	d <sup>7&lt;</sup>	Fis <sup>7&gt;6&gt;9&gt;</sup>	d <sup>7&lt;</sup>	Fis <sup>7&gt;6&gt;9&gt;</sup>
T. 41:	e	d <sup>7&gt;</sup>	e	es
T. 54: <sup>1</sup>	f <sup>56&lt;7&lt;</sup>	A <sub>5&gt;</sub> <sup>7&gt;6&gt;9&gt;</sup>	f <sup>56&lt;7&lt;</sup>	A <sup>7&gt;6&gt;9&gt;</sup>
T. 55: <sup>2</sup>	gt <sup>c</sup>	gt <sup>cis</sup>	gt <sup>c</sup>	gt <sup>cis</sup>

<sup>266</sup> Das verhindert nicht die kleine Durchführung des rhythmischen Kopfmotivs. Siehe T. 21.1 (Vl. 2), 22.1 (Vl. 2), 23.3 (Vl. 2), 26.1–27.3 (Vla.), 28.1 (Vl. 1), 30, 2. Viertel (Vl. 1), 35.3 (Vla.) und 37.1 (Vla.).

<sup>267</sup> Das es““ der 2. Violine in T. 55.1 habe ich als Vorhalt zum d““ gedeutet.

Bemerkenswert sind die komplexen und überaus dissonanten Mischklänge in T. 39.2+4 und 54.2+4 mit den mehrfachen Schärfungen ihrer Grunddreiklänge. Eine zuverlässigere Ausformulierung der harmonischen Ebene erfährt keine andere der fünf Themenvarianten des ersten Satzes aus op. 16.

In T. 127 – und damit jenseits der unverändert gebliebenen ersten einhundert Takte – erscheint die **vierte Themenvariante**:

#### Themenvariante IV: T. 127, 129, 151, 153

The image shows a musical score for T. 127, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The score includes dynamics such as *ff* and *mf*, and articulation markings like *pizz.* and *arco*. The bottom staff has the instruction *(stark reißen)* below it.

Sofort ins Auge sticht, dass das Satzgefüge der vierten Variante gegenüber den bisherigen Themenvarianten umgekehrt ist: Hier bilden die drei führenden Oberstimmen zusammen bordunartige Klänge, während die Harmonisierung allein durch das Violoncello erfolgt. Die übergebundenen (und dadurch vorgezogenen) Sechzehntel<sup>268</sup> haben ihr Vorbild ebenso in der dritten Themenvariante wie der in geraden Sechzehnteln ausgeführte melodische Doppelschlag (z. B. T. 127.4). Wie in T. 39+41 sind die beiden Anläufe der vierten Themenvariante durch

einen Zwischentakt getrennt. Da erstaunt es nicht, dass auch die Harmonik an die vorangegangene Variante angelehnt ist: In den Takten 127 und 129 finden sich Pendelbewegungen zwischen [d-a] und es<sup>5</sup><sub>6<</sub> beziehungsweise [f-c] und es. Klanglich besonders auffällig sind die Takte 128 und 130 mit ihren Flageolettfiguren der drei oberen Stimmen; dass die Takte nicht mehr zur eigentlichen Themenvariante gehören, sondern eher kurze Intermezzi sind (und hierin T. 40 ähnlich), bezeugt die hier eher fremde Quartensharmonik. Wirkliche Eigenständigkeit erlangt die vierte Themenvariante durch ihren neuartigen Charakter: den rhythmisch ‚hinkenden‘ Oberstimmen und einem burlesk wirkenden Schrammelbass. Äußerlich nur leicht verändert, nun aber mit einer indifferenten Harmonisierung aus bloßen Oktaven im Cello, wird die vierte Themenvariante in den Takten 151 und 153 wiederholt. Ihre jeweiligen Folgetakte 152 und 154 zeigen bei genauerem Hinsehen durchaus Gemeinsamkeiten mit den Flageolett-Takten 128 und 130: So bleibt die Führung in parallelen Quartens in den beiden Oberstimmen ebenso erhalten wie die einleitende Viertelpunktierung. Die komplette in T. 152 und 154 vorzufindende synkopische Rhythmusformel ist übrigens identisch mit T. 86 und 89 – beides bezeichnenderweise ebenfalls von Quartintervallen im Flageolett gekennzeichnet.

<sup>268</sup> Die Rhythmusfigur der vorgezogenen Sechzehntel wird in T. 131ff. fortgesetzt. Solche Abspaltungen musikalischer Charakteristika sind ein Grundprinzip der Bartókschen Verknüpfungstechnik.

Die **fünfte** und letzte **Themenvariante** ist von lyrischem Charakter. Sie erscheint ein einziges Mal an zentraler Stelle in diesem ersten Quartettsatz, wiederum in zweifacher, hier jedoch imitatorisch angelegter Ausfertigung in Bratsche (T. 188.4) und erster Violine (T. 191.3) – man beachte die ‚espressivo‘-Anweisung:



und zwei in T. 303. Dieses fast gänzliche Verschwinden der Themenvarianten nach dem sehr dicht konzipierten Auftakt ist verwirrend. Ihr letztmaliges Auftreten schließlich erfolgt in einem Formteil, der nicht so sehr als Reprise denn als eine Coda aufgefasst werden muss (T. 268ff.). Es kann nur vermutet werden, dass die erste Fassung des *Streichquartetts* ausgiebiger von den Themenvarianten Gebrauch gemacht hat, als der stark überarbeitete ‚Erste Teil‘ in der vorliegenden Druckfassung erkennen lässt.

An der expositionsartigen Anlage der ersten 65 Takte ändert dies allerdings nichts. Dies gilt insbesondere, als sich noch innerhalb der ersten einhundert Takte nach dem Motto und den Themenvarianten ein **chromatisches Motiv** in den Vordergrund spielt. Das folgende Notenbeispiel zeigt die ersten drei Ausführungen des Motivs, welche in den Takten 76, 77 und 81f. sehr nah beieinander liegen:



Diesen drei Fassungen (und allen weiteren) ist gemein, dass ein Ausschnitt der chromatischen Skala von einem ‚ausscherenden‘ Ton gestört wird. In T. 76 etwa wird die Linie c''-h'-b'-a'-as' vom d'' (dritte Zählzeit) in zwei Teile geschnitten. Der ‚Störton‘ liegt anfangs eine große Terz oberhalb des vorangehenden Skalentons; später vergrößert sich dieses Intervall. Die rhythmische Anlage der späteren Versionen wird sich an T. 76 und 77 orientieren.

Im Gegensatz zu den Themenvarianten ist das chromatische Motiv ganz eigentlich in einem 3/4-Metrum zuhause. Ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen den beiden Protagonisten liegt darin, dass sich das chromatische Motiv meistens in einem polyphonen Umfeld präsentiert. Jarnach kontrastiert Themenvarianten und chromatisches Motiv somit auf mehreren Ebenen.

Seine Ursprünge hat das chromatische Motiv indes weiter vorne im Satz. Schon in T. 27.2-4 nämlich zeigen sich in der ersten Violine Ansätze zu dieser ‚gestörten‘ chromatischen Skala, weitere ‚Gehversuche‘ des chromatischen Motivs finden in T. 71 (Vlc.) statt, wo sich gleich zwei kurze, auseinanderstrebende chromatische Verläufe ankündigen (H-c-cis und H-As-A). Einer in T. 68.3 in der ersten Geige beginnenden, sehr ‚fertigen‘ Vorläuferversion des Motivs ist lediglich der (um den ‚Störton‘ herum angeordnete) Ganztonschritt d''-c'' anzukreiden.

Es besteht übrigens eine interessante Ähnlichkeit zwischen diesem chromatischen Motiv aus Jarnachs *Quartett* op. 16 und dem chromatischen Anfangsmotiv aus Ernst Kreneks *Solo-Violinsonate* op. 33:



Krenek op. 33, Beginn

Beide Motive scheinen mir eher eine ‚technische Verfahrensweise‘ als ein ‚Thema‘ darzustellen. – Von den sehr zahlreichen Versionen des chromatischen Motivs sei noch jenes aus T. 122f. erwähnt: Hier wird eine chromatische Aufwärtsbewegung von F (T. 122.2 im Vcl.) bis cis (T. 124.1) von den unterhalb der Linie angeordneten ‚Störtönen‘ E, G und A unterbrochen.

Die folgende Tabelle zeigt eine Liste aller Versionen des chromatischen Motivs:

<b>Takt</b>	<b>Stimme</b>	<b>Bemerkungen</b>
27	Vi. 1	Vorläufer des Motivs mit latenter Zweistimmigkeit;
68	Vi. 1	Bis auf einen Ganztonschritt perfekte Version des Motivs;
70f.	Vcl.	Wie T. 27 latent zweistimmig, wieder entferntere Verwandtschaft zum Motiv;
76f.	Vi. 1	Zwei aufeinanderfolgende, diastematisch und rhythmisch kongruente Fassungen des chromatischen Motivs – sie sollen als ‚Modell‘ dieses Motivfeldes gelten;
81f.	Vi. 1	Mit langen Notenwerten und einer bloß dreitönigen chromatischen Skala operierende Variante;
95	Vi. 1	Wie T. 76, jedoch mit verschärftem Rhythmus: punktierte Achtel + zwei Zweiu- unddreißigstel;
97ff.	Vcl.	Wie T. 95, allerdings mit einem Ganztonschritt in der chromatischen Linie (G-Fis-F-[B]-Es-D); Motivköpfe in T. 98.3 (Vcl.) und 99.1 (Vi. 2); diese durchführungsartige Passage bricht mit T. 100 ab;
104	Vla.	Rhythmus mit Achteltriolen auf der zweiten Zählzeit; das Motiv liegt unauffällig inmitten einer ‚Klangstelle‘;
122ff.	Vcl./ Vi. 1	Eine längere, jetzt aufsteigende chromatische Linie (Umkehrungsform; Fis-cis) wird von den ‚Störtönen‘ E, G und A unterbrochen. Eine fast intervallgetreue Transposition dieser Umkehrungsvariante erklingt in der ersten Violine von T. 124;
158f.	Vi. 2	Absteigende, nicht unterbrochene Linie von d <sup>''</sup> -ais <sup>'</sup> , deren Rhythmisierung (wie in T. 95 und 97) sie als Ableitung des chromatischen Motivs ausweist;
208ff.	Vla. Vi. 1 Vi. 2	Eine Art Krebsumkehrung des Motivs, mit 208.2 beginnend: g <sup>'</sup> -d <sup>'</sup> -fis <sup>'</sup> - 'e <sup>'</sup> [-d <sup>'</sup> -c <sup>'</sup> -h]; Rhythmus wiederum aus Zellen von Achtel + zwei Sechzehnteln. Siehe auch in T. 209.2 (Vi. 1: g <sup>'</sup> -d <sup>'</sup> -fis <sup>'</sup> - 'e <sup>'</sup> [-d <sup>'</sup> -c <sup>'</sup> -h]) und T. 210.2 (Vi. 2: es <sup>'''</sup> -b <sup>'</sup> -d <sup>'</sup> -des <sup>'''</sup> -c <sup>'''</sup> [-b <sup>'</sup> -a <sup>'</sup> -as]). Zusammen bildet sich ein lockeres Fugato mit beibehaltenem Kontrapunkt;
225	Vi. 1	Rückkehr zur Diastematik aus T. 76 (Transposition), aber neue Rhythmisierung; Wiederholung noch im selben Takt;
226ff.	Vi. 2	‚Motivapotheose‘: Die lange, abwärts gerichtete chromatische Linie h <sup>'</sup> -a wird von insgesamt fünf ‚Störtönen‘ unterbrochen;
281f.	Vcl.	Die absteigende Linie von A-F wird von den unter- wie oberhalb ihrer liegenden ‚Störtönen‘ D und B unterbrochen;
311f.	Vi. 2	Abwärts gerichtete Variante im Viertelrhythmus;
313ff.	Vi. 1	Abwärts gerichtete Varianten in Vierteln und punktierten Achteln.

Die Verteilung des chromatischen Motivs über diesen ersten Satz des Quartetts ist derjenigen der Themenvarianten ganz ähnlich. Einer stärkeren Konzentration des Motivs in den Takten zwischen 68 und 97 (und damit noch in einer angenommenen Exposition der ersten



T. 101

*con sord.*

*dolce espr.*

*p* *egualmente*

*p*

*p* *espr.*

Die Verdoppelung der Notenwerte ist seinem lyrischen Charakter gemäßer, und anstelle eines rhythmisch durchbrochenen polyphonen Satzes wird das Motiv hier durch lange Liegeklänge und die gleichmäßige Sechzehntelbewegung der zweiten Violine sehr wirkungsvoll freigestellt.

Um eine Quinte tiefer transponiert, assoziiert die Melodik hier ein es-Moll, auch dieses Mal von der Harmonik unterstützt. Es sind vor allem die ausdrucksvolle Oberstimme und das ungewöhnlich lange Verharren auf der es-Moll-Klangfläche, welche diesem potenziellen Seitensatzthema die Anmutung eines Ruhepols gibt und große Aufmerksamkeit sichert: dies ist die einzige Gestalt des Satzes, welche den Titel eines ‚Themas‘ wirklich verdient. Es scheint geradezu, als sei das potenzielle Seitenthema Zweck und Ergebnis der mit T. 83 beginnenden Klangstelle.

Eine sehr entfernte Variante des ‚Seitenthemas‘ ist in T. 174f. der ersten Geige zu hören. Seine Melodik ist zwar verfremdet, operiert aber mit ähnlichen Intervallen wie die Ausgangsform. Den Bezug zur Vorlage vermittelt aber vor allem die in c-Moll angesiedelte Begleitung dieser Takte: Man vergleiche sie mit T. 101ff. Der Rhythmus des Motivkopfes weist noch einmal eine Verdopplung der Notenwerte gegenüber der Variante aus T. 101 auf.

Es mag wiederum den Umarbeitungen des Kopfsatzes geschuldet sein, dass dieses potenzielle Seitenthema in diesem Satz nicht besser Fuß fasst. Seine äußerst geringe Verbreitung spricht ebenso gegen die Interpretation als zweites Thema wie seine sehr späte Exposition.

Schließlich muss noch auf eine letzte Tonfolge vom Rang eines Motivs hingewiesen werden. Gemeint ist eine sprunghafte, relativ weit ausholende Melodik der Bratsche, die mit dem Achtel-Auftakt zu T. 73 beginnt. Kennzeichen sind eine zunächst schrittweise Bewegung, ein sich anschließender größerer Intervallsprung aufwärts (hier ist es die übermäßige Quinte a'-eis'') sowie ein nach erneutem Sekundschritt ablaufender übermäßiger Dreiklang abwärts. Ganz ungewöhnlich sind der für Jarnachs Verhältnisse ausgreifende Ambitus des **sprunghaften Motivs** sowie seine atonale Anmutung.

Gegen Ende des ersten Satzes von op. 16 findet eine kleine Durchführung dieses sprunghaften Motivs statt. Es erscheint zuerst in der ersten Violine von T. 281, rhythmisch und melodisch nur wenig verändert – sogar der übermäßige Dreiklang ist noch dabei. Er fehlt bei den nächsten Einsätzen in T. 282.4 (Vl. 2) und 283.1 (Vcl.). Erst die Violine 1 in T. 287.1 rückt wieder in die Nähe der ursprünglichen Fassung. Warum dieses charaktervolle Motiv in der langen Spanne zwischen T. 74 und 280 abwesend ist, bleibt unklar. Seine aufwendige Reprise in einer kleinen Durchführung könnte die oben aufgestellte These stützen, es bei den Takten 268 bis zum Ende des Satzes mit einer Coda zu tun zu haben.

Neben dem Motto und den oben besprochenen themenartigen Motiven gibt es auch im *Streichquartett* op. 16 kleinere musikalische Partikel mit einer weiten Verbreitung. Das wohl fruchtbarste unter ihnen ist eine ‚**Viertonfigur**‘, deren Ursprünge in der dritten Themenvariante zu suchen sind. Dort liegt es folgendermaßen vor:

T. 24



Von dieser auf Sekundschritten basierenden Ausgangsgestalt sind es nur fünf Takte bis zu jener Form, wie sie in diesem Satz etwa zwei Dutzend Mal erklingen wird – mit einem Halbtonschritt abwärts und der ganztönigen Fortsetzung mit einer großen Terz und einem Ganztonschritt aufwärts:



Die Version mit fallender kleiner Sekunde und ganztöniger Fortführung findet sich außerhalb der Themenvarianten noch in T. 29.3 (Vl. 2), 30.3 (Vl. 1), 33.3 (Vl. 1), 60.1+2 (Vcl.), 60.3 (Vla.), 67.3 (Vl. 1), 90.6 (Vcl.), 92.2 (Vl. 1), 93.3 (Vl. 1), 117.4 (Vl. 2), 128.1 (Vcl., modifizierter Rhythmus), 249.1 (Vl. 1+2, ohne Überbindung), 249.3 (Vl. 2, ohne Überb.), 256.1 (Vl.1, Vla., Vcl., ohne Überb.), 274.3 (Vla.), 275.2 (Vla.), 276.3 (Vcl.), 277.1 (Vcl.) und 286.1 (Vl. 1).

Diese neu gebildete Viertonfigur, die sich schon hier aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst hat, wird weiter modifiziert und in den Takten 39+41 sowie 54+55 zurück in ihre ehemalige Umgebung (die dritte Themenvariante) implantiert. Die Diastematik ist nun ganztönig (z.B. cis''-h''-dis''-eis''') und erscheint hauptsächlich im Zusammenhang mit der dritten Themenvariante. Wie zuvor besteht der Rhythmus aus vier Sechzehnteln, deren erste aus einer Überbindung hervorgeht.



Unabhängig von der dritten Themenvariante erscheint die ganztönige Version der Viertonfigur noch in T. 46.3 (VI. 1), 56.1 (VI. 1, mit Durchgangsnote, im Rahmen der erste Themenvariante I), 57.2 (VI. 2, siehe T. 56.1), 60.2 (Vcl.), 71.1 (VI. 1), 220.1 (VI. 1, neuer Rhythmus).

Daneben finden sich zahlreiche andere Versionen der Viertonfigur, die stärkere Abweichungen in Melos und Rhythmus sowie vereinzelte Durchgangsnoten aufweisen.<sup>272</sup> Schließlich finden auch krebsgängige Fassungen von Beginn an Verwendung.<sup>273</sup> Augenfällig ist wiederum eine lange, hier etwa achtzigtaktige Abwesenheit der Viertonfigur zwischen T. 129 und 212. Die Takte 212–222 zeigen vor allem die stärker modifizierten Fassungen und den Krebs des Motivs. Eine Häufung der Viertonfigur in T. 247f. mündet in T. 249 in eine regelrechte Engführung, in deren Verlauf auch das mittlere Intervall bis auf einen Tritonus geweitet wird (T. 250). Bei aller Verdichtung behält die Viertonfigur ihre charakterliche ‚Durchgängigkeit‘ bei: Nie wird sie im Verlauf dieses Satzes zu einem Protagonisten der musikalischen Handlung.

In T. 211 macht sich sehr deutlich ein Phänomen bemerkbar, das, wiewohl letztlich aus dem Motto abzuleiten, auch mit der Viertonfigur verwandt ist: Es ist die vertikal oder horizontal sich ausprägende **Ganztönigkeit**. Erste Geige, Bratsche und Cello schöpfen in T. 211 aus den Tönen der Ganztonskala von cis<sup>274</sup>:

T. 211

Die zugrundeliegende Cis-Ganztonleiter wird in der zweiten Violine zwar ebenfalls verwendet – ihr gehören die jeweils tiefsten Töne der vier Dreitongruppen (es'-f'-g'-a') an. Im Kontrast dazu ist die isolierte ‚Oberstimme‘ (h'-c'', des''-d'', es''-e'') chromatisch angelegt. Die Allgegenwart des Halbtonschritts sowie auch längerer chromatischer Linien um T. 211 lässt fast vermuten, Jarnach habe die beiden Prinzipien Chromatik und Ganztönigkeit hier bewusst miteinander konfrontiert. Unüberhörbar sind die über-

mäßigen Dreiklänge auf der ersten, zweiten, vierten und sechsten Achtel von T. 211.

Bis dahin hatten sich ganztönige Strukturen vorwiegend in direkter Nähe der Themenvarianten befunden, und selbst dort waren selten mehrere Stimmen gleichzeitig ganztönig

272 Stärker modifizierte Fassungen der Viertonfigur: T. 18.1 (VI. 1), 27.4 (Vcl.), 29.3 (VI. 2), 38.4 (VI. 1), 49.2 (VI. 2), 72.1 (Vcl.), 87.5 (VI. 2), 119.1 (VI. 2), 128.3 (VI. 1), 213.3 (VI. 2), 214.3 (VI. 1), 218.1 (VI. 1), 219.2 (VI. 1), 221.1 (VI. 1), 222.1 (VI. 1), 226.2 (VI. 1), 247.1 (VI. 1), 248.1 (VI. 1), 249.2+4 (Vcl.), 250.1-4 (VI. 1+2, Vla.), 264.2+3 (VI. 1), 282.1 (VI. 1).

273 Krebsversionen der Viertonfigur: T. 20.4 (VI. 1), 21.3 (VI. 2), 26.3 (Vla.), 27.1 (Vla.), 37.3 (Vla.), 90.1 (VI. 2), 212.3 (VI. 1+2, Vla.), 226.3 (Vla.).

274 Die letzte Achtel des Taktes 211 löst sich aus der Ganztönigkeit und bringt einen Fis-Dur-Akkord hervor.

veranlagt. Eine Ausnahme bilden die Takte 57f.: Die dort von der zweiten Violine gespielte erste Themenvariante ist im Ganztonfeld auf cis angesiedelt, die begleitende Sechzehntelbewegung der ersten Violine dagegen im Ganztonfeld auf c.

Nach einem kurzen g-Moll-Intermezzo<sup>275</sup> in T. 216–218 kehrt die Ganztönigkeit über das Viertelmotiv wieder zurück. Der besseren Übersicht halber seien die ganztönigen und übermäßigen Klänge und Gestalten der nun folgenden Takte in tabellarischer Form wiedergegeben:

Simultane übermäßige Akkorde	T. 222 (Ü <sup>c</sup> ); T. 226 (2., 3., 5. und 7. Achtel) und 227 (1. und 5. Achtel sowie 228.1 und 229.1 (nur VI. 1));
gebrochene übermäßige Akkorde	T. 225 und 230.2-3;
Ganztonmelodik	In T. 220 VI. 1 und Vcl.;
Ganztonleitern	In T. 231 konkurriert die Ganztonskala in VI. 2 und Vla. mit diatonischen Skalen in der VI. 1; Ganztonleitern in T. 257 (VI. 2, auf e) und 276 (VI. 1, auf es) korrespondieren auf Distanz; T. 272ff. (VI. 1): Ganztonleiter mit Störtönen.

Die Ableitung des übermäßigen Dreiklangs aus dem Motto ist unstrittig, ebenso die Bedeutung des Viertelmotivs für die ganztönige Melodik. Wie so oft bei Jarnach, so sind auch die Versuche mit ganztönigen Strukturen nicht systematisch durchgeführt.

Neben den verschiedenen Spielarten der Ganztönigkeit sind die Takte 208–230 von einer starken **melodischen Chromatisierung** gekennzeichnet. Während die ganztönige Melodik – vor allem in der Form der Viertelfigur – relativ dezentral über den ersten Satz des Quartetts verteilt ist, kann man in Bezug auf den Chromatisierungsgrad der Melodik einige Intensivierungsabschnitte ausmachen. Diese befinden sich bei T. 76–82, 137–148, 157–159, 189–200, 233–242 und 303–319. Ist die horizontale Chromatik anfangs noch eng mit dem chromatischen Motiv assoziiert (T. 76ff., 118ff.), so emanzipiert sie sich spätestens mit T. 139ff. zu einer eigenen Kraft.

Dem Aufeinandertreffen der Gegenpole Chromatik und Ganztönigkeit in T. 208ff. haftet (vor allem aufgrund der dort demonstrierten Gleichrangigkeit) ein durchführungsartiger Zug an. Mit einigen Abstrichen gilt dies noch bis T. 256, danach wird dieser Aspekt von den aufwendigen Wiederherstellungsversuchen des Mottos überlagert. Festzuhalten ist, dass in diesen Takten 208 bis etwa 255 die beiden materiellen Grundeigenschaften des Satz-mottos (Chromatik und der übermäßige Dreiklang) in eine Interaktion miteinander treten.

Es bleiben viele weiße Flecken auf der musikalischen Landkarte des ersten Satzes aus op. 16. Ein sehr ausgedehnter betrifft die Takte 83–96. Derart unvermittelt ist der Übergang in die irisierende Flächigkeit des ‚Allegro moderato‘, dass der Hörer einen Satz im Satz vermutet. Eine so schnell wie möglich auszuführende Zweiunddreißigstel-Linie in der Bratsche wird von Liegetönen in zweiter Geige und Cello unterlegt. Später ändert sich die Aufgabenverteilung, die erste Geige tritt überhaupt nur in den fahlen Flageolett-Episoden in T. 86f. und 89f. in Aktion.

---

<sup>275</sup> T. 224 bringt mit der Akkordfolge fis–Cis–e–H–B<sup>7<</sup>–F<sup>7></sup> im Achtelrhythmus erneut eine dezidiert tonale Strecke.

Satztechnisch ist sie ein Fremdkörper, diese 14 Takte währende **Klangstelle**, vergleichbar mit dem Mittelteil des zweiten Satzes aus der *Violin-Solosonate* op. 13. Anders als diese ist die Klangstelle im Kopfsatz des *Quartetts* op. 16 aber materiell auf mehrfacher Ebene mit der Umgebung verbunden. So wird in der jeweils schnell bewegten Stimme zweimal der Gegensatz zwischen übermäßigem Dreiklang und Chromatik angespielt.<sup>276</sup> Die Viertonfigur taucht in T. 87 (3. und 5. Viertel in Vla.+Vl. 2), 90.6+7 (Vcl.+Vl. 2), 92.3 und 93.4 (beide Vl. 1) auf; das chromatische Motiv erscheint in T. 91 und 95 (Vl. 1). Schließlich wird mit dem Rhythmus der Flageolett-Stimmen (T. 86f. und 89f.) auf die den vierten Themenvarianten folgenden Takte 152 und 154 angespielt.

Damit könnte die Klangstelle als eine von mehreren durchführungsartigen Abschnitten dieses ersten Satzes angesehen werden. Das Verfahren, einen solchen Durchführungsteil charakterlich zu maskieren, ist aus den Scherzo-Teilen der *Sonatine* op. 12 bekannt.

Eine Kuriosität sind die **Fugato-Abschnitte** in T. 19ff., 171ff., 201ff. und 281ff. Alle vier Passagen (sie sind motivisch nicht miteinander verwandt) geben sich im Notenbild wie auch akustisch als imitatorisch gearbeitet zu erkennen, mit Ausnahme des Fugatos aus T. 171ff. fehlt aber allen ein stabiles Kopfmotiv. In T. 19ff. haben die Einsätze<sup>277</sup> außer einem rhythmischen Grundrepertoire nichts gemein, in T. 201ff. ist die Sache verwickelter: Von den vier Einsätzen<sup>278</sup> unterscheiden sich äußerlich alle bis auf die beiden letzten; auffallende Übereinstimmungen bestehen allerdings zwischen den jeweils zweiten Takten aller Fugato-Einsätze, zu finden in T. 202 (Vla.), 203 (Vcl.), 204 (Vl. 1) sowie 205 (Vl. 2). Bei näherem Hinsehen fallen auch die diastematischen Verwandtschaften der Einsatzköpfe auf. Jarnach arbeitet hier mit ‚Pfeilertönen‘, die ein in allen Einsätzen ähnliches, viertöniges Intervallgerüst abgeben:

Viola	T. 201f.:	g-es'-d'-as';
Cello	T. 202f.:	F-des-c-ges;
Violine 1	T. 203f.:	a-ges'-f'-ces'';
Violine 2	T. 204f.:	e'-d''-cis''-g''.

Wieder besser zu identifizieren sind die vier Einsätze des letzten Fugatos in T. 281ff.<sup>279</sup> Hier bestehen Übereinstimmungen in den rhythmischen und diastematischen Umrissen. Einen einzigartigen wie verblüffenden Vorgeschmack auf dieses Fugato-Motiv bietet die Bratschenstimme von T. 73 – eine weiteres ‚loses Ende‘ auf motivischer Ebene. Wie könnte man die beiden weit auseinanderliegenden Zitate dieses sprunghaften Motivs erklären? Ihnen gemein ist allein die unmittelbare Nachbarschaft des chromatischen Motivs. Die Verteilung der vier Fugato-Stellen über den Kopfsatz des *Quartetts* op. 16 ist die gleichmäßigste aller Themen und Motive. Einen Beitrag zur Gesamtarchitektur leisten sie dennoch nicht.

Die Komplexität des *Streichquartetts* op. 16 greift auch auf den Parameter der **Tempoorganisation** über. Gut 40 Anweisungen regeln im ersten Satz von op. 16 subtile wie heftige Temposchwankungen wie das großangelegte Accelerando von T. 136–150. In der Regel

<sup>276</sup> Vgl. T. 84.3+4 (Vl. 2) und 87.1+3 (Vla.) mit ihren gebrochenen übermäßigen Dreiklängen.

<sup>277</sup> Die Fugato-Einsätze in T. 19ff.: T. 19.4 (Vl. 1); 21.4 (Vl. 1); 23.1 (Vla.).

<sup>278</sup> Einsatzfolge bei T. 201ff.: T. 201.1 (Vla.); 201.3 (Vcl.); 203.1 (Vl. 1); 204.1 (Vl. 2).

<sup>279</sup> Die Einsätze liegen bei T. 281.1 (Vl. 1), 282.4 (Vl. 2), 283.1 (Vcl.) und 287.1 (Vl. 1).

stehen die Themenvarianten in stabilen Verhältnissen (,Tempo‘, ,Pesante‘, ,Breit‘ oder ,Festes Zeitmaß‘), während motivisch aufgelockerte Passagen wie T. 155–184 durch eine schnelle Abfolge von Beschleunigung und Abbremsung gekennzeichnet sind.

Zum Schluss noch einige Worte zur **Harmonik** im ersten Satz des *Quartetts* op.16. Sie bereitet im Vergleich mit den ungefähr zeitgleich entstandenen Werken Jarnachs keine großen Abweichungen. Grundlegendes Prinzip des Klangaufbaus ist auch hier die traditionelle Terzschichtung. Wie erwartet, geschieht die Aufeinanderfolge der Akkorde nicht nach traditionellen funktionalen Regeln<sup>280</sup>, auch dann nicht, wenn mehrere Dreiklänge zu freitonale Feldern verknüpft werden.<sup>281</sup>

Was die Verwendung von Quartenakkorden angeht, so finden sich (wie in den vorangegangenen Kompositionen) auch in diesem Quartettsatz regelrechte Ballungen<sup>282</sup>, allerdings bringt Jarnach die Quartenakkorde auch in schnellem Wechsel mit Dreiklängen – die Harmonisierung der ersten Themenvariante in T. 56f. ist dafür ein gutes Beispiel (siehe oben). Insgesamt treten Quartenakkorde in diesem Quartettsatz zahlreicher und selbstverständlicher auf als in der *Flötensonatine* op. 12, der *Violinsonate* op. 13 und den *Fünf Gesängen* op. 15. Eher selten sind Mischklänge anzutreffen. Außer in den T. 39 und 54 der dritten Themenvariante findet sich nur eine auffällige Häufung bei T. 307–310: Hier macht sich vor allem die erhöhte vierte Stufe (respektive die verminderte Quinte) bemerkbar.<sup>283</sup>

Über den hohen Grad an melodischer Chromatisierung ist ebenso berichtet worden wie über die reichliche Verwendung übermäßiger Dreiklänge und ganztöniger Harmonik. Die hohe Durchlässigkeit verschiedener harmonischer Prinzipien demonstrieren die beiden Takte 291-292: In ihren zusammengenommen vier Viertelzählzeiten folgen ein milder Mischklang F<sup>6>7></sup>, ein vollständiger gt<sup>cis</sup>, ein bitonaler<sup>284</sup> e+F<sup>7></sup> und ein Q<sup>5h</sup> aufeinander. Jarnach verknüpft diese vier Klänge mit minimalen Stimmbewegungen.

T. 291

The musical score for T. 291 is presented in four staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, and the bottom two are for Viola and Cello/Double Bass. The time signature is 2/4. The score shows a sequence of chords and melodic lines across four measures. The first measure features a complex chord structure, the second a more standard triad, the third a bitonal structure, and the fourth a specific chord with a triplet in the bass line.

280 Echte V–I-Progressionen beispielsweise kommen äußerst selten vor, nämlich in T. 20-21, 26.1-2, 105.2-3, 159-160 und 297.2-3. Die Takte 11/12 zeigen eine Reihe von Dominantseptakkorden, welche funktionslos und offenbar nur aus klanglichen Gründen miteinander kombiniert sind.

281 Solche freitonale Dreiklangsharmonik findet sich in T. 15–21, 141–145, 189–194, 215, 224ff. und 252.

282 Quartenakkord-Ballungen finden sich in T. 9f., 56f., 62f., 128, 130, 131f., 234 und 241ff.

283 Vgl. T. 307.3, 308.3+4, 309.1, 310.1.

284 Die Außenstimmen formulieren einen e-Moll-Akkord, zweite Violine und Bratsche den F<sup>7></sup>.

Stabile und reproduzierte harmonische Verhältnisse herrschen nur in den Themenvarianten und dem lyrischen Seitensatzmotiv – mithin in jenen Passagen, deren Satzanlage von dem Modell Hauptstimme + Begleitung geprägt ist. Viele dazwischen liegende, polyphon gearbeitete Stellen<sup>285</sup> dagegen weisen einen höheren Dissonanzgrad auf.

Im ersten Satz von Jarnachs op. 16 finden sich auch ausgesprochene Klangstellen. Die wie eingeschobenen wirkenden Takte 83–96 gehören dazu, aber auch die Begleitung des hypothetischen Seitensatzes in T. 101ff. Die Flächenhaftigkeit dieser Abschnitte beruht allerdings nicht auf der Übereinanderlagerung ostinater Bewegungen wie bei Bartók, sondern verdankt sich einfachen, auf Dreiklängen oder bloßen Quinten basierenden Liegeklängen, welche mit einer stärker bewegten Stimme angereichert sind.

### **V.2.1 Zusammenfassung op. 16, 1. Satz**

Von der zeitgenössischen Kritik waren die formalen „Unebenheiten“ (Hugo Holle) des Satzes, seine fehlende „Geschlossenheit“ (Friedrich Schwabe) und „Unübersichtlichkeit der Gliederung“ (Alexander Jemnitz) sowie seine „verwirrende Fülle“ (Heinz Pringsheim) bemerkt worden – ohne dass freilich das Gesamturteil negativ ausfiel. Theodor W. Adorno sah den Grund für das ‚Entzweispringen‘ der Form des Satzes wie Holle und Jemnitz in einer Überfülle musikalischer Gestalten, attestierte der Musik aber „bei aller Auflockerung soviel Zug zur stetigen Sammlung, wie wenig Musik aus unseren Tagen.“ Es sind dies sämtlich Einschätzungen, die auch nach der detaillierten Analyse Bestand haben.

Die Form des gut 340 Takte umfassenden ersten Satzes aus dem *Streichquartett* op. 16 gibt viele Rätsel auf. Eine motivisch dicht gefügte und mit sehr unterschiedlichen Satzcharakteren ausgestattete Exposition erstreckt sich über gut einhundert Takte. Ihr formales Versprechen wird in der Folge aber nicht eingelöst: die Themenvarianten, das chromatische Motiv und der potenzielle Seitensatz wirken in den letzten zwei Dritteln des Satzes wie unbeteiligt an dem musikalischen Ablauf, in dem überwiegend das Reihungsprinzip herrscht. Im eigentlichen Sinn funktionale Bezüge einzelner Abschnitte untereinander lassen sich mit Ausnahme der Motto-Reprise nicht ausmachen. Letzte allein ist zu schwach, um eine den Satz prägende und stabilisierende Architektonik zu gewährleisten. Der kontrapunktisch aufwendigen Wiederherstellung des Mottos folgt schließlich keine echte Reprise der übrigen Motive – zwei Themenvarianten geben zusammen mit einigen Zitaten des akustisch sehr zurückhaltenden chromatischen Motivs kaum mehr als ein schüchternes Stelldichein. Die durch die Motto-Reprise eingeleiteten letzten 70 Takte besitzen denn auch eher den Charakter einer Coda.

Zudem erlangen die sich in der ersten Phase des Satzes explosionsartig vermehrenden Themenvarianten in keiner ihrer fünf Fassungen eine echt ‚thematische Festigkeit‘, von ihrem geringen Umfang einmal ganz abgesehen. Dennoch sind sie ganz allein dafür verantwortlich, ein „dynamisches Gleichgewicht“<sup>286</sup> herzustellen. – In der *Sarabande* op. 17 ist die Variantenbildung bloß eine von mehreren formalen Gestaltungsebenen. Jarnach hat die Themenvarianten durch ihre auffällig homophone Faktur und sehr ähnliche Begleitstrukturen als musikalische Protagonisten hervorgehoben und verfährt in dieser Hinsicht ganz

<sup>285</sup> Es seien hier stellvertretend genannt: T. 22f., 27f., 33ff., 46f. oder 201ff.

<sup>286</sup> Schultz 1974, S. 20.

ähnlich wie mit den beiden Themen der *Flötensonatine* op. 12. Zwischen den Einsätzen der Themenvarianten komponiert Jarnach eine Art unverbindlicher Polyphonie, die vor allem durch ihre rhythmische Feingliedrigkeit auffällt und sich in vielen anderen Kompositionen wiederfindet.

Eine solche Markierung hätte der klanglich sehr ausgewachsen wirkende potenzielle Seitensatz gar nicht nötig: Seine Relevanz leidet vielmehr darunter, mit nur einem großen Auftritt ausgestattet zu sein. Die weiteste und gleichmäßigste Verbreitung kann mit der Viertonfigur einem jener submotivischen Partikel bescheinigt werden, wie sie in fast allen Kompositionen Jarnachs vorkommen. Zu sehr auf einer abstrakt materiellen Ebene angesiedelt und akustisch zu flüchtig, wirkt das Motiv jedoch nicht formbildend.

Die wenigen (und spät angesetzten) durchführungsartig konzipierten Passagen dieses Satzes zeigen weder Spuren der Themenvarianten noch solche des chromatischen Motivs oder des potenziellen Seitensatzes. Vielmehr zehren sie von dem Gegensatz gantzöniger und chromatischer Anlagen (beide gehen auf das Motto zurück), oder sie beschäftigen sich direkt mit der Wiederherstellung des Mottos. Bezeichnend für diese abstrakten, akustisch schwer nachzuvollziehenden Operationen ist ihre Konsequenzlosigkeit für die folgenden Werke.

Bei allem, was an formalen Zusammenhängen in diesem ersten Satz des *Quartetts* op. 16 nicht zu finden ist: In akustischer Hinsicht ist die Musik kohärent und musikalisch schlüssig, wie dies der überwiegende Teil der zeitgenössischen Rezensionen auch reflektiert. Wirkung und analytische Befunde sind hier nicht deckungsgleich. Diese Paradoxie mag darin liegen, dass eine rhapsodische Erzählhaltung wie die vorliegende nicht so sehr von motivischer Durchbildung als vielmehr von einem durchgehaltenen ‚Ton‘ und einer gut austarierten Dramaturgie lebt.

### V.3 Analyse zweiter Satz: Allegro molto e con fuoco

Länge 642 Takte; dominierendes Metrum 3/4; Tempoangabe Viertel = 192; keine Vorzeichnung, keine Rahmentonart.

Im vorhergehenden Abschnitt hatte ich mich über die von Jarnach gewählte Bezeichnung des ‚Teils‘ hinweggesetzt und den eindeutigeren Terminus ‚Satz‘ gewählt. Gerade der ‚zweite Teil‘ von op. 16 zeigt nun allerdings, dass man mit der gängigen Kategorie des ‚Satzes‘ nicht weit kommt. Der Grund hierfür ist die für einen Streichquartettsatz ungewöhnlich große Länge von 642 Takten und das Vorhandensein eines in etwa zentral angesiedelten langsamen Abschnitts, dessen Gestaltung sich schon bei flüchtiger Betrachtung als sehr eigenständig darstellt. Es ist ein ‚Satz im Satz‘.

Daraus und aus der Wiederaufnahme vieler Einzelmomente nach dem ‚langsamen Satz im Satz‘ resultiert eine dreiteilige Anlage nach dem Schema ABA'. Der erste A-Teil reicht von T. 1 bis 236, der mit ‚Lento sostenuto‘ überschriebene B-Teil umfasst T. 237–293, die Reprise A' beginnt mit T. 294 und endet mit dem Schluss des Satzes. Die mit jeweils etwa 300 Takten symphonisch anmutenden Ausmaße der Rahmenteile stehen im Gegensatz zu der von Jarnach bekannten strukturellen Kleinteiligkeit mit viel sorgfältig konzipierter Polyphonie und reicher Motivik.

Die formale Komplexität der A-Teile ist sehr hoch anzudeuten und mit dem Stichwort ‚Sonatenrondo‘ nur ungenau beschrieben. Jarnach selbst hatte diesen Formvorschlag in der schon oben zitierten Werkbeschreibung von 1923 gemacht:

„Im II. Teil – *Rondosonate* – stehen sich die beiden lebhaften Sätze vollkommen *symmetrisch* gegenüber, wengleich der zweite weniger die ‚*Reprise*‘ als die ‚*Durchführung*‘ des ersten darstellt. – Den Mittelteil bildet ein selbständiger *Adagiosatz*. Das motivische Material der zwei *Stretten* ergibt sich aus teilweiser Umbildung der Rondotheemen.“<sup>287</sup>

Während sich das Konzept eines Rondos recht gut nachvollziehen lässt, bereitet der Zusatz ‚Sonate‘ gewisse Schwierigkeiten. Des Weiteren ist kaum zu klären, was genau mit Themen-‚Umbildung‘ gemeint sein könnte. In einem für ein Studiokonzert in Jahr 1948 verfassten Programmheft schreibt Jarnach dann nur noch von „drei geschlossenen Abschnitten“, deren dritter „thematisch erweiterte Veränderung“ aufweise.<sup>288</sup>

Wie in einigen seiner anderen Kompositionen hat Jarnach auch im zweiten Teil des *Quartetts* op. 16 mittels doppelter Taktstriche auf formale Abschnitte hingewiesen. Und da sie sich in den bisherigen Analysen als hilfreiche Orientierungspunkte erwiesen haben, gebe ich die Abschnittsgrenzen hier wieder:

1	1–101	6	294–426
2	102–152	7	427–507
3	153–199	8	508–586
4	200–236	9	587–631
5	237–293 <sup>3</sup>	10	632–642

Die Abschnittsgrenzen sind vor allem für die Gestaltung der Temporelationen von Bedeutung: Neue Tempoangaben fallen meist mit dem Doppelstrich zusammen. Wie die teils sehr großen Ausmaße der Abschnitte vermuten lassen, bietet der zweite Satz viel differenziertere Unterteilungsmöglichkeiten. Einige der von Jarnach markierten Abschnitte enthalten sieben oder acht einzelne Formteile, andere hingegen geben den Rahmen für die Entfaltung lediglich eines einzigen Couplets ab. Hier herrscht also eine gewisse Uneindeutigkeit. Ganz explizit ist dagegen von Jarnach die Tempoorganisation im zweiten Satz des *Streichquartetts* op. 16 formuliert worden. Innerhalb der beiden schnellen Rahmenteile findet jeweils eine Beschleunigung statt, die sowohl auf Tempoänderungen als auch auf der auskomponierten Diminution von Notenwerten beruht. Welche Formteile genau Jarnach in dem oben wiedergegebenen Zitat als die „beiden Stretten“ bezeichnet, bleibt daher unklar. Lediglich die Abschnitte 8 bis 10 der *Reprise* könnten eine *Stretta* im Sinne des Terminus darstellen.

Die Ausmaße des zweiten Satzes von op. 16, seine motivische Reichhaltigkeit sowie die unkonventionelle Formanlage bedingen eine gewisse Unübersichtlichkeit. Hier verspricht wieder eine kurze schematische Skizze mehr Klarheit, beginnend mit dem ersten, 236 Tak-

<sup>287</sup> Siehe NMZ 44/17 (2.8.1923), S. 304f.

<sup>288</sup> Philipp Jarnach: Beschreibung des *Streichquartetts* op. 16 [u. a.], in: Die Werkstatt. Kammermusikabend mit Werken von Philipp Jarnach, 12. Mai 1948 [an der Universität zu Köln; Programmzettel].

te umfassenden A-Teil. Ich wiederhole mich, wenn ich betone, dass ein solches Schema mehr als Wegweiser durch die Partitur denn als adäquate Wiedergabe der Form aufzufassen ist. In der ersten Zeile finden sich die von Jarnach durch Doppelstriche markierten Abschnitte, in der Mitte die Formteile, in der unteren Zeile schließlich die Taktzahlen.<sup>289</sup> Mit dem Großbuchstaben R ist das Ritornell bezeichnet, die Kleinbuchstaben a–f kennzeichnen die Couplets.

1						2		3	4	
<b>R</b>	<b>a</b>	<b>R</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>R</b>	<b>d</b>	<b>e</b>	<b>f</b>	<b>R</b>	<b>e</b>
1	18	45	51	71	83	102	139	163	202	226

Es ist zu betonen, dass auch mit der Bezeichnung ‚Couplet‘ eine Reihe sehr unterschiedlicher Gebilde umrissen sind: In einigen Fällen handelt es sich um größere (und doch einheitliche) Motivkomplexe, oft aber lediglich um ein einzelnes Thema. Ausschlaggebend für die Kennzeichnung als Couplet waren die Prägnanz des jeweiligen motivischen/thematischen Kerns sowie seine formale Bestätigung in der Reprise.

Es folgt nun eine Beschreibung der einzelnen Abschnitte und der in ihnen enthaltenen Motive. Aufgrund des Umfangs des motivischen Materials sei die knappe Darstellung gestattet.

## Exposition

### R Das Ritornell (T. 1–17)

Bereits das erste Ritornell verdeutlicht, was im zweiten Satz des *Streichquartetts* unter der Kategorie ‚Themenkomplex‘ zu verstehen ist. Hauptcharakteristika dieser 17 Takte sind das 3/4-Metrum mit seinen Achteltriolen und -Punktierungen sowie eine große Räume durchmessende Diastematik. Dennoch ist das erste Ritornell nicht völlig homogen gestaltet: Die motivischen Eckpfeiler (T. 1–3 und 11–14), bestehend aus einer einleitenden Aufwärts- und einer schließenden Abwärtsbewegung im überwiegenden Unisono, umschließen ein kontrapunktisch angelegtes Zwischenspiel. Verbindlich für alle weiteren Ritornellfassungen sind aber lediglich die Rahmenmotive, daher seien nur sie hier wiedergegeben:

T. 1  
**Allegro molto vivace e con fouco** ♩ = 192

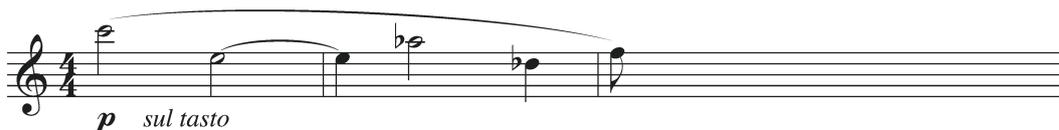
T. 12

<sup>289</sup> Die Taktzahlen beziehen sich immer auf die Formteile selbst; Jarnachs Abschnitte beginnen teils etwas früher.

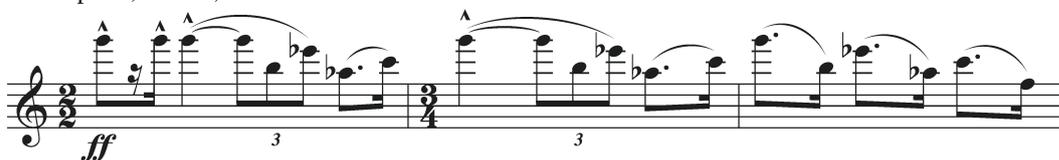
Die beiden Teile bilden zusammen das Ritornellthema und könnten – bei allen Vorbehalten gegenüber einer solchen Zuordnung – als räumlich getrennter Vorder- und Nachsatz gelten. Die Takte 15–17 bilden eine vermittelnde Überleitung zum ersten Couplet a.

Die Hauptmerkmale des Ritornellthemas sind eine hauptsächlich auf gebrochene übermäßige Dreiklänge und Mollakkorde (zweiter Thementeil) abgestellte Melodik mit großem Ambitus und eine Rhythmik, welche ausschließlich aus überbindenden Vierteln, Achteltriolen und punktierten Achteln besteht. In seinen Intervallverhältnissen entspricht der zweite Teil des Ritornells dem Motto des ersten Satzes des *Streichquartetts*:

Op. 16, 1. Satz, T. 1



Op. 16, 2. Satz, T. 11



Die harmonische Ebene des Ritornells ist aufgrund von häufigem Unisono und Quint-Quart-Klängen (T. 11f.) sehr schwach ausgebildet; die Dynamik rangiert vom Piano des ersten Thementeils bis zum Fortissimo des zweiten.

Das Ritornell R hat im ersten A-Teil folgende Einsätze:

**T. 45–50:**

Die triolische Aufwärtsbewegung von T. 1 wird hier deutlich enger mit der punktierten Abwärtsbewegung von T. 13 kombiniert, das Ergebnis ist eine komprimierte und sehr schlüssige Fassung aus beiden Themenbestandteilen. Hierbei ist die Aufwärtsbewegung gegenüber T. 1–3 untransponiert, die triolische Abwärtsbewegung dagegen um eine Quarte nach unten versetzt (und daher mit dem Motto des ersten Satzes identisch). Die erst mit Auftakt zu T. 46 einsetzende 2. Violine agiert imitatorisch, wodurch das ursprünglich strenge Unisono des Satzbeginns aufgelockert wird. In T. 48 werden die Achtelpunktierungen mit den Achteltriolen im Cello synchronisiert – eine Maßnahme, die durchführungsartigen Charakter hat.

**T. 83–92:**

Auf eine noch dem vorausgehenden Couplet zuzurechnenden Fortissimo-Interpunktion erklingt der Kopf des zweiten Thementeils jeweils in T. 83 und 84 der ersten Violine. Erst in T. 88 wird der erste Thementeil nachgereicht. Ein Zwischenspiel in T. 86f. zeigt unter der liegenden Quarte b-es' eine diatonische Triolenbewegung, die den Zwischenspieltakten 9f. entlehnt sein mag (siehe auch T. 90, Vl. 1). Stark präsent ist die punktierte Abwärtsbewegung, sie erscheint in T. 85 (mit originalen Intervallverhältnissen), 89 und, diastematisch ‚abgeflacht‘, noch in T. 94, 95 und 96.

Die Harmonik – im ursprünglichen Unisono wenig ausgebildet – entwickelt sich hier zu einem vollwertigen Parameter: T. 83.2 bringt einen  $C^{7>9>}$ , T. 83.3 einen  $D^{7>}$ , und der Themenkopf in T. 88 ist in es-Moll gefasst. Die Passage von T. 80–101 ist insgesamt rhythmisch vom Ritornell R gekennzeichnet, zeigt aber in zweiter Violine und Bratsche von T. 92 auch das Kopfmotiv des ersten Couplets.

**T. 202ff.:**

Hier erscheint eine ganz anders geartete Fassung des Ritornellthemas, die sich unter anderem den geänderten metrischen Gegebenheiten anpassen musste: Das Violoncello spielt unter einer ‚hell und scharf‘ artikulierten Klangfläche der beiden Violinen den Themenkopf aus T. 1 in einer augmentierten Fassung.

Obwohl nicht auf Anhieb erkennbar, ist auch diese Ritornellfassung zweiteilig angelegt: T. 202f. bringen den ersten, aufsteigenden Passus in der Originaltonart, auf ein Zwischenspiel folgt in T. 207f. (wiederum nur im Cello) der diastematisch und rhythmisch variierte Abstieg.<sup>290</sup> Sehr originell ist die Begleitung des Ritornellthemas: Die in Achtelquintolen oszillierenden Violinen formulieren mit den Tönen f-b-es einen dreitönigen Quartenakkord, der sich mit der Quinte c-g in Cello und Bratsche ab T. 201.2 zum  $Q^5g$  erweitert.

Anders als in den vorangegangenen Ritornellen ist hier keine sinnvolle Umgrenzung des Formteils möglich. Schließlich beginnt die Klangstelle bereits in T. 200 und dauert bis zum Eintritt des langsamen Mittelteils in T. 237 an. Unterschiedliche Varianten ostinatere Bewegungen betten nicht nur das Ritornellthema ein:

---

<sup>290</sup> In T. 204 könnte man eine Umkehrungsvariante des punktierten Abgangs sehen.

- Ein von Weiss als fünftes Couplet (c5, siehe Weiss, S. 225) bezeichnetes Motiv erscheint in der ersten Violine von T. 212ff. und wird in einer Wiederaufnahme in T. 587 augmentiert.
- In T. 219 und 222 zeigen die Vierteltrioen der zweiten Geige eine Diastematik, die dem chromatischen Motiv aus dem Kopfsatz des *Quartetts* entspricht.
- In T. 226 erklingt in der zweiten Violine das von mir so genannte Couplet e (siehe unten).

Diese vier Varianten des Ritornells aus dem ersten A-Teil sind von sehr unterschiedlichem Profil, ohne dass ihr Wiedererkennungswert darunter litte.

### a Das erste Couplet (T. 18–40)

Ein Themenkomplex wie das erste Ritornell und wie dieses besonders auf der rhythmischen Ebene stabil, setzt das erste Couplet mit einem aus fünf Achteln bestehenden Auftakt zu T. 19 ein. Das eigentliche Thema umfasst dabei lediglich die Takte 18–23.1:



Die Folgetakte 23–40 formuliert Jarnach zwar noch mit demselben motivischen Material, zu einer weiteren Kondensation des Themas kommt es allerdings nicht. Mit der Achtelbewegung in T. 25 könnte man den Beginn eines Nachsatzes assoziieren; die neuen Begleitfiguren, die ziellosere Diastematik und Rhythmik weisen die Takte 25–30 aber eher als eine Fortspinnung aus.

Als Hauptmerkmale des ersten Couplets sind der aus fünf Achteln bestehende Auftakt zu nennen, der einen Skalenausschnitt durchmisst (T. 18), dann die angedeutete Ganztönigkeit der Hauptstimme ab dem c'' in T. 20. Der in ein stabiles 3/4-Metrum eingebettete Sarabandenrhythmus der drei oberen Stimmen in T. 19 und 22 gehört dazu wie die Zupfbassbegleitung des Cellos in T. 19, 20 und 22 oder die Dreiviertelnoten der Takte 20f. Im Thema selbst herrscht eine klare Trennung von Melodie und Begleitung sowie eine auf erweiterten Dreiklängen basierende Harmonik des Hauptmotivs (T. 19–23). Beginnend mit einem durchgehendem Piano, geht die Fortspinnung des Coupletthemas (T. 24ff.) a in ein Forte über. Eine Überleitung in T. 41–44 vermittelt zum nächsten Ritornell.

Die fünftönige Auftaktfigur findet sich bis T. 40 in mehreren Varianten: In T. 25 und 29 löst sie sich aus einer Überbindung, T. 29 und 36 zeigen sie in Umkehrungen, und selbst die melodisch sprunghafteren Fünftelfiguren in zweiter Geige und Bratsche in T. 24ff. lassen sich als davon abgeleitet auffassen.

Seltener ist dagegen der punktierte Sarabandenrhythmus in seiner ursprünglichen Form in diesem Themenkomplex des ersten Couplets anzutreffen.<sup>291</sup> Die Dreiviertelnoten (siehe T. 20f.) verselbständigen sich in T. 24 (Vcl.) zu längeren Figuren, der Zupfbass schließlich

<sup>291</sup> Siehe T. 22 und 27 (nur Vl. 1) mit Achteln auf der ersten Zählzeit, T. 38 in allen Stimmen.

spielt vor allem im weiteren Verlauf des Satzes eine Rolle – in diesem Couplet erscheint er nach T. 22 nicht mehr. Von seinem Charakter her ist das Coupletthema a ein mustergültiger Seitensatz, der perfekt mit dem ungestümen Ritornell kontrastiert.

Der nächste Auftritt des Couplets a findet an ungewöhnlichem Ort statt – nämlich mitten im zweiten Couplet b. Der in T. 55 beginnende Achttakter zeigt diastematisch große Abweichungen, allerdings werden gleich zu Beginn (mit Ausnahme der Dreiviertelnoten) alle typischen Merkmale von a zitiert; die Motivbausteine sind im Folgenden wie durcheinandergeschüttelt.<sup>292</sup> Mit T. 67–70 kommen die Elemente von a dann nochmals zum Zuge. Eher fragmentarisch ist dagegen ein Themeneinsatz von a in T. 92: Hier ist der Fünfaachtelauftakt ausgespart, dafür finden sich in zweiter Geige und Bratsche recht genaue Transpositionen der ersten Violine aus T. 19f., deren Bedeutung mit einem ‚Forte marcato‘ akzentuiert wird. Jarnach sieht hier allerdings von der ganztönigen Anlage ab, die mit dem c” in T. 20 anklang. Bis zum langsamen Abschnitt 5 in T. 237 ist kein weiterer Einsatz des Couplets zu verzeichnen.

### b Das zweite Couplet (T. 51–71)

Das zweite Couplet folgt in T. 51 auf den komprimierten Ritornelleinsatz. Es basiert auf Materialien des Ritornells und des vorangegangenen Couplets a, ohne jedoch bloß als Ableitung einer der beiden Themen gelten zu können (dem widerspräche auch die Chronologie). Das folgende Beispiel gibt den ersten der beiden Viertakter des Couplets b wieder, die wie im Fall des Ritornellthemas durch ein Zwischenspiel voneinander getrennt sind:

T. 51

Die 4+4 Takte (T. 51–53 und 63–65) mit weitgehenden Entsprechungen beschreiben wieder einen doppelten Kursus. Auffälligste Differenz der beiden Teile ist die Verlegung der Melodiestimme von der ersten Violine in das Violoncello. Sowohl die einleitende Be-

<sup>292</sup> Die Auftaktfigur findet sich in T. 55, 59 und 62 (Vi. 1) sowie 60 (Vcl.); die ‚Zupfbassbegleitung‘ ist in Vi. 2 und Vla. der Takte 55–58 verlegt; der Sarabandenrhythmus und seine Umstellungsvariante treten in der Vi. 1 der Takte 56, 57 und 61 auf.

wegung in Dreiviertelnoten als auch die nachschlagenden Zählzeiten zwei und drei der Begleitung verweisen auch das Couplet a, die punktierten Rhythmen der Takte 53 und 65 wiederum auf das Ritornell; die beiden korrespondierenden Teile von b nehmen den oben beschriebenen Achttakter aus Couplet a in die Mitte. Wie a weist auch das zweite Couplet eine deutliche funktionale Trennung von Melodiestimme und Begleitung auf. Das wuchtige Fortissimo beider Themeneinsätze sichert ihnen Aufmerksamkeit, mit dem 3/4-Metrum zeigt das Couplet b seine Verbundenheit mit Ritornell und Couplet a.

Auffällig ist die ausschließlich mit Dreiklängen bestrittene Harmonisierung der Melodiestimme. Sie zeigt auf den nachschlagenden Vierteln der Takte 51–54 die Folge

c g<sup>7></sup> gt<sup>cis</sup> a<sup>9<</sup> Ü<sup>cis</sup> (Des<sup>7<</sup>) G c

sowie in T. 63–66 die Folge

fis Ü<sup>c</sup> d<sup>56<</sup> Ais<sup>7></sup> h<sup>56<</sup> c A eis.

Demgegenüber sind die mit dem Couplet a assoziierten Takte 55–62 stärker dissonant. Durch die eng an andere Couplets angelehnten Merkmale ist das Couplet b als ein eher schwaches Glied in der Reihe der Themen und Motive anzusehen. Es überhaupt als eigenständiges Couplet aufzufassen, legt vor allem seine Wiederholung in der Reprise nahe, in welcher sogar die Integration des Couplets a erhalten bleibt.

### c Das dritte Couplet (T. 71–82)

Aus dem Viertakter T. 67–70 löst sich in der ersten Violine von T. 71 ein neues Motiv im Dreivierteltakt. Es ragt mit seiner rhythmischen und melodischen Gleichförmigkeit aus den umliegenden unverbindlicheren Gebilden heraus:

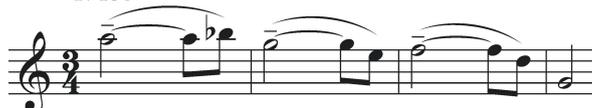


Die direkt aufeinanderfolgenden 4+4 Takte bilden eine zumindest proportional regelmäßige Periode. Hauptmerkmale sind ein Fünftelauftakt wie im Couplet a, das charakteristische, dreimal wiederholte rhythmische Modell aus halber Note, übergebundener Achtel und selbständiger Achtel, sowie eine kleinschrittige Melodik mit häufigem Richtungswechsel. Die Begleitfiguren in zweiter Geige und Cello sind wiederum deutlich abgesetzt; die unruhige und rhythmisch durchbrochene Begleitung produziert dissonante, kaum klassifizierbare Klänge.

Das Motiv erklingt in variiert Form in der Bratsche in T. 75–78, jetzt von den beiden Violinen begleitet. Der vierte Takt ist ins Violoncello verlagert. Im Notenbild ins Auge fallend, gibt sich dieses Thema akustisch recht unauffällig. Im ersten A-Teil kommt es zu keinem weiteren Einsatz von Couplet c.

Frappierend ist die Ähnlichkeit dieses Coupletthemas mit einem Motiv aus Jarnachs *Flötensonatine* op. 12. In T. 153ff. findet sich in der Flöte diese Tonfolge:

T. 153



Dieses Motiv aus der *Flötensonatine* ist deutlich in d-Moll verankert; sein Pendant im zweiten Satz des *Quartetts* op. 16 dagegen ist in Vorder- und Nachsatz freitonal gehalten. Übereinstimmungen gibt es allerdings in der Begleitung, deren Achtelbewegung jeweils am Taktende eine Lücke für die Melodiestimme lässt (op. 12: linke Hand des Klaviers).

#### d Das vierte Couplet (T. 102–138)

Die Taktgrenzen dieses Couplets wirken auf den ersten Blick etwas willkürlich, schließlich reicht der mit T. 102 beginnende zweite Abschnitt des Satzes offensichtlich bis T. 152. Es wird sich allerdings zeigen, dass es in diesem Abschnitt zwei relevante und durchaus eigenständige thematische Gestalten (und damit Couplets) gibt.

Der zweite Großabschnitt ist sowohl durch das nunmehr herrschende *Alla breve* als auch die Anweisung ‚*Piu animato*‘ vom Vorangehenden abgegrenzt, fällt aber vor allem durch die veränderte Satzstruktur auf. Die Liegetöne der drei Oberstimmen sowie eine scheinbar ziellose Achtelbewegung im Cello erzeugen ein Moment des klanglichen ‚Heraustretens‘, wie es sehr ähnlich schon in der ‚Klangstelle‘ (T. 83ff.) des ersten Satzes des *Streichquartetts* op. 16 zu erleben war. Bezeichnenderweise werden diese beiden Klangstellen mit demselben Quintklang f-c eingeleitet. Ein *Decrescendo* fokussiert auf T. 104, in dem sich die drei Oberstimmen aus ihrer Bewegungslosigkeit lösen und Motiv werden:

T. 104

*sotto voce*  
*p* *non legato, ma tenuto*

*sotto voce*  
*p* *non legato, ma tenuto*

*sotto voce*  
*p* *non legato, ma tenuto*

*sotto voce*

Wie das Ritornell und das Couplet b liegt auch das Coupletthema d in zwei räumlich getrennten Einsätzen vor (T. 104ff. und 120ff.) Das bisher unangefochten vorherrschende 3/4-Metrum wird hier zugunsten eines *Alla breve* aufgegeben. Charakteristisch ist neben der Achtelbewegung des Cellos die Führung der drei Oberstimmen in parallelen Quint-Quart-Klängen, von der es nur kurzzeitige Abweichungen gibt. Diese vier Takte stehen



In T. 226–232 erscheint die zweite Fassung von e. Die Elemente der Begleitung sind dieselben, allerdings wird durch die Verlegung der Melodie in eine Mittelstimme (hier Vl. 2) die Assoziation an einen Cantus firmus geweckt. Mittels einiger Oktavtranspositionen wird der bogenförmige Umriss des Themas zerstört; seine noch intakten Morpheme (und vor allem natürlich der klangliche Rahmen) garantieren die Identifikation. Als unterlegte Harmonie fungiert bis einschließlich T. 228 ein dreitöniger Quartakkord auf dis.

Das klanglich entrückte Coupletthema e erscheint wie eine ‚Krönung‘ gegen Ende der beiden durch Klangflächen gekennzeichneten Abschnitte 2 und 4.

## f Das sechste Couplet (T. 163–184)

Der Vergleich des bloß aus einem Thema bestehenden Couplets e mit dem darauffolgenden Couplet f zeigt, wie sehr diese Kategorie gedehnt werden muss. So sind die Takte 163–184 zugleich Exposition und Durchführung eines zweitaktigen Motivs, das es im Verlauf dieses Abschnitts auf ein gutes Dutzend Einsätze bringt.

Wie in Abschnitt 2 beinhaltet auch der dritte Abschnitt (T. 153–199, es bleibt beim 2/2-Metrum) mehr als bloß ein Motiv. Nur eines von ihnen aber drückt dem Abschnitt seinen Stempel auf: Es ist der prägnante Zweitakter in der ersten Violine von T. 163f. Diesem eigentlichen Couplet f gehen die Takte 153–162 voraus, welche einen vorbereitenden Charakter haben. Mit der schrittweisen Verdichtung eines polyphonen Profils wird die Rückkehr aus dem flächigen Abschnitt 2 eingeleitet. Bemerkenswert ist das explosionsartige Auftreten gebrochener Dreiklänge in diesen Takten. Im Vordergrund stehen dabei verminderte Dreiklänge (Vl. 1: T. 158.2, 159.1+1; Vla.: T. 157.2, 160.1+2, 161.1; Vcl.: T. 159.2, 160.1), daneben finden sich Dur- und Mollakkorde sowie ein übermäßiger Dreiklang (T. 160.2 in den Violinen). Speziell für das massierte Auftreten verminderter Dreiklänge sehe ich weder eine Motivation noch die Quelle.

Das zweitaktige Kernmotiv dieses Couplets f wird in zwei Episoden (T. 163–170 und T. 178–183) durchgeführt – wie schon in den Couplets b, c und d liegt ein doppelter Kursus vor. Die markant knappen Züge dieses Motivs sowie seine intensive kontrapunktische Verwertung sind allerdings ohne Parallele in diesem Satz. Das Notenbeispiel zeigt das Motiv in seiner zuerst erklingenden Form:

Immer lebhafter  $\text{♩} = 132$

T. 163

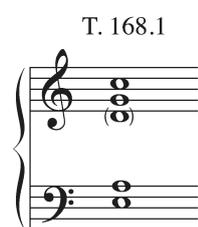
*p subito*

Hauptcharakteristika sind der Kopfrhythmus aus halber Note und vier Achteln, der einem Doppelschlag ähnelnde Umriss der Achtelgruppe sowie der in punktiertem Rhythmus<sup>293</sup>

<sup>293</sup> Gerade der punktierte Rhythmus scheint auf den ersten Blick nicht zum unverzichtbaren Bestandteil des Motivs zu gehören. Signifikant ist aber die Häufung der Punktierung in T. 169ff., 182ff. sowie ganz besonders in der Repräsentation vom Couplet f.

gehaltene zweite Takt mitsamt seiner Beschränkung auf nur zwei verschiedene Tonqualitäten. Durchführungsartige Arbeiten beginnen schon mit T. 164, wenn im Cello die isolierte Achtelfigur sequenziert wird (siehe auch T. 181). Einsätze des lediglich ersten Motivtaktes sind zahlreich vorhanden, in T. 167ff. kommt es dann zu einer regelrechten Engführung des Motivkopfes. Bisweilen wird auch die Achtelfigur isoliert (Siehe T. 181ff.). Die Takte 178ff. zeigen mehrere Rhythmusmodelle aus halber Note plus vier Achteln unter Vermeidung der ursprünglichen Motivmelodik.

Besonders interessant ist die harmonische Gestaltung des Couplets f. Die Dominanz von Quartakkorden steht außer Frage. Darüber hinaus zitiert Jarnach hier eine neue Klasse von Quartakkorden, die sich bereits im *Sichlein* op. 15 Nr. 2 (wenn auch nicht in grundstelliger Struktur) angekündigt hatten: Es sind Gebilde aus vier Tönen, die einen unvollständigen fünftönigen Quartakkord umreißen. Als Beispiel mag der Klang in T. 168.1 dienen:



In diesem Fall ist der mittlere Ton d' ausgelassen, sodass die prinzipiell symmetrische Form des Quartakkords erhalten bleibt. Seine Struktur ließe sich mit  $Q^5e[d]$  ausdrücken. Dieser grundstellige Akkordtyp findet sich noch in T. 170.2 ( $Q^5ais[gis]$ ), 178.2 ( $Q^5e[d]$ ) und 188.3 (letzte drei Achtel:  $Q^5f[es]$ ). Die Akkorde in T. 169.1 ( $Q^5es[des]^{294}$ ), 180.1+2 ( $Q^5d[e]$  und  $Q^5h[a]$ ) und 186.2 (letzter Akkord:  $Q^5e[d]$ ) gehören ebenfalls zu diesem Akkordtyp, auch wenn sie nicht mehr in der Grundstellung vorliegen. Es liegt in der Natur dieser Klänge, dass sie außer als Quartbildung auch als kleine Moll-Septakkorde gedeutet werden können. Diese zweite, konventionelle Deutungsperspektive drängt sich vor allem aus akustischen Gründen bei T. 180.1+2 auf.

Daneben kommen noch unvollständige Quartakkorde mit (von unten gezählt) fehlendem zweiten Ton vor.<sup>295</sup> Aufgrund des Vorhandenseins eines zusammenhängenden dreitönigen Quartakkords ist die klangliche Ausrichtung hier eindeutiger und die alternative Deutung als Durakkord mit großer None wenig sinnvoll.

Die Ambivalenz dieser Klänge (,elliptische Quartakkorde' oder charakteristische Dissonanzen?) wird durch das harmonische Umfeld nicht entschieden: Die Takte 163–184 beinhalten eben sowohl viele dur-molltonale Akkorde als auch ganz konventionelle Quartakkorde.<sup>296</sup>

Der Abschnitt 3 schließt mit einem Epilog (185–195), der mit dem Coupletmotiv f nicht viel gemein hat. Die motivische Grundlage für die durch Tonrepetitionen gekennzeichneten Takte kann meines Erachtens nur in einer unscheinbaren Figur liegen, die in T. 154ff. von der Bratsche eingeführt wurde. In T. 185ff. wird die dort vorgebildete Achtelbewegung sequenziert und durch die Ausdehnung auf alle vier Stimmen potenziert. Die Harmonik bewegt sich dabei in den zuvor gezeichneten Bahnen aus konventionellen Dreiklängen und

294 Aus den Tönen fis-h-as-es ließe sich der unvollständige Quartakkord es-as-[des]-ges(=fis)-ces(=h) erstellen.

295 Siehe T. 163.2 (H-a-d'-g'=Q<sup>5</sup>h[e]), 170.1 (fis-e'-a'-d''=Q<sup>5</sup>fis[h]).

296 Siehe T. 164.2 (Q<sup>4</sup><sub>a</sub>), 178.1 (Q<sup>4</sup><sub>p</sub>) und 182.1 (Q<sup>3</sup><sub>cis</sub>).

Quartenakkorden. Neu hingegen sind dissonierende bitonale Klänge in T. 192.2 (f-Moll + E-Dur), 194.2 (c+H) und 195.2 (es+D). Die Takte 196–199 stellen schließlich eine Überleitung zum stark modifizierten Ritornell dar.

Diese Beschreibung des ersten A-Teils weist die Anzahl von sechs sehr unterschiedlich gestalteten Couplets aus, deren Unterteilung durch das Ritornell R kaum Regelmäßigkeiten erkennen lässt. Zur besseren Übersicht sei hier nochmals das Schema abgebildet:

1						2		3	4	
<b>R</b>	<b>a</b>	<b>R</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>R</b>	<b>d</b>	<b>e</b>	<b>f</b>	<b>R</b>	<b>e</b>
1	18	45	51	71	83	104	143	163	202	226

Überprüft man das Ritornell und die sechs Couplets auf ihre thematische Prägnanz, so ergibt sich ein uneinheitliches Bild:

- Das Ritornell R ist charakterlich stark ausgeprägt, bei jeder Wiederkehr ist mindestens einer der beiden Thementeile einwandfrei identifizierbar. Sein schwaches harmonisches Profil ist vom übermäßigen Dreiklang gekennzeichnet.
- Das Couplet a kommt in seiner ersten Fassung (T. 18ff.) den Erfordernissen eines Seitensatzes sehr nahe. Seine nachfolgenden Varianten sind oft diastematisch unverbundlich und eher als Neuordnungen des motivischen Materials denn als Ableitungen zu verstehen. Es dominiert eine tonale Harmonik.
- Kaum mehr als ein Überleitungsmotiv ist das Couplet b. Bemerkenswert ist die dreiteilige Anlage mit einer Variante von a als Mittelteil.
- Das Couplet c ist schwerlich als eigenständiger Formteil anzusehen. Auffallend ist die starke Verwandtschaft mit einem Motiv aus Jarnachs *Flötensonatine* op. 12.
- Die Couplets d und e fallen wie die sie umschließenden Abschnitte 2 und 3 durch ihre flächige Gestaltung aus dem Rahmen. Die Oberstimmenmotivik von d löst sich dabei kaum aus dem Satz. Charakteristisch ist die zwischen Dur und Moll oszillierende Harmonik.

Satztechnisch ist e eine Fortführung von d und kein eigenständiger Formteil. Neu sind aber eine Fixierung eines Quartenakkords sowie die Melodik der ersten Violine, welche in puncto Expressivität alle anderen Themen und Motive des Satzes hinter sich lässt. Wollte man überhaupt den Gedanken an eine Sonatenform verfolgen, so wäre in der stabilen Themengestalt e vielleicht am ehesten der Gegenpol zum Ritornell zu sehen;

Dem auf nur zwei Motivtakten basierenden Couplet f schließlich scheint die Aufgabe zu obliegen, das Moment der Durchführung in den Satz zu tragen.<sup>297</sup> Die harmonische Dominanz von Quartenakkorden in f ist auffällig.

### Rekapitulation der Exposition

Die von Jarnach selbst eingeführte Bezeichnung ‚Sonatenrondo‘ ist bis hierher nicht ohne Weiteres nachzuvollziehen, denn dem Ritornell steht eine große Anzahl an Couplets von sehr unterschiedlichem Gewicht gegenüber. Wenn auch ein dialektisches Verhältnis zweier Themen in diesem Zusammenhang nicht vorliegt, sollten doch die beiden möglichen Deutungsvarianten in Richtung auf ein mögliches Sonatenrondo einmal durchgespielt werden:

<sup>297</sup> Besonders nachdrücklich gelingt dies in den Takten 508–577 der Reprise.

These I: *Das Ritornell ist das Hauptthema, das Couplet a das Seitenthema.* Die charakterliche Differenzierung der Themen ist offensichtlich, innerhalb von Abschnitt 1 ließe sich mit Couplet c noch eine stimmige Schlussgruppe zutage fördern. Die Reprise lässt die Architektur einer solchen Exposition fast unberührt. Problem: Dieses Konzept trägt nur 100 der knapp 240 Takte der Exposition. Die Abschnitte 2, 3 und 4 mitsamt ihren Couplets d, e und f blieben dabei unberücksichtigt.

These II: *Abschnitt 1 ist der Hauptsatzkomplex, Abschnitt 2 der Seitensatzkomplex.* Damit ergäbe sich eine vielleicht noch überzeugendere Kontrastierung der Teile in satztechnischer und klanglicher Hinsicht. Der Abschnitt 1 enthält die Formteile R, a und b sowie das Motiv c, die sämtlich durch eine gemäßigt polyphone Schreibweise verbunden und deutlich im 3/4-Metrum verankert sind. Exakt mit Abschnitt 2 tritt die Veränderung hin zu einer flächenhaften Gestaltung ein, während das Metrum zu einem großzügigeren Alla breve wechselt. Das Couplet d besitzt ein nur schwach ausgeprägtes thematisches Profil, mit dem ausdrucksstarken Thema e erklingt eine Reminiszenz an den ersten Satz des *Quartetts*. Problematisch: Die Funktion der Abschnitte 3 und 4, der Verbleib des ‚Seitensatzes‘ in der Reprise (die Couplets d und e fehlen dort) sowie die Bedeutung des in den Abschnitten 3 (und 8) präsentierten Motivs f müssen offen bleiben. Letzteres könnte nur dann die (ihm übrigens gut passende) Stelle als Schlussgruppe ausfüllen, wenn man den gesamten Abschnitt 4 als ‚Coda der Exposition‘ auffasste.

Es sprechen zu viele Einwände gegen die Annahme einer Sonatenexposition auf Grundlage der Abschnitte 1 bis 4. Die Analyse der Reprise, die hier unverzüglich folgt, wird diesen Eindruck erhärten.

### **Reprise (T. 294–642)**

Im II. Teil – Rondosonate – stehen sich die beiden lebhaften Sätze vollkommen symmetrisch gegenüber, wengleich der zweite weniger die „Reprise“ als die „Durchführung“ des ersten darstellt.<sup>298</sup>

Die ‚Tempo I‘-Anweisung in T. 294 sowie das 3/4-Metrum markieren die Rückkehr zur ursprünglichen Gangart des zweiten Satzes von op. 16. In den nun folgenden 15 Takten lässt eine schnelle Abfolge von Themenbestandteilen aus Ritornell und Couplet a zunächst tatsächlich eine Ahnung der von Jarnach angekündigten „Durchführung“ aufkommen. Der ganz überwiegende Teil der Reprise wird diesem Anspruch aber nicht gerecht. Sie zeigt vielmehr eine ähnliche Aufstellung von Ritornellen und Couplets wie die Exposition. Als eine generelle Eigenheit der Reprise kann die Verwendung auch kleinerer Bruchstücke der bekannten Motive gelten. Damit geht eine stärkere Diffusion des motivischen Materials einher, welches nicht mehr in dem Maße an seine Formteile gebunden ist, wie es in der Exposition der Fall war. Das folgende Schema hat gegenüber demjenigen für die Exposition eine ‚feinere Auflösung‘, um dieser Motivspaltung Rechnung zu tragen:

<sup>298</sup> Philipp Jarnach über das *Streichquartett* op. 16, in: NMZ 44/17 (2. 8. 1923), S. 304f.

6				7		8	9	10
<b>R</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>R</b>	<b>x</b>	<b>R</b>	<b>f</b>		
294	331	373	420	427	500	508	587	632

Die geringe Zahl an Formteilen täuscht darüber hinweg, dass die Reprise mit viel mehr thematischen und motivischen Anspielungen aufwarten kann als der erste A-Teil. Gleichzeitig verhindert genau diese Diffusion der kleineren Partikel, dass es zur Bildung in sich abgeschlossener Couplets kommt. Auffällig ist das gänzliche Fehlen der Couplets d und e – an ihre Stelle tritt in Abschnitt 7 ein Motiv, welches ich hier mit ‚x‘ bezeichnet habe. Dieses Motiv bildet kein eigentlich eigenes Couplet, seine Erwähnung in obigem Schema verdankt es seiner Platzhalterfunktion.

### **R Das Ritornell (T. 294–330)**

Die gegenseitige Durchdringung von Motivbestandteilen macht sich bereits im ersten Ritornell bemerkbar. Nach einer dreitaktigen Hinleitung erklingt in T. 297 eine (erneut modifizierte<sup>299</sup>) Variante des Ritornellthemas. Zwischen diese punktierte und die in T. 301 folgende triolische Version des Motivs schiebt sich in T. 300 der Sarabandenrhythmus aus dem Couplet a (für die Takte 303 und 305 passiert dasselbe). Jarnach markiert diese kleine Vorwegnahme mit der Spielanweisung ‚molto marcato‘ sowie einer doppelten Punktierung. Von den drei Anläufen zum Kopfmotiv des Ritornells ähneln diejenigen in T. 301 und 313 der Originalfassung aus T. 1 besonders stark.

Erst in T. 327–330 erscheint der abwärts geführte zweite Teil des Ritornellthemas – und das in einer fast ganz der Originalfassung von T. 11 entsprechenden, untransponierten Gestalt. Damit spannt das erste Ritornell der Reprise einen weiten Bogen von 34 Takten – das ist gegenüber dem ersten Ritornell der Exposition eine Verdopplung des Umfangs. Verantwortlich dafür sind einerseits der dreimalige Anlauf des Themenkopfes, andererseits aber ein Motiv, welches in den Takten 314ff. ansetzt und in T. 320 sogar die Gelegenheit erhält, imitatorische Verfahrensweisen zu erproben.

Die Herkunft des neuen Motivs indes ist nicht zu klären. Außer in diesen Takten finden sich überhaupt nur im Couplet f (Reprisesfassung ab T. 508) Gruppen aus mehreren zusammenhängenden Sechzehntelnoten. Von f unterscheiden sich die Takte 314–326 aber in Taktart, Diastematik und Begleitstruktur. Im weiteren Verlauf der Reprise spielt dieses neue Motiv keine Rolle. Es ist eine von mehreren ‚überschüssigen Ideen‘ der Reprise. Für lange 90 Takte pausiert das Ritornell, erst die T. 423f. präsentieren wieder seinen Themenkopf – hier im Fortissimo und mit einer den Abschnitt 6 deutlich beschließenden Geste. Eine letzte, im Umriss leicht verschwommene Version des Ritornellthemas erklingt um T. 500: Rhythmisch ganz auf gerade Achtel abgestellt, tauchen schon in T. 493 (Vla.) und 494 (VI. 2) abwärts pendelnde Quinten auf, deren Vorbild zweifellos in T. 13 aus dem zweiten Thementeil des Ritornells zu sehen ist. Die Takte 495ff. zeigen dann in den beiden Violinen eine gantzönige Diastematik, welche nur mit den im Ritornell vorkommenden übermäßigen Dreiklängen in Verbindung gebracht werden kann.

<sup>299</sup> Hier wird die ursprüngliche Aufwärtsbewegung mit dem der Abwärtsfigur eigenen punktierten Achtelrhythmus kombiniert. Der übermäßige Dreiklang erscheint in Form von d-fis-b in erster Geige und Bratsche.

In T. 500ff. schließlich erfolgt der Einsatz des Themenkopfes mit einer Unisono-Fortführung, die ganz erheblich vom übermäßigen Dreiklang geprägt ist.<sup>300</sup> Gegenüber der Exposition ist die hier zu beobachtende ‚Streuung‘ gewisser Themenbestandteile eine ganz neue Verfahrensweise. Im Fall des Ritornellthemas ist hiervon der (eindeutig nur ihm zugeordnete) übermäßige Dreiklang betroffen. Kam er in der Exposition nur in Verbindung mit R vor, macht er sich in der Reprise wiederholt selbständig. So auch in der ersten Violine von T. 346ff.; hier entsteht quasi nebenbei ein Motiv, dessen angedeutete Periodik (T. 347–350) eine durchaus thematische Anmutung schafft:<sup>301</sup>



Die Kontur dieses Motivs ist mit dem gleich darauf angedeuteten Coupletmotiv c verwandt, seine locker gefügte Begleitstruktur in Bratsche und Cello hingegen ist ganz ohne Vorbild.

Weitere übermäßige Dreiklänge lassen sich in T. 356 (Vl. 1), 393f. (Vl. 2+1) und 399 (Vl. 1) aufspüren. In den Takten 463ff.<sup>302</sup> und 477–484<sup>303</sup> ist eine regelrechte Durchführung dieses Akkords zu beobachten. Die dort vorgestellten Abwärtsgänge in Achtel- und Viertelnoten sind eine Ableitung der das Ritornell abschließenden Triolenfigur aus erster Violine und Cello von T. 14. Für diese These mag auch die direkte Nachbarschaft des (äußerst sparsam eingesetzten) verminderten Dreiklangs zu beiden Passagen sprechen: Auf der letzten Viertel von T. 14 korrespondiert er mit dem übermäßigen Dreiklang am Beginn des Taktes, in den Takten 466ff. substituiert er den übermäßigen Dreiklang in den charakteristischen Abwärtsmotiven.<sup>304</sup>

Zurück zum Ritornellthema, dessen letzter richtiger Einsatz in T. 507 endet. In den letzten 140 Takten spielt es keine Rolle mehr, nur in der Coda-Apotheose (T. 632ff.) mit den sich aufwärts wälzenden Achteltriolen ist noch eine kleine diastematische Reminiszenz versteckt (T. 634, Vla.). Insgesamt unterscheidet sich der Einsatz des Ritornells in der Reprise nicht grundlegend von demjenigen in der Exposition. Da aber die Reprise mit knapp 350 Takten die weitaus größeren Ausmaße besitzt, kann das Ritornell hier kaum mehr eine architektonische Stütze abgeben.

## a Das erste Couplet

Nachdem bereits der erste Ritornelleinsatz der Reprise den Sarabandenrhythmus von a enthielt, erscheint das erste reguläre Couplet a in T. 331. Jarnach verzichtet hier auf eine allzu große diastematische Ähnlichkeit zum Originalthema aus T. 18ff., aber die Fünftelauftakte, die Zupfbassbegleitung (T. 331ff., 342ff.), die Dreiviertelnoten (T. 334ff.) sowie der

300 Gebrochene übermäßige Dreiklänge finden sich in T. 501.1, 504.2, 505.2, 506.1 und 507.1.

301 Die Kontur dieses neuen Gebildes ist entfernt mit Couplet c verwandt.

302 Übermäßige Dreiklänge in T. 463 (Vla.), 464 (Vl. 2 und Vcl. [aufwärts gebrochen]), 465 (Vl. 2).

303 Siehe vor allem die erste Violine, ab T. 480 zusätzlich die zweite Violine, im Übergang von 483 auf 484 alle Stimmen. T. 482 ist darüber hinaus mit dem Sarabandenrhythmus aus Couplet a versehen.

304 Verminderte Dreiklänge substituieren in T. 466.2 (Vl. 1), 467.2 (Vl. 2 und Vcl.) und 473f. (Vl. 2).

Sarabandenrhythmus sind der Zeichen genug. Eine Sequenzbildung (T. 342f. – 345f.) leitet zu der bereits genannten motivischen Neubildung in den Takten 346ff. über.

Zwischen die erste Phase von a (T. 331–346) und eine Wiederaufnahme seiner Bestandteile in T. 357ff. installiert Jarnach das Coupletthema c (T. 352ff., Vl. 1); in dessen Begleitstimmen wirken mit Zupfbass (das Pizzicato ist durch ein Staccato ersetzt) und Dreiviertelnote weiterhin Materialien aus a.

Schließlich zeigen sich Elemente von a zwischen den beiden Einsätzen des Couplets b (387ff.) sowie in Takt 412ff. In dieser Anordnung besteht ebenso eine Übereinstimmung mit der Exposition wie in der Tatsache, dass sich das erste Couplet nach ungefähr einhundert Takten aus dem Geschehen der Reprise verabschiedet.

### **b Das zweite Couplet**

Eines der Hauptargumente zur Begründung einer ‚Reprise‘ ab T. 294 ist die im Wesentlichen unveränderte Übernahme des kompliziert gebauten b-Couplets in T. 373ff. Dabei wird die ungewöhnliche b-a-b-(a) Anordnung wiederholt, die Proportion der Teile zueinander allerdings modifiziert. Der auf nunmehr 32 Takte verdoppelte Umfang des gesamten Couplets b resultiert aus einer Verlängerung des Themas von vier auf sechs Takte, der sofortigen variierten Wiederholung dieses Sechstakters<sup>305</sup> sowie einem geringfügig gestreckten a-Mittelteil. Im Gegensatz zur ursprünglichen Fortissimo-Dynamik und den heftig artikulierten Begleittönen auf den zweiten und dritten Zählzeiten herrscht in der Reprise des Couplets b das Piano vor, in T. 373 ist gar die Anweisung ‚dolce‘ zu lesen.

Die Begleitfiguren sind modifiziert, haben sich in jeweils einer Stimme aber ihren rhythmisch nachschlagenden Charakter bewahrt. Gegenüber der Exposition fällt die harmonische Ebene weniger dicht aus, bemerkenswert sind nun vor allem die verkürzten Dominantseptakkorde auf der jeweils zweiten Zählzeit von T. 376–378 und 380f.

### **c Das dritte Couplet**

Eine besonders große Diffusion erfährt das Coupletthema c in der Reprise. Einige zarte Andeutungen des Motivs finden sich in T. 352f. (Vl. 1), 379ff. (Vl. 2) und 409 (Vl. 1) und 412 (Vla.) – keine dieser Fassungen kann als befriedigende Wiederaufnahme der ursprünglichen Themengestalt gelten.

Da erscheint in der zweiten Violine von T. 453ff. eine melodisch abgewandelte, rhythmisch aber korrekte einfache Reprise des ersten Viertakters aus c. Die aus der Exposition bekannte, einprägsame Rhythmik der Begleitung wird von keiner der genannten Einsätze von c wieder aufgenommen.

### **d, e Die fehlenden Couplets und ein neues Motiv**

Von den in der Exposition durch ihre flächenhafte Satzstruktur und das Alla-breve-Metrum auffallenden Couplets d und e (respektive den Abschnitten 2 und 3) ist in der Reprise lediglich eine kurze Andeutung übriggeblieben: Die T. 364ff. sind den Einleitungstakten zu d (T.

---

305 Vergleiche T. 51–54 mit T. 373–378 + 379–384 und mit T. 399–404.

102ff.) sehr ähnlich und tragen sogar die „sotto voce“-Anweisung der früheren Stelle. Die Positionierung dieses Elements noch vor dem Couplet b (und damit innerhalb des ersten Repriseabschnitts 6) entspricht nicht der ursprünglichen Lage. Diese sah mit dem Couplet d die Eröffnung von Abschnitt 2 vor, der zusammen mit dem thematisch wirkenden Motiv e den potenziellen Seitensatz einer hypothetischen Sonatenform abgibt.

Der in formaler Hinsicht dem Abschnitt 2 entsprechende Abschnitt 7 wird über einen massiven Einsatz des Ritornellthemas in T. 427 erreicht, bleibt beim 3/4-Takt und trägt zunächst alle Züge einer Stretta. An die Stelle der Motive d und e tritt nach einigem Vorlauf in T. 435 eine neue Figur:



Das gänzlich neue Motiv besteht aus lediglich sechs Tönen, deren Umriss an eine Allintervallreihe erinnert. So oft dieses kleine Motiv im Verlauf der nächsten vierzig Takte auch erklingt<sup>306</sup>, so macht es doch keinerlei Entwicklung durch. Seine Ursprünge bleiben unklar wie ihre Aufgabe im Rahmen der

Reprise. Es kann lediglich festgehalten werden, dass der Abschnitt 7 insgesamt ein lockeres Gefüge darstellt und bis zum Einsatz des Ritornells (T. 500) Motiven aus b<sup>307</sup>, c<sup>308</sup> und d<sup>309</sup> zu kurzen Auftritten verhilft. Verwandtschaftsbeziehungen zu der an diesem Ort erwarteten Klangstelle mit den Motiven d und e (vergleiche Abschnitt 2) gibt es nicht. Wo Abschnitt 2 einen seitensatzartigen Ruhepol in der Exposition bildet, fungiert Abschnitt 7 als eine (verfrühte) Stretta – eine interessante Substitution des Abschnitts 2.

## f Die Durchführung des sechsten Couplets

Ganz unerwartet ist der Auftritt des Couplets f in T. 513 nicht; erstaunlich aber sind die Ausmaße dieses Formteils. Während der 65 Takte bis T. 578 kommt es nur zu zwei kurzen Unterbrechungen<sup>310</sup> jener durchführungsartigen Arbeiten am Motiv f, welche dieses Couplet im Rahmen dieses Satzes einzigartig machen.

Der das Couplet umschließende Abschnitt 8 (T. 508–586) beginnt mit fünf einleitenden Takten, bis in T. 513 das Motiv f in der ersten Violine erscheint. Eine Gegenüberstellung dieses Einsatzes mit demjenigen aus T. 163 zeigt als wesentlichen Unterschied die Diminution des Metrums und der Notenwerte in T. 513f. Darüber hinaus gibt es Differenzen bei den Intervallverhältnissen – wieder einmal erweist sich die Kategorie der ‚Kontur‘ bei Jarnach als entscheidender als die exakte Diastematik. Von der in g-Moll angesiedelten Melodieharmonik der ersten Stelle bleibt nichts übrig – die erste Violine besitzt in T. 513 sogar einen ganztönigen Anklang. Nah am Original von T. 163f. sind nur die Takte 540f.; hier verlaufen sogar die Begleitstimmen in sehr vertrauten Bahnen.

Als stabil erweisen sich indes jene Hauptmerkmale, die schon im Couplet f der Exposition vorhanden waren: der Kopfrhythmus (hier bestehend aus Viertelnote und vier Sechzehnteln) und der Umriss der Sechzehntelfigur. Die Zwei-Ton-Beschränkung des zweiten

306 Das neue Motiv erscheint in T. 435 (Vla.), 436 (VI. 2), 440 (VI. 2), 441 (Vla.), 442 (Vla.), 445 (VI. 1 + Vla.), 446 (VI. 2 + Vla.), 447 (VI. 1), 450 (VI. 2), 451 (VI. 2) und, besonders hervorgehoben, in der ersten Violine von T. 473f.

307 Vgl. die Skalenausschnitte der ersten Violine in T. 435ff. und den Sarabandenrhythmus in T. 482.

308 T. 440ff.: nachschlagende Viertelbegleitung im Violoncello.

309 Vgl. das Motiv c in der zweite Violine von T. 453ff.

310 Siehe T. 524–532 und T. 569–571.

Taktes ist dagegen fakultativ. Der punktierte Rhythmus des zweiten Motivtaktes fehlt zwar dort, tritt dafür aber in T. 517f., 528ff. (VI. 1), 545ff. und 567f. stark in Erscheinung. Die prononcierten doppelten Punktierungen in T. 555f. und 560 sind sicherlich als Intensivum des ursprünglichen punktierten Rhythmus<sup>311</sup> anzusehen.

In dieser langen Passage zwischen T. 513 und 578 kommt es allein zu neun Einsätzen des kompletten Zweitaktters<sup>311</sup>; die charakteristische Vier-Sechzehntel-Gruppe allein erscheint zunehmend auch außerhalb des Motivkopfes und wird ab T. 545ff. immer öfter zu längeren Ketten verarbeitet. Ihre Umkehrungsform löst die Originalgestalt dabei vorübergehend ab (T. 548–563). Kurz vor Ende des achten Abschnitts findet noch eine motivische Verkürzung statt: Ab dem ‚Furioso‘ von T. 572 zitieren alle Stimmen die Sechzehntelgruppe in Parallelbewegung.

Wie in der Exposition, so ist auch in der Reprise des Couplets f besonders die Harmonik sehr charakteristisch. Das anfängliche Miteinander von konventionell dur-moll-tonalen Dreiklängen und Quartenakkorden wird mit T. 544 zugunsten der Quartenakkorde aufgegeben. Die gesamte Strecke von dort bis T. 563 baut harmonisch auf Quartenakkorden auf; Quartenakkorde werden in den drei oberen Stimmen von T. 548–551 in einer ganztönigen Parallelverschiebung aufwärts geführt, während eine Abwärtsbewegung des Cellos sich des sequenzierten Sechzehntelmotivs aus f bedient. In einem weiteren Schritt sind die beiden auseinanderstrebenden Bewegungszüge fixiert (T. 553ff. und 559ff.) und rhythmisch um die doppelte Punktierung bereichert.

Die Parametereigenschaften der Diastematik, des Rhythmus<sup>311</sup> und der Harmonik (Wechselnotenmelos, punktiertes Rhythmus und Quartenharmonik) unterliegen in T. 553ff. einer Neusynthese – eine originelle Form der thematisch-motivischen Arbeit.

### **(g) Eine Art Coda**

Der Abschnitt 9 (T. 587–631) sollte nicht als ein neues, eigenständiges Couplet aufgefasst werden, denn die in der 44 Takte umfassenden Passage enthaltenen musikalischen Gestalten sind viel zu unspezifisch. Hier tritt eine 6/8-Motorik in den Vordergrund, deren etwas unspezifische Diastematik nur vordergründig ohne Vorbild ist. Die Takte 587ff. stellen nämlich eine Variante von T. 212 der Exposition dar. Wie im Fall des Coupletmotivs f, auf welches beide genannten Stellen direkt folgen, sind auch hier die Notenwerte diminuiert. Die in T. 597ff. erklingenden Abwärtsbewegungen in gebrochenen verminderten Akkorden sind mit ganz ähnlichen Figuren in T. 466f. und 473f. verwandt.

Für den ab T. 607 zu beobachtenden Übergang zu einer sehr kleinschrittigen Stimmführung habe ich keine Erklärung gefunden. Eine Figur der ersten Geige (T. 610) ist der einzige konkrete Verweis auf früher Erklungenes (siehe T. 95f., zweite Violine).

Abschnitt 10 schließlich markiert eine letzte Stretta innerhalb der sich stetig beschleunigenden Reprise. Ihr Material assoziiert ein letztes Mal die Sphäre des Ritornells mit Trio-lenrhythmus im 3/4-Takt und rasant aufsteigender Melodik – den für R so typischen übermäßigen Dreiklang zeigen diese Takte allerdings nur einmal (T. 634.2, Viola). Das Quartett endet mit dem Quintklang c-g.

---

311 Einsätze des Motivzweitaktters f in T. 513, 516, 520, 522, 533, 535, 540, 543 und 544.

## Der langsame Mittelteil – Ein Nachtstück?

Mit den im Abschnitt 5 zusammengefassten Takten 237–293 erklingt ein langsamer ‚Satz im Satz‘, dessen Materialsphäre streng von derjenigen der beiden schnellen A-Teile getrennt ist. Kein einziges der zahlreichen Motive der rahmenden Rondoteile findet Eingang in den Mittelteil, und sogar die Rahmen-Taktarten 3/4 und 4/4 sind (bis auf die vermittelnden Takte 237–249) suspendiert. Als metrische Einheit fungiert nun die Achtel, bevorzugte Taktarten sind 6/8, 9/8 und 12/8.

Die Binnenstruktur des Mittelteils ist von sieben unterschiedlichen Phasen gekennzeichnet, deren Anordnung keiner erkennbaren Form zu folgen scheint. Wenn der Grundzug des Mittelteils auch ein ruhiges Dahinströmen ist, so gibt es doch einige dynamische Ausbrüche. Dazu zählt die gesamte dritte Phase oder der damit verwandte Takt 279. Der besseren Übersicht halber erscheinen die Phasen I–VII hier in tabellarischer Form:

<b>I</b>	237–249	Explizit polyphone Schreibweise mit wenig Rücksicht auf die harmonische Gestaltung; überwiegend diatonische Melodik; Abwesenheit wiederkehrender Motive;
<b>II</b>	250–258	Kontrast zur Phase I: eine rhythmisch unregelmäßig pulsierende Akkordprogression, von der sich die erste Violine nur gelegentlich mit einem punktierten Wechselnotenmotiv emanzipiert; Kombination von überwiegenden vieltönigen Quartenakkorden mit Dur- und Moll-Dreiklängen; homophoner Satz;
<b>III</b>	259–264	Trotz ungefährer Weiterführung der Rhythmik starke Kontrastwirkung zur vorangegangenen Phase; unregelmäßig pulsierende Oktave a'-a'' in Vl. 1; Vcl. und Vla. setzen in T. 260 und 262 mit punktierten, weitgriffigen Brechungen verminderter Dreiklänge aufwärts ein (vgl. T. 71, Vcl.); keine hervortretenden Motive;
<b>IV</b>	264–266	Klangfläche mit ostinater Sechzehntel-Dreitonformel in der Vla.; beide Violinen spielen darüber eine langsame Melodie in der Art eines Cantus firmus (a''-gis''-h''-c'''-h''-a''); T. 264f. deutlich an d-Moll orientiert;
<b>V</b>	267–274	Wiederum polyphone Schreibweise, aber dichter und rhythmisch komplexer als in Phase I; wiederholungsfreie Diastematik, Rhythmik allerdings mit wiederkehrenden Zellen; bogenförmige Oberstimme in T. 267–269 mit thematischen Qualitäten, die aber formal nicht gerinnen;
<b>VI</b>	275–284	Verwandtschaft mit Phase III: ein zunächst noch regelmäßiger Sechzehntelpuls wird von weitgriffigen Akkordbrechungen abwärts in Vl. 1 und Vcl. flankiert (T. 275, 279, vergleiche T. 260 und 262); kurzzeitig d-Moll-Sphäre in T. 276 wie in Phase IV; punktierte Wechselnote wie in Phase II (T. 266.1-3); ab T. 282 Verunsicherung des Pulses durch eingeschobene Sechzehnteltriolen;
<b>VIIa</b>	285–287	Verwandtschaft mit Phase IV: Klangfläche, hier mit Liegeklängen, später mit verhaltener Bewegung in den drei unteren Stimmen; schnelle, diastematisch freie Triolenfiguration in der Vl. 1
<b>VIIb</b>	288–293	Stabilisierung der Oberstimme zu einer ostinaten Dreitonformel (vgl. Vla. in T. 264ff. in IV); ausdrucksvolle Melodik in der Vla., von gezupften Akkorden des Vcl. begleitet (in der Art eines ‚Ständchens‘); T. 288f. sind in e-Moll gehalten; ab T. 290 läuft das Ostinato der Vl. 1 in den Triller gis'''-a''' aus.

Zwar gibt es keine echten Wiederholungen in diesem langsamen ‚Satz im Satz‘, dennoch lassen sich Verwandtschaftsbeziehungen zwischen einzelnen Phasen ausmachen: Die Phasen I und V sind polyphon konzipiert, in III und VI werden pulsierende Tonrepetitionen mit Akkordbrechungen in weiter Lage kombiniert, und die Phasen IV und VII zeigen Klangflä-

chen mit ostinaten Figuren. Einzigartig ist in diesem Zusammenhang allein die II. Phase in ihrer Betonung der harmonischen Komponente.

Der erzählerische Ton des Mittelteils tritt in der ungezwungenen Reihung als auch in einigen Melodien<sup>312</sup> hervor, welche meist mit ‚espressivo‘ bezeichnet sind und vor den Hintergrund treten. Besonders stimmungsvoll ist eine Bratschenkantilene, die von gezupften Celloakkorden begleitet wird und deren Charakter ein nächtliches Ständchen assoziiert:

T. 288

quasi *mf* espr.      dim.

pizz.

*pp*      *p*      *mf*

Diese Tonfolgen sind echte ‚Einzelstücke‘ und spielen im weiteren Verlauf der Komposition keine Rolle mehr. Überhaupt scheint es, als habe Jarnach hier (im Unterschied zu den Rahmenteilern) eine prinzipiell athematische Musik komponieren wollen. Ein größerer Gegensatz zu der bis in jedes Detail durchstrukturierten Musik der zweiten Wiener Schule ist kaum vorstellbar. Ein kleines musikalisches Partikel allerdings findet sich in fast allen Phasen des Mittelteils und ist vor allem ihm eigen. Es handelt sich um die schon in der tabellarischen Übersicht erwähnte punktierte Dreiachtelfigur:

T. 251.10, Vl. 1      T. 260.1, Vcl.

Wie die Beispiele zeigen, kleidet sich der Rhythmus in zwei verschiedene melodische Erscheinungsformen: zunächst (und insgesamt ganz überwiegend) in eine Wechselnote aufwärts, in den Phasen III und VI zusätzlich in die weit gespreizten Akkordbrechungen. Die punktierte Dreiachtelgruppe kommt in Phase I wohl aufgrund des Viertelmetrums, in Phase IV dagegen trotz eines entgegenkommenden 9/8-Metrums nicht vor.<sup>313</sup>

Der Übergang zum folgenden Repriseschnitt 6 (T. 293/294) fällt sehr schroff aus, und doch hat es Jarnach nicht unterlassen, die vielleicht wichtigste Materialeigenheit des langsamen Mittelteils ein Stück weit in die Reprise hineinzutragen. Die als Hinleitung fungierenden Takte 294–297 beherbergen jeweils eine punktierte Dreiachtelfigur in der zweiten Violine. Sie besitzt in dem neuen metrischen Zusammenhang ein anderes Profil, ihr Melos ist anders als im Mittelteil, und wenn sie in T. 297 in der punktierten Variante des Ritorrells aufgeht, mag sich eine mögliche entfernte Verwandtschaft enthüllen.

312 Auffällige Melodiestimmen erscheinen in T. 241ff. (Vla.), 264ff. (Vl. 1+2), 267ff. (Vl. 1), 286ff. (Vla. und die untere der beiden Cellostimmen) und 288ff. (Vla.).

313 Punktierte Achtel mit Sechzehntel kommen allerdings sehr wohl in Phase I vor. Siehe hierzu T. 242 (Vla.), 243 (Vl. 1), 245 (Vla.) oder 246 (Vl. 1).

### V.3.1 Zusammenfassung op. 16, 2. Satz

Die Form des ‚zweiten Teils‘ aus dem *Streichquartett* op. 16 ist weniger uneindeutig als diejenige des ersten Satzes. In seiner äußeren Anlage zeigen sich einige Übereinstimmungen mit dem zweiten Satz der *Solo-Violinsonate* op. 13. Sie reichen von der ABA'-Form mit materiell völlig autarkem Mittelteil über den Rondo-Charakter der Rahmenteile und die lockere Verfung der Motive in den A-Teilen bis hin zur teilweise völligen Abwesenheit echt thematischer Kräfte, wie sie im zweiten Satz von op. 13 in den A-Teilen, im II. Teil des *Streichquartetts* dagegen in dessen langsamem Mittelteil zu beobachten ist. In punkto Motivvorrat und Satzstruktur befindet sich der Quartettsatz auf einer höheren Niveau: Allein die Vielfalt formaler Themengestaltungen ist beträchtlich.

Jarnach geht in der Reprise über eine ‚Wiederholung‘ des ersten A-Teils weit hinaus. Das Wort von der ‚teilweise[n] Umbildung der Rondotheimen‘ (sprich der ‚Variantenbildung‘) ist ein Euphemismus, schließlich fehlen in der Reprise ganze Formteile, während andere in ihren Ausmaßen explodieren und zudem neue entstehen.

Große Ähnlichkeiten zeigen vornehmlich die Innendispositionen der Abschnitte 1 und 6. Die zu Beginn dieses Kapitels als potenzielle ‚Hauptsatzkomplexe‘ betitelten Abschnitte verfügen über ein weitgehend identisches Material, und sogar dessen Anordnung R-a-R-b-R ist beiden Fassungen zu eigen. Der Hauptunterschied liegt in der Streuung auch kleinerer Motivpartikel in der Reprise, welche die exakten Abgrenzungen der Couplets gegeneinander bisweilen erschwert.

Eine Reprise des Abschnitts 2 (er war aufgrund seiner lyrischen Opposition zum Eingangsabschnitt als potenzieller Seitensatzkomplex bezeichnet worden) unterbleibt gänzlich, der an seine Stelle tretende Abschnitt 7 ist kein Ersatz, sondern Kontrastmittel. Neben einigen unverbindlichen Anspielungen auf bekannte Motive ist hierin nur die Bildung einer (thematisch nicht tragfähigen) Figur bemerkenswert.

Jarnachs eingangs zitierte Selbstauskunft zum *Streichquartett* bringt die Kategorie der ‚Rondosonate‘ ins Spiel. In der Analyse bestätigt sich diese Formkategorie nicht, da bereits die Festlegung der thematischen Hauptakteure nicht befriedigend zu lösen ist. Dieser Sachverhalt berührt nicht die Entscheidung, ersten und zweiten A-Teil dieses Satzes als ‚Exposition‘ und ‚Reprise‘ zu bezeichnen.

Jarnach wollte den zweiten A-Teil mehr als eine Durchführung denn als Reprise verstanden wissen. Nun ist Jarnachs Variantenbildung der Themen und Motive ein elementarer Bestandteil jeder seiner hier untersuchten Kompositionen. Dass dieses Verfahren ausgerechnet im zweiten A-Teil des *Quartetts* op. 16 als ‚Durchführung‘ deklariert werden müsste, leuchtet nicht ein. Vielmehr verlaufen die Veränderungen des Materials linear und sind bereits in der ‚Exposition‘ unübersehbar angelegt. Wenn ein Formteil das Attribut ‚Durchführung‘ verdient, dann ist es die Reprise des Couplets f in Abschnitt 8. Nur hier findet echte thematisch-motivische Arbeit statt – mit der Einschränkung, dass ihr nur ein einziges Motiv als Grundlage dient. Die Coda schließlich umfasst die Abschnitte 9 und 10; in ihnen finden sich vor allem die groben Bewegungszüge des Ritornells intensiviert und im Tempo gesteigert.

Charakterlich ein ‚Nachtstück‘, bildet der langsame Mittelteil einen richtigen ‚Satz im Satz‘. Peinlich genau wurde jedwede materielle Verbindung zu den Rahmentteilen gekappt, und auch innerhalb dieses Mittelteils wird auf Wiederholungen weitestgehend verzichtet. Das führt zu einer athematischen Reihungsstruktur, welche über längere Strecken auf-

rechtzuerhalten formal kaum zu lösen wäre. Über die vergleichsweise kurze Strecke des langsamen Mittelteils aber trägt diese Vorgehensweise durchaus. In seinem Heraustreten aus den musikalischen Koordinaten hat das ‚Nachtstück‘ zahlreiche Verwandte in Jarnachs Kompositionen dieser Jahre – ich verweise teilweise vorgehend auf die Durchführungen im dritten Satz von op. 13 und im Kopfsatz der *Sonatina* op. 18, auf den Abschnitt D der *Burlesca* oder die Klangstelle im ersten Satz des *Streichquartetts*. In all diesen Passagen spielt die Harmonik eine hervorgehobene Rolle.

In satztechnischer Hinsicht spiegelt der Mittelteil den auch die Rahmenteile charakterisierenden Antagonismus polyphoner und horizontal-flächiger Passagen. Jarnach bediente sich zur Erzielung flächiger Strukturen zweier verschiedener Methoden: ostinate Bewegungsmuster einzelner Stimmen sowie unregelmäßig pulsierende Akkordwiederholungen und -progressionen bewirken ein Quasi-Stillstehen der Zeit.

Jarnachs Harmonik baut im *Streichquartett* op. 16 wie in den vorangegangenen Werken auf drei Säulen auf: Da ist erstens eine relativ konventionelle Dreiklangsharmonik mit vielen charakteristischen Dissonanzen und Mischklängen, zweitens jene oft sich ballende Verwendung von Quartakkorden und drittens eine autonom dissonante Harmonik, die als Resultat horizontaler Linienführung auftritt.

# VI. DREI KLAVIERSTÜCKE OP. 17 (1924)

## VI.1 Einleitung

Bei Schott 1924 in drei Einzelheften mit individuellen Widmungen erschienen; Uraufführung aller drei Klavierstücke am 18. Mai 1924 in der Donaueschinger Festhalle durch Philipp Jarnach selbst.

Zehn Jahre waren seit der letzten Klavierkomposition vergangen, als Jarnach seine *Drei Klavierstücke* op. 17 im Jahr 1924 der Öffentlichkeit vorstellte. Die Anregung, einmal wieder für das Klavier zu komponieren, war von Ferruccio Busoni ausgegangen. Die Scheu Jarnachs vor diesem Vorhaben dokumentiert sich in einigen Briefen. Noch 1924, mitten in der Arbeit an *Sarabande* und *Burlesca* op. 17, bekundete Jarnach seine Sorgen bezüglich einer Beschäftigung mit „Sachen, von denen ich nicht weiß, ob sie mir gelingen werden.“<sup>314</sup>

Der seit 1914 sich manifestierende stilistische Wandel im Werk Jarnachs war mit einer gattungsmäßigen Hinwendung zur Orchester- und Kammermusik einhergegangen, und schließlich waren es mit dem *Streichquintett* (1918) und dem *Streichquartett* op. 16 von 1923 Kammermusikwerke, die den Durchbruch des Komponisten Philipp Jarnach bewirkt haben.

Ausschlaggebend für das Wagnis, sich nach langer Zeit doch wieder dem Klavier zuzuwenden, mag aber auch eine Liedkomposition gewesen sein. Im letzten der *Fünf Gesänge* op. 15 (der *Sturmnacht* nach Rilke) hatte der Komponist einen Klaviersatz verwirklicht, den er selbst als „ziemlich gelungen“ bezeichnete.<sup>315</sup> Von hier aus ist es nur ein kurzer Weg zur *Sarabande* op. 17.

Die *Drei Klavierstücke* op. 17 bestehen aus dem *Ballabile* (beendet im November 1923), der *Sarabande* (Mai 1924) und der *Burlesca* (Februar 1924)<sup>316</sup>, die Widmungen der Stücke gelten den Freunden Artur Schnabel (I), Eduard Erdmann (II) und Heinrich Burkard (III). Bereits auf den 18. Januar 1924 datiert die Uraufführung des *Ballabile* durch Erdmann, der gesamte Zyklus erklang zum ersten Mal am 18. Mai 1924 in der Donaueschinger Festhalle mit Philipp Jarnach selbst am Klavier.

Der Titel ‚Klavierstücke‘ ist spätestens seit Brahms keine Verlegenheitsbezeichnung mehr für Salonmusik ohne größeren Anspruch – das war Jarnach bewusst. Seine eigenen *Klavierstücke* op. 17 sind aber von der dichten motivischen Integration bei Brahms ebenso weit entfernt wie von der regulativen Anwendung von Grundgestalt und Reihe in Schönbergs *Klavierstücken* op. 23. Als bewusster Gegenentwurf zu Schönbergs Klavierstücken ist das op. 17 allerdings – so schön eine solche These auch wäre – nicht zu verstehen.

314 Brief Jarnachs an Busoni vom 16. Januar 1924. Zitiert nach Weiss, S. 213.

315 Brief Jarnachs an Busoni vom 16.-17. Februar 1922. Zitiert nach Weiss, S. 213.

316 Ein viertes Stück, als *Gondellied* betitelt, kam nicht zur Ausführung. Siehe hierzu Weiss, S. 421.

## VI.1.1 Zeitgenössische Rezensionen

a) NMZ 45/6 (1923-24), S. 148, Hugo Holle:

„So tiefe Eindrücke, wie sie sein Quintett und Quartett boten, können sie nicht (und wollen sie wohl auch nicht) vermitteln, dazu ist die Ausdruckskraft des Klaviers zu beschränkt und auch – in der Richtung, in der es Jarnach hier verwendet, zu erschöpft.“

b) Die Musik 16/10 (Juli 1924), S. 771, Bruno Stürmer:

„Jarnach war mir in seinem Quintett und seinem Quartett näher als hier, wo er sich bemüht, die feine Linie, die ihn immer auszeichnet, zu verbinden mit den rein pianistischen Erfordernissen des Beiwerks der füllenden, klangverlängernden Figuren.“

c) Signale 82/46 (12.11.1924), S. 1755, Karl Westermeyer:

„An zweiter Stelle spielte Erdmann mit der ihm eigenen Intensität eine Novität von Philipp Jarnach, eine Sarabande op. 17 Nr. 2, die in ungewöhnlicher Weise den Ernst dieses modernen Wegesuchers wiedergab. Jarnach ringt um den neuen Ausdruck für unsere Zeit, ohne ihn klar voraus zu empfinden. Sein bedeutender Formsinn und der grundmusikalische Charakter seines Wesens bewahren ihn auch vor dem undurchdringlichen Chaos der Nichts- oder Alleskönner. Im Grunde liegen ihm Quartettmusik und Lieder mehr als der abstrakte Klavierton.“

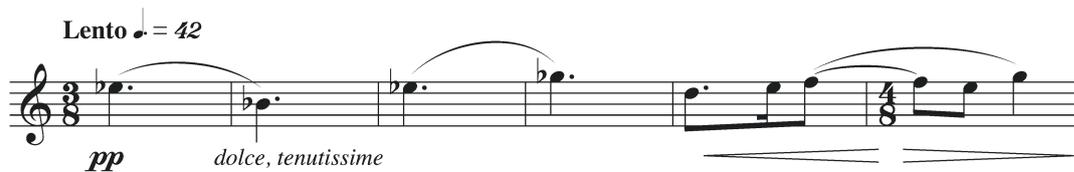
## VI.2 Analyse op. 17 Nr. 1: *Ballabile*

Länge 168 Takte; Tempoangabe ‚Lento‘ (Dreiachtel = 42); dominierendes 3/8-Metrum; keine Vorzeichnung; Rahmentonart es-Moll begründbar; Widmung: „An Arthur Schnabel“.

Das *Ballabile* ist wie die *Burlesca* ursprünglich ein aus der französischen Oper des neunzehnten Jahrhunderts stammender Tanz. Es genügt ein flüchtiger Blick auf die Noten, um die dreiteilige ABA-Form zu erkennen. Zwei langsame Abschnitte umrahmen den quantitativ umfangreichsten Mittelteil, ein ‚Allegro vivo‘. Der direkte Vergleich der Takte 1ff. und 151ff. lässt denn auch keine Zweifel: Natürlich setzt mit T. 151 die Reprise des *Ballabile* ein.

Jarnach vermittelt den Übergang vom ersten A-Teil zum schnellen Mittelteil durch ein Sekundmotiv in der rechten Hand von T. 30ff., das mit dem Doppelstrich auf T. 33 in eine schnelle punktierte Bewegung ‚einrastet‘. Die Hinleitung zur Reprise des A-Teils ist demgegenüber als deutliche Interpunktion ausgeführt: Auf einen ab T. 143 neunmal angeschlagenen a-Moll-Akkord in tiefer Lage (dessen Verebben an Tschaikowskys Übergangsproblematik erinnert) folgt in T. 148 eine dreitaktige Generalpause, bevor mit dem „Come al Principo dolce e tranquillo“ wieder die hohe Anfangslage aufgesucht wird. Ein vorletzter Doppelstrich von T. 164 auf 165 markiert die schließende viertaktige Coda.

Die Takte 1–6 des *Ballabile* zeigen in der linken Hand ein Thema, wie es so explizit selten bei Jarnach zu finden ist. Die Takte 1–4 bringen die Töne eines es-Moll-Akkords in ruhig pendelnden Dreiachtelnoten, eine Fortführung hebt sich mit kleineren Intervallschritten und einer belebteren Rhythmik ab



Die Anmutung des Thematischen wird noch verstärkt durch eine Satzstruktur, welche der linken Hand eindeutig die Führung und der Rechten die Begleitfunktion in nachschlagenden Quintklängen zuweist.

Man sollte sich von dem freischwebenden, wie improvisiert klingenden Charakter der Eingangstakte nicht täuschen lassen: Alles an ihnen ist vorausschauend durchdacht, hier mag vorerst der Hinweis auf die kontrapunktisch streng durchgeführte Gegenbewegung zwischen rechter und linker Hand genügen.<sup>317</sup>

Das ‚Problem‘ dieses Themas ist, dass es im Rahmen des *Ballabile* nicht als ein solches funktioniert. Es erscheint nirgends ein zweites Mal im Verlauf des Stückes; vielmehr ist sein Schicksal bereits in T. 18ff. besiegelt. Der dort beginnende erneute Anlauf der linken Hand kann seine Gestalt nicht wiederherstellen, auch wenn die in der rechten Hand nachschlagenden Terzen wiederum der ursprünglichen es-Moll-Sphäre angehören. Das Scheitern des Themas dokumentiert sich schon in der nunmehr verminderten Quarte des Themenkopfes sowie in der merkwürdigen Artikulation desselben: Das Pedal kann über den beiden staccato-Tönen nur ein virtuelles Legato produzieren – und von dem ursprünglichen „tenutissime“ bleibt in der polterigen Fortführung schon gar nichts übrig.

Selbst einem ‚Motto‘ würde man mehr Präsenz wünschen, als diesem Thema zugestanden wird (und würde ein echtes Motto schon so bald aufgegeben?). So irrelevant dieses ‚Protothema‘ in seiner vorliegenden Gestalt für den Formverlauf des *Ballabile* auch scheinen mag: Es ist ein Ausgangspunkt, ein Materiallager für ein anderes Thema, welches diesen Namen wirklich verdient, sowie für einige kleinere Motive. Jenes ‚echte Thema‘, das auch beim ersten Hören sofort auffällt, findet sich im Mittelteil des *Ballabile*. Insgesamt viermal erklingt dieses Thema, dessen erster Einsatz sich in T. 57–61 der linken Hand findet:



Dieses Thema identifiziert sich als eine etwas abstrakte Ableitung des ‚Protothemas‘. Die gemeinsamen Merkmale sind der Quartfall und das punktierte Dreiachtelmotiv (vergleiche die Takte 5 und 59). Die Begleitung in schnell wechselnden diatonischen Skalen hat mit der ursprünglichen Akkordbegleitung aus T. 1ff. freilich keinerlei Ähnlichkeit.

In dieser ersten Fassung (in T. 57ff.) ist das Thema sowohl in diastematischer (zwei Quartensind um die Sekund-Wechselnote gruppiert) als auch in rhythmischer Hinsicht (zweimal zwei Dreiachtelnoten umschließen die Punktierung in T. 59) fast symmetrisch angelegt. Mit seiner diatonischen Melodik und der zweifachen Symmetrie steht das Thema monolithisch innerhalb des diastematisch, metrisch und rhythmisch diffusen Umfelds des

<sup>317</sup> Jarnach setzt sich mit dieser Umsicht in kontrapunktischen Angelegenheiten, wiewohl der Beginn an einen impressionistischen Klaviersatz erinnert, deutlich von Debussy ab.

*Ballabile*. Ihm ist die Aufmerksamkeit auch in den drei weiteren Fassungen sicher, welche sich in den Takten 66ff., 94ff. und 110 ff. (in Umkehrung) befinden. Zusätzliche Aufmerksamkeit sichern die in allen genannten Fällen durchlaufenden Sechzehntel in der Begleitstimme.

Das Thema mag ein Orientierungspunkt für den Hörer sein – meines Erachtens aber übernimmt es weder irgendeine Abschnittsgliederung noch anderweitige formale Funktionen. – Das sind die thematischen Koordinaten des *Ballabile*. Bei dieser analytischen Auflösung bleiben natürlich viele Fragen offen. Die formale Anlage dieses *Klavierstücks* aus op. 17, und das ist ungewöhnlich, wird nicht klarer, wenn die Analyse ins Detail geht. Sie soll es selbstverständlich dennoch tun.

Ich hatte mich oben, bei der Beschreibung des sogenannten ‚Protothemas‘ auf die linke Hand, also das eigentliche Thema, konzentriert. Unscheinbarer, aber durchaus folgenreicher für den weiteren Verlauf des *Ballabile* ist die Oberstimme der rechten Hand. Deren Töne sind einer melodischen Bedeutsamkeit ganz unverdächtig, schließlich ‚schwimmen‘ sie nur (ganz in der Manier Debussys) auf der Oberfläche der Akkorde.

Die Tonfolge dieser Oberstimme von T. 1–6 lautet b<sup>♭</sup>–ces<sup>♮</sup>–b<sup>♭</sup>–a<sup>♮</sup>–c<sup>♮</sup>–h<sup>♮</sup>. Wichtiger als das BACH-Motiv scheint mir dabei das Moment des halbtonartigen Kreisens um das Zentrum b-ces zu sein. Dieses zunächst unscheinbare Motiv erlangt im weiteren Verlauf des *Ballabile* eine nicht zu unterschätzende Bedeutung, denn es gerinnt in dessen schnellem Mittelteil zu vier weiteren motivischen Gestalten. In

- T. 32ff. bildet es in der Oberstimme das Auftaktmotiv des schnellen Mittelteils. Die rhythmisch sehr prägnante Oberstimme besteht aus den Tönen b<sup>♭</sup>–a<sup>♮</sup>–b<sup>♭</sup>–gis<sup>♯</sup>–h<sup>♮</sup>–ais<sup>♯</sup> und hat damit den Ambitus einer kleinen Terz. Dieses punktierte Motiv kehrt im Verlauf des *Ballabile* nicht wieder;

Allegro vivo e grazioso ♩ = 69  
T. 33

*sempre pp*

- T. 38 erscheint ein kurzes, melismatisches Motiv (cis<sup>♯</sup>–d<sup>♮</sup>–dis<sup>♯</sup>–e<sup>♮</sup>–c<sup>♮</sup>–des<sup>♯</sup>). Weitere vier Varianten dieses Motivs finden sich in den Takten 89, 140, 142 sowie 165. Der Ambitus variiert zwischen einer kleinen Terz und einer kleinen Sexte. Die Versionen in T. 38 und 89 scheinen mit dem im Folgenden beschriebenen Motiv (T. 39–40) assoziiert zu sein, die drei letzten Versionen haben eine abschnittsgliedernde Funktion;

T. 38

- T. 39f. erklingt ein hemiolisch punktiertes Motiv mit Sekundschrift-Melodik. In T. 39–40 ist der Rhythmus durch die Notierung verschleiert. Die drei Varianten des Motivs in T. 50–52, 86–88, und 90ff. betonen stärker das diastematisch kreisende Moment.

T. 39

Allen Versionen gemein ist eine Begleitung mit weit ausholender Bewegung in der linken Hand. Charakteristisch auch eine bitonal geschärfte Harmonik (außer T. 50f.; siehe unten);

- T. 129 formulieren stark angeschlagene und rhythmisierte Akkordfolgen in ihrer Oberstimme die kreisende Bewegung. Vgl. auch T. 135ff.

Die Existenz solch kleiner Motive scheint wenig zu sein, aber man darf nicht unterschätzen, wie auffällig sie sein können, wenn das musikalische Umfeld nur unübersichtlich genug ist. In einem derartigen Zusammenhang könnte sogar die (mit den genannten Motiven nicht verwandte) crescendierende Bassfigur aus T. 121–126 bekannt vorkommen: Ein in der Kontur ähnlicher Verlauf findet sich bereits in T. 20ff., also noch im ersten langsamen Abschnitt.

Ich fasse bis hierher zusammen: In dem Protothema finden sich die Voraussetzungen zur Bildung sowohl eines echten Themas als auch einer gewissen Zahl kleinerer Motive. Beide ‚Erbanlagen‘ – sowohl die diatonischen und rhythmisch einfachen des neuen Themas, als auch die chromatischen und rhythmisch diffusen der kleinen Motive – sind zu Beginn des *Ballabile* bereits vorgebildet.

Die Asymmetrie von echtem Thema und den kurzen Motiven erlaubt nicht, von einem ‚Themendualismus‘ zu sprechen (noch in der *Sonatine für Flöte und Klavier op. 12* hatte Jarnach einen solchen konzipiert, und zwar auf denselben Grundlagen von Chromatik/Diatonik und rhythmischer Struktur); Thema und Motive treten hier auch in kein echtes Verhältnis zueinander, eine thematisch-motivische Arbeit findet schon gar nicht statt. Immerhin aber bilden sich im *Ballabile* kontrastierende Elemente heraus. Deren Anlagen in den sechs Takten des Protothemas simultan zu exponieren, ist eine sehr ökonomische Art der Materialexposition.

Ein kleines Detail schließlich belegt, wie subtil Jarnach gestaltet: eine kleine Schlussklausel in der Oberstimme von T. 15ff. fungiert als Interpunktion vor dem darauffolgenden Überleitungsteil zum schnellen Abschnitt. Die gleiche Tonfolge a-cis-h erscheint in T. 131f., und wiederum schließt sich an diese Klausel eine Überleitung, in diesem Fall die Rückführung zum langsamen A-Teil, an.

Das Zusammenhangsempfinden wird hier nicht ausschließlich durch melodisch (oder genauer: diastematisch) bestimmte Motive unterstützt, sondern in nicht unerheblichem Maß auch von wiederkehrenden rhythmischen Gestalten. Zwar gibt es im *Ballabile* ihrer viele, einige kehren jedoch regelmäßig und in exponierter Lage wieder und sichern sich auf diese Weise Aufmerksamkeit.

Das wichtigste rhythmische Motiv ist die punktierte Dreiachtelgruppe. Das erste Mal erscheint sie in der linken Hand von T. 5, und zwar in einer Form, wie sie im gesamten *Ballabile* überwiegt: nämlich mit Überbindung. In T.16 (rechte Hand) ist die punktierte Dreiachtelgruppe nach beiden Seiten angebunden; meist aber betrifft die Überbindung nur die letzte Note (T. 33, 48, 82).<sup>318</sup>

In T. 151ff. der Reprise ist die punktierte Dreiachtelgruppe in das neue 5/8-Metrum eingebunden. Freigestellt ist die punktierte Dreiachtelgruppe zum ersten Mal in T. 45 der linken Hand zu erleben, später dann ist sie rhythmischer und melodischer Angelpunkt des Themas. Verkürzte Zellen aus punktierter Achtel und Sechzehntel kommen natürlich noch häufiger vor<sup>319</sup>, und in drei Fällen macht sie sich in Form von Hemiolen selbständig, und zwar in T. 42f., 50f. oder 86f.

---

<sup>318</sup> Takt 48 zeigt eine rhythmisch analoge Fortführung zu T. 33ff.: Melodisch sieht es im ersten Takt nach einer Umkehrung aus, die aber nicht durchgehalten wird.

<sup>319</sup> Vgl. beispielsweise T. 34, 37, 40, 45, 49 oder 55.

Ein markantes rhythmisches Motiv ist die Bassbewegung vom Beginn des schnellen Mittelteils (T. 33ff.), welche in ihrer unregelmäßig nachschlagenden Führung in T. 18ff. vorgebildet ist. Später ist der von Jarnach des Öfteren eingesetzte ‚Rumpelbass‘ noch in T. 86ff. zu hören.

Überhaupt ist das Nachschlagen auf den unbetonten Zählzeiten eines Taktes ein Hauptmerkmal des *Ballabile*. An der Berechenbarkeit regelmäßiger ‚Offbeats‘ war Jarnach offenkundig aber nicht gelegen – man betrachte nur die ersten drei Takte des *Ballabile*: Während die linke Hand ihre ruhige Pendelbewegung in Dreiachtelnoten vollführt, schlägt die Rechte in T. 1 auf dem dritten Taktachtel, in T. 2 dagegen auf dem zweiten Taktachtel nach; in T. 3 wird sogar eine Duole bemüht. Die Überbindungen verschleiern schließlich auch das eingeschobene 4/8-Metrum von T. 6. Welcher Hörer wäre nach diesen wenigen Einleitungstakten nicht desorientiert?

Es scheint, als habe Jarnach sich vorgenommen, dem Titel des Stücks (‚*Ballabile*‘ = ‚*Tanzstück*‘) ausdrücklich nicht zu entsprechen. Ein nochmals anderes rhythmisches Phänomen mag dies belegen: die Komplementärrhythmik. Takte wie 36, 45, 47, 50 oder 92 zeigen auf jeder einzelnen Sechzehntel ein Tonereignis. Eine solch enge rhythmische Verzahnung ist angesichts der vorherrschenden Zweistimmigkeit erstaunlich (zumal viele Passagen nicht linear konzipiert sind ...).<sup>320</sup>

Der dynamische Verlauf des *Ballabile* op. 17 ist gekennzeichnet von leisen Tönen in den langsamen Rahmenteil<sup>321</sup> und einer unruhigen Dynamik im schnellen Mittelteil. Vermittelt durch zahlreiche Crescendi und deren Rücknahmen liegen Pianissimo und Fortissimo stets nahe beieinander. Jarnachs Dynamik ist hier keineswegs immer thematisch motiviert<sup>322</sup>: Man beachte die drei Anläufe auf die Takte 44, 49 und 56. Das auf diese motivisch unverbindlichen Hervorhebungen direkt folgende Thema kommt mit einem Mezzopiano aus – allerdings verlangt Jarnach hier ein ‚Marcato‘.

Neben dem ‚Marcato‘ ist die Anweisung eines ‚Espressivo‘ ein von Jarnach gerne eingesetztes Mittel, um wichtige Einzelheiten hervorzuheben. Das ist auch im *Ballabile* op. 17 der Fall. Interessanterweise werden hier aber hauptsächlich Nebengestalten mit einem besonderen Ausdruck modelliert: In T.10f. ist es eine sprunghafte Oberstimme, in T. 154ff. eine nicht-thematische Mittelstimme; in T. 163f. schließlich ist es eine melodisch überaus reizvolle Schlussklausel, die in der Mittelstimme der rechten Hand aufgehoben ist.

Zu den bekannten italienischen Vortragsanweisungen treten auch im *Ballabile* einige weniger geläufige wie ‚trattenuto‘ (‚zurückhaltend‘), ‚incalzando‘ (‚drängend‘) oder ‚trascinando‘ (‚schleppend‘). Jarnach scheint entschlossen, das in op. 12 und besonders im *Quartett* op. 16 zu beobachtende Nebeneinander italienischer und deutscher Begriffe zu vermeiden.

Verglichen mit den meisten anderen Kompositionen Jarnachs ist das *Ballabile* op. 17 von schlichter **Satzstruktur**. Besonders im Mittelteil herrscht fast durchgängig ein ‚zweistimmiger‘ Satztypus. Das heißt nicht, dass Jarnach im *Ballabile* nicht kontrapunktisch sorgfältig

---

320 Nebenbei sei erwähnt, dass das letzte der *Klavierstücke* op. 23 von Schönberg, der *Walzer*, seinem Titel ebenso wenig gerecht wird wie das *Ballabile*. Auch Schönberg komponierte eine dichte Komplementärrhythmik, auch in dem *Walzer* op. 23 wird das Dreiermetrum durch synkopische Überbindungen und sprunghafte Dynamikanweisungen unterminiert. Allein die Taktwechsel sind nicht so häufig wie bei Jarnach. Ganz anders dagegen die *Suite 1922* von Paul Hindemith. *Marsch*, *Shimmy* und *Ragtime* sind hier zumindest in rhythmischer Hinsicht genau das, was sie versprechen.

321 Die Takte 19 bis 32 weisen eine Forte-Dynamik auf, sind aber auch schon als Vorwegnahme des schnellen Mittelteils aufzufassen.

322 Eine Ausnahme ist die Fortissimo-Stelle von T. 129f.

tig verfährt: Es fehlen aber jene polyphonen Kompliziertheiten, wie sie beispielsweise in der (im Tonfall ebenfalls leichten) *Flötensonatine* op. 12 durchaus vorkommen.

Für Abwechslung ist dennoch gesorgt, denn das *Ballabile* zeigt eine Vielfalt von Satztypen, die gerne ineinander übergehen und häufig nicht eindeutig zu klassifizieren sind. Es folgt eine kleine Übersicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

- Der Beginn ist auf den ersten Blick homophon gestaltet (Hauptstimme in der linken Hand, die akkordische Begleitung in der rechten. Die ‚chromatische Oberfläche‘ der Begleitung ist aber für den weiteren Verlauf so wichtig, dass sie als eigenständige Stimme angesehen werden muss. Richtigerweise müsste man von einer akkordisch gefüllten Zweistimmigkeit sprechen.
- Ein zweistimmiger Inventionssatz ist in T. 46–53 oder T. 121–128 verwirklicht.
- eine deutlich homophone Schreibweise findet sich lediglich in den Takten 33–43 und 86–91.
- Die Takte 7–17 sowie 151–168 ähneln wieder dem Debussyschen Klaviersatz, in dem die Oberfläche der Akkorde als Oberstimme funktioniert. Eine Trennung in Melodie + Begleitung ist kaum möglich. In T. 14ff. verdeutlicht sich die Oberstimme zu einer Schlussklausel.
- Das Modell Melodie + Begleitung (in Abgrenzung zum homophonen wie zum polyphonen Satz) ist in allen Versionen des ‚Themas‘ vorzufinden (T. 57, 66, 94 und 110ff.).
- Einige Passagen des *Ballabile* lassen schließlich offen, welche der Stimmen eine führende Rolle einnimmt (T. 70ff., 81ff.).

Die **Harmonik** des *Ballabile* fällt einerseits nicht aus dem von Jarnach bekannten Rahmen, zeigt andererseits aber einige sehr charakteristische Dissonanzen, denen besonderes Augenmerk gelten soll.

Zunächst ist festzustellen, dass Anfang und Ende des *Ballabile* eindeutig in es-Moll angesiedelt sind. Eine solche Rahmentonart ist bei Jarnach nicht selten zu beobachten<sup>323</sup>, und sie betrifft im Fall des *Ballabile* auch nicht nur den Anfangs- und Schlussakkord. Es ist in den ersten vier Takten vor allem die Melodik der linken Hand, die mit einem gebrochenen es-Moll-Dreiklang für harmonisch klare Verhältnisse sorgt. In T. 4.3 kommt es aber bereits zu einem grundständigen Quartakkord auf ges/fis, und die Takte 7–17 lassen es-Moll hinter sich. Mit der immer wieder angeschlagenen Terz ges-b wird ab T. 19 bis zum Ende des A-Teils es-Moll immerhin assoziiert, auch wenn die linke Hand nur selten ‚mitspielt‘ und sich komplette es-Moll-Akkorde lediglich in T. 22.1 und 31.1 bilden können. Dennoch kann es-Moll damit nicht nur als die Rahmentonart des gesamten *Ballabile*, sondern auch diejenige des ersten A-Teils angesehen werden. Dasselbe gilt für die zunächst im 5/8-Metrum stehende Reprise des A-Teils: Zwar fehlt den mit Quint-Quart-Klängen (b-es) ausgestatteten einleitenden Takten 151f. die klärende Mollterz ges, das Tongeschlecht aber erschließt sich auch so durch den Ton ces in T. 151.5 und 152.4. Wenn die Terz ges in T. 153.2 in der Oberstimme erklingt, könnte sie allerdings genauso gut als oberster Ton eines Q<sup>5</sup>b angesehen und gehört werden. In den Folgetakten weicht Jarnach beispielsweise in die fernen Tonarten e-Moll (T. 156), Cis-Dur (157) oder Fis-Dur (158) aus, um in T. 160 wieder zum

---

<sup>323</sup> Vgl. op. 12, op. 15 Nr. 1, 2, 4 sowie alle Sätze der *Sonatina* op. 18.

Quint-Quart-Klang es-b zurückzukehren. Das *Ballabile* endet in einem wuchtig angeschlagenen es-Moll, das (wie öfter in den Schlüssen Jarnachs<sup>324</sup>) nicht in der Grundstellung, sondern als Quartsextakkord vorliegt.

Es-Moll ist die Tonart des Anfangs, und auch die mit T. 18 beginnende Überleitung zum schnellen Mittelteil steht noch unter ihrem Einfluss; der tatsächliche Beginn des ‚Allegro vivo‘ in T. 33) ist dann allerdings harmonisch indifferent, dieser Formteil im weiteren Verlauf wenig einheitlich. Tonale Zentren gibt es (mit Ausnahme der Themenversionen in T. 57ff. und 110ff.) nicht, und die von Deutsch so genannten ‚Stammharmonien‘<sup>325</sup> – es wäre hier vorrangig es-Moll – sind analytisch nicht nachweisbar. Umso mehr erstaunt es, dass eben dieser Mittelteil am Ende in einem neunmal angeschlagenen a-Moll-Akkord ausklingt.<sup>326</sup>

Dieses Tritonusverhältnis von Rahmen- und Mittelteil (es-Moll/a-Moll/es-Moll) korrespondiert mit demjenigen der *Sonatina* op. 18: dort stehen sich die Rahmentonarten der drei Sätze im Verhältnis fis-Moll/C-Dur/Fis-Dur gegenüber. Die von Jarnach damit beabsichtigte Kontrastwirkung hat in dem insgesamt freitonalen Kontext von op. 17 und 18 eine eher geringe Stärke.

Wenn, wie im Mittelteil des *Ballabile* der Fall, eine übergeordnete tonale Architektur nicht erkennbar ist, richtet sich der Blick auf kleinere harmonische Phänomene. Aufmerksamkeit verdient ein bereits in T. 7 erklingender Akkord:

Aus den fünf Tönen von T. 7 lassen sich die Dreiklänge von F-Dur, A-Dur, a-Moll sowie ein übermäßiger Dreiklang auf des bilden (wenn auch sicherlich nicht heraushören). Ein in der Art der Zusammensetzung aus im Großterzabstand zueinander stehender Dreiklänge identischer, strukturell aber anders gelagerter Akkord erklingt in T. 9.1: Hier finden C-Dur, E-Dur, e-Moll und ein übermäßiger Dreiklang auf as zusammen. In den beiden letzten Taktdritteln von T. 9 ergibt sich noch die Kombination von As-Dur, C-Dur, c-Moll und

dem (aus der linken Hand übernommenen) übermäßigen Dreiklang auf as. Jarnach schlägt mit diesen mild dissonierenden polytonalen Akkorden einerseits impressionistische Töne an; auch die häufig anzutreffenden Sixte-ajoutée-Klänge und Dreiklänge mit hinzugefügter kleiner Sexte wie in T. 6.1 ( $f_5^{6\flat}$ ), 10 ( $D_5^{6\flat}$ ), 14.2 ( $B^5_{6\flat}$ ) oder 15.3 ( $A^5_{6\flat}$ ) stammen aus jener Richtung. Alternativ allerdings bietet sich in all diesen Fällen auch die Deutung als ‚Mischklang‘ an. Schärfere Dissonanzen kommen im ersten A-Teil des *Ballabile* nicht vor.

Die Reprise des A-Teils ab T. 151 operiert mit einer sehr ähnlichen Harmonik, betont aber die ‚Grundtonart‘ Es-Dur wesentlich stärker – sie liegt in T. 151–153 und T. 160–168 als ‚harmonischer Orgelpunkt‘ vor (bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die kleine e-Moll-Episode von T. 156). Auch zwei große Quartenakkorde kommen vor: ein  $Q^4_{ges}$  in T. 152.5 und ein  $Q^5_b$  im Gesamttakt 153.

324 Quartsextakkorde finden sich als Schlussklänge auch im *Wunden Ritter* op. 15 (c<sub>5</sub>), im Schlusssatz der *Sonatina* op. 18 (Fis<sub>5</sub><sup>6</sup>) sowie in der dritten *Rhapsodie* op. 20 (H<sub>5</sub>).

325 Vgl. Deutsch, S. 22.

326 Solche charakteristischen Akkordrepetitionen fanden sich bereits an den Abschnittsenden der *Flötensonatine* op. 12; die Assoziation an Glocken wird auch am Ende der *Sonatina* op. 18 hervorgerufen.

Der Mittelteil des *Ballabile* op. 17 ist in harmonischer Hinsicht sehr detailliert gestaltet. Es gibt wiederkehrende harmonische Phänomene, aber Jarnach vermeidet (trotz des demonstrativen a-Moll-Schlusses in T. 143ff.) eine tonartliche Zentrierung. Das Repertoire der zustande kommenden Zusammenklänge umfasst zahlreiche einfache Dreiklänge, aber auch viele alterierte und mit Zusätzen versehene sowie kleinere Ballungen von Quartenakkorden.<sup>327</sup>

Harmonisch besonders eindeutige Verhältnisse herrschen in der ersten der vier Versionen des Themas. So korrelieren die oktavierte Hauptstimme sowie die Art der durchlaufenden Skalenbewegung unmittelbar. Die taktweise Skalenfolge in der rechten Hand aus c-, g-, f-, und c-Moll beschreibt eine (auch gehörsmäßig) nachvollziehbare plagale Kadenz. In der zweiten Themenvariante in T. 66ff. sind nur die beiden ersten Takte in dieser Art gestaltet, die dritte Variante in T. 94ff. zeigt zwar Skalenausschnitte (a-Moll, Des-Dur, Ces-Dur), sie stehen aber in keinem Zusammenhang mit der Hauptstimme. Ein Halbtontriller auf g-as ersetzt die Skalenbegleitung in der vierten Variante in T. 110ff.

Harmonische Prägnanz ist ein Akzentuierungsmittel, von dem nicht nur das Thema aus dem Mittelteil profitiert. Auch das punktierte Motiv fällt wiederholt durch die offene Dreiklangsharmonik seiner Begleitung auf:



Kennzeichnend ist die bitonale Färbung: Über einer Bassbegleitung, die nacheinander den Quint-Quartklang A-e-a, c-Moll und d-Moll anschlägt, liegt die teilweise mit fis-Moll zu assoziierende, durch das c'' in T. 41.2 auch im Bartókschen Sinn modal gefärbte Melodiestimme. Die Motivvariante in T. 50 besitzt keine akkordische Begleitung, aber in T. 86f. wird eine in es-Moll angesiedelte Melodiestimme mit fis-Moll und F-Dur in der Begleitung konfrontiert, T. 90f. kombinieren melodisches b-Moll mit begleitendem cis-Moll und e-Moll. Diese bitonalen Momente sind klanglich sehr herausgehoben und erinnern an vergleichbare Passagen bei Strawinsky, Satie oder auch Schostakowitsch.

Eine konzentrierte Dreiklangsharmonik findet sich im dynamischen Höhepunkt des *Ballabile*. Der rein akkordische Satz der Takte 129–132 bringt folgende Klänge hervor:

<sup>327</sup> Quartenakkorde finden sich etwa in T. 65, 69 und 74.

T. 129

Ces<sup>7<+as7<</sup> F B | es<sup>7></sup> F<sup>5</sup><sub>6></sub> | G [+F] A<sup>5</sup><sub>6<</sub> | H<sup>5</sup><sub>6></sub>

Interessant sind die Durakkorde mit kleiner Sexte im Bass. Jarnach komponiert ihrer noch zwei unmittelbar nach dem Höhepunkt (Vergleiche T. 138.2: C<sup>5</sup><sub>6></sub>; 138.4: D<sup>5</sup><sub>6></sub>). Diese Akkorde, denen der enthaltene übermäßige Dreiklang wieder eine impressionistische Herkunft attestiert, sind wie die genannten Klänge in T. 14.2 (B<sup>5</sup><sub>6></sub>) oder 15.3 (A<sup>5</sup><sub>6></sub>) einfache Verwandte der polytonalen Akkorde aus dem ersten A-Teil. An dieser Stelle mögen sie angebracht worden sein, um die Reprise harmonisch einzuläuten.

Eher im Verborgenen hält sich eine musikalische Anspielung, deren tieferer Sinn sich nicht erschließt. Jarnach zitiert im Mittelteil des *Ballabile* nämlich mehrfach den **Tristan-Akkord** samt Auflösung.

Wagner, Tristanmotiv

Er tut dies auf klanglich so unauffällige wie strukturell einfallsreiche Weise. Ich greife bei der Interpretation des Akkords auf die gängige Interpretation Ernst Kurths zurück, der im ersten der beiden Akkorde ein doppeldominantisches H-Dur mit tieferer Quinte f und dem Vorhalt zur Septime a auffasst (H<sub>5></sub><sup>6<-7></sup>), den Zielakkord als E-Dur-Septakkord mit Halbtonvorhalt ais zur Quinte h (E<sup>7</sup><sub>4<-5</sub>).<sup>328</sup>

Jarnach op. 17 Nr. 1, T. 49

<sup>328</sup> Ich halte Kurths harmonische Auffassung des Tristan-Akkords generell für am meisten plausibel; es ist unwahrscheinlich, dass Jarnach Kurths Schrift *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'* von 1919 nicht gekannt hat.

In T. 49 des *Ballabile* versammeln sich alle Töne des Tristanakkords mit Ausnahme des Vorhalts-gis' (mit enharmonischen Vertauschungen). Jarnach vermeidet in T. 49 jegliche Chromatik (was ihm schwer gefallen sein dürfte), allein der Halbtonschritt f'-e' der untersten Stimme ist aus Wagners Akkordfolge übriggeblieben. Die Notation als f-c-es-es-a und die Lage des Akkords verschleiern nicht bloß das ursprüngliche H<sup>7>5></sup>, es wird damit auch eine andere Deutung evoziert, nämlich den Klang als F<sup>5>7></sup> zu begreifen. Diese Lesart machte ihn zu einem unmittelbaren Strukturverwandten des zweiten Akkords aus dem Tristan-Komplex (wenn die Gleichsetzung von verminderter Quinte und übermäßiger Quarte erlaubt ist).

Nur wenig nach dieser Stelle erscheint der Tristanakkord erneut. Takt 54 ist der Ort, an dem eine Transposition des Akkords in Es-Dur erklingt. Bemerkenswert ist, dass in diesem Fall Vorhalts- (c) und Zielton (des) der Sopranstimme vertauscht sind:



Drei weniger aufwendige Versionen des Tristanakkords, welche sich mit der Struktur des Vorbildes begnügen, sind noch in T. 76.1-2 (D-as-c'-f' As<sup>6<5></sup>), 77.2 (c-ges-b-es' Ges<sup>6<5></sup>) und 82.1-2 (a-dis'-g'-c'' A<sup>6<5></sup>) zu finden, bevor sich mit T. 89 ein letztes Kabinettstück präsentiert.



Der erste Akkord enthält mit as-c-es'-f' alle Töne des originalen Tristanakkords – allerdings zum Teil enharmonisch verwechselt und in anderer Schichtung. Nach Jarnachs Schreibweise liegt hier eindeutig ein as-Moll-Akkord mit großer Sexte vor, mithin ein typischer Subdominantakkord mit Sixte ajoutée in der Grundstellung.

Zwei Details bürgen für die Herkunft aus dem Tristan: Zum einen fügt Jarnach eine vier-tönige chromatische Linie ein (f'-ges'-g'-as'), die allerdings weder vom Tonmaterial noch funktional (Vorhaltsbildungen) mit der Originalfigur übereinstimmt. Auf der letzten Achtel des Taktes 89 erscheint in der linken Hand schließlich mit e-b-d'-as' ein Tristan-Akkord, dessen große Sexte bereits in die kleine Septime ‚aufgelöst‘ wurde (das Vorhalts-g kommt eine Triolensechzehntel zu früh).

Die Beschäftigung mit dem Tristan-Akkord geht vor allem qualitativ über diejenige im *Wunden Ritter* op. 15 hinaus. Anders als im vierten der *Fünf Gesänge*, wo die Ironie der Heineschen Textvorlage durch die Tristan-Klänge verstärkt wird, ist das Motiv ihrer Einbeziehung ins *Ballabile* op. 17 unklar.

### VI.2.1 Zusammenfassung op. 17 Nr. 1

Als ein ‚Tanzstück‘ ist das erste der drei Klavierstücke op. 17 eines der eher locker gefügten Kompositionen Philipp Jarnachs. Wirklichen Tanzcharakter besitzen allerdings nur der Beginn des schnellen Mittelteils sowie einige weitere, bloß wenige Takte umfassende Episoden.

Von der formalen Seite ist die ABA-Form offensichtlich. Die langsamen A-Teile sind in sich andeutungsweise (und zwar durch die Harmonik) dreiteilig gegliedert, während der ausgedehnte schnelle Mittelteil völlig frei gestaltet zu sein scheint. Wie die *Sonatine* op. 12, der erste Satz der *Sonatina* op. 18 oder die erste der *Rhapsodien* op. 20 ist das *Ballabile* mit einem ruhigen Epilog ausgestattet.

Es gibt im *Ballabile* eine interessante thematisch-motivische Konstruktion zu entdecken, in der aus einem zu Beginn exponierten ‚Protothema‘ ein ‚richtiges‘ Thema mit einigen Wiederholungen sowie ein chromatisches Motiv abgeleitet werden. Letzteres verdichtet sich im schnellen Mittelteil zu einigen überwiegend unauffälligen motivischen Neubildungen. Gleich im Folgestück, der *Sarabande* op. 17, verfeinerte Jarnach dieses Konzept.

Das einzige Thema des *Ballabile* gehört der Gruppe linear abwärtsgerichteter Themen an. Durch seinen zentral angeordneten ‚Treppenabsatz‘ ist es gleichzeitig auffallend symmetrisch geformt. Unter der spielerischen Oberfläche des *Ballabile* existieren noch weitere, kleinere motivische Geflechte rhythmischer wie diastematischer Natur, die wiederholt über die Harmonik, selten durch dynamische Mittel akzentuiert werden. Allein das Vorhandensein motivischer Bezüge macht aber noch keine Form aus: Diese Musik besitzt wenige große Stütz Pfeiler.

Das *Ballabile* beherbergt auch wenig linearen Kontrapunkt, und schon gar keinen rücksichtslosen – das wiederum bedeutet, dass die Harmonik kein nachgeordneter Parameter, sondern durchaus autonom konzipiert ist. Überhaupt weist die Harmonik, so wenig sich ihr Repertoire von Jarnachs anderen Kompositionen dieser Jahre unterscheidet, einige Phänomene auf, deren interessantestes die Manipulationen am Tristan-Akkord sind. Jarnach betreibt wie im *Wunden Ritter* aus op. 15 eine kontrapunktisch Dekonstruktion der Akkordauflösung, die akustisch allerdings unauffällig bleibt. Die das *Ballabile* umgreifende es-Moll-Tonalität bleibt Behauptung, gerade im gewichtigen Mittelteil fehlt jedwede tonale Zentrierung.

### VI.3 Analyse op. 17 Nr. 2: *Sarabande*

Länge 110 Takte; Tempoangabe ‚Adagio molto sostenuto‘ (Viertel = 42); überwiegendes 3/8-Metrum mit Ausweichungen vor allem nach 2/4; keine Vorzeichnung; tonartlicher Rahmen h-Moll → fis-Moll; Widmung: „An Eduard Erdmann“.

Wie das *Ballabile*, so ist auch die *Sarabande* nach dem ersten Hören als ABA-Form zu identifizieren. Anders als im ersten der *Klavierstücke* op. 17 ist aber hier nicht der schnelle Mittelteil der proportional dominierende Formteil; in der *Sarabande* sind diesem ‚Più mosso‘ gerade einmal 16 von 110 Takten zugestanden. Der erste A-Teil fällt mit 28 Takten bereits deutlich länger aus, die Reprise besitzt mit knapp 50 Takten sogar mehr als den

dreifachen Umfang. Hier sind die an den Temporelationen orientierten Taktgrenzen der Formteile:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A (Reprise und Coda)</b>
1–28	28–44	45–110

Die Empfindung von Dreiteiligkeit beruht in der *Sarabande* nicht nur auf der bloßen Tempoorganisation. An den beiden großen Schnittstellen des Klavierstücks findet jeweils auch eine Art Klärung der Verhältnisse statt. So schlägt das ‚Più mosso‘ in T. 28 eine echte Schneise in das diastematische, rhythmische und satztechnische Dickicht der davor liegenden Takte – hier passiert hörbar etwas ganz Neues, die Musik hat einen bislang unbekanntem Vorwärtzug. In den der donnernden h-Moll-Reprise vorausgehenden Takten besteht das Krisenhafte in einer immensen Beschleunigung und dem unaufhaltsamen Abwärtsrausch des Klaviersatzes.

Eine der hervorstechenden Merkmale der *Sarabande* ist ihre ‚gefühlte Länge‘. Zum einen ist das der Aufführungsdauer von knapp zehn Minuten geschuldet; psychologisch wirksam mag jedoch auch sein, dass Jarnach dieses Klavierstück musikalisch kein Ende finden lässt. Er lässt die Gelegenheit bei T. 79 ebenso verstreichen wie die Schlussmöglichkeiten in T. 93, 100 und 102. Jenes immer wieder erneute Ansetzen lässt die letzten 30 Takte der *Sarabande* wie eine Reihe von Codas erscheinen. Die zunehmende Kleinteiligkeit der Musik dokumentiert sich in den vielen Doppelstrichen<sup>329</sup>, die in anderen Kompositionen Jarnachs als formale Interpunktionen angesehen werden konnten. Hier aber scheint die Anbringung der Doppelstriche sehr willkürlich zu erfolgen: Schließlich wurde noch nicht einmal der Einsatz des schnellen Mittelteils mit einer solchen Zäsur versehen. Während sich die Dreiteilung der *Sarabande* auf der Ebene der Tempoorganisation eindrücklich manifestiert, ist die Materialanordnung (Motive, Themen) komplexer gestaltet.

## Das Protothema

*Ballabile* und *Sarabande*, so unterschiedlich sie charakterlich sind, ähneln sich nicht nur in der Verwendung des übergeordneten ABA-Aufbaus. Ins Auge fallen auch die Quart-Quint-Klänge jeweils in den Anfangstakten der rechten Hand. Sie sind in beiden Fällen statischer Kontrapunkt für Vorgänge in der linken Hand. In der *Sarabande* erklingt im Bass allerdings kein weit ausschwingendes Thema, sondern ein Motiv chromatischer, lombardisch punktierter Bewegungen:<sup>330</sup>



329 Die Doppelstriche finden sich in den Takten 44/45, 50/51, 57/58, 79/80, 87/88, 93/94 sowie 100/101 der *Sarabande*.  
330 Es besteht eine Verwandtschaft dieses Motivs mit einem Motiv aus dem 1929 uraufgeführten *dritten Streichquartett* Béla Bartóks, welches dort besonders deutlich in T. 37 (VI. 1) und 40 (VI. 1) hervortritt.

So unscheinbar übrigens die Eingangstakte der *Sarabande* sind: Auch hier wird wieder ein ‚Protothema‘ formuliert, welches über ganz ähnliche Eigenschaften verfügt wie dasjenige im *Ballabile*. Im Fall der *Sarabande* könnten sogar Vorder- und Nachsatz ausgemacht werden: Die Takte 1–4 fungieren als Vordersatz, der in T. 5 sich anschließende Nachsatz verläuft bis T. 7 sehr kongruent. Der Vordersatz selbst besteht sehr gut nachvollziehbar aus zweimal zwei Takten: T. 1 und 2 exponieren die erwähnte kleinschrittig kreisende Bewegung im Bass (,H–C–Cis–,H) und den Quint-Quart-Klang in der rechten Hand. Diese erste zweitaktige Zelle ist charakterlich statisch – das bewirken die bloß minimalen Tonbewegungen und der lombardische Rhythmus – der möglicherweise von Jarnach bewusst als stark diminuiertes Sarabandenrhythmus eingesetzt wurde. Im zweiten Teil des Vordersatzes (T. 3–4) finden sich dieselben Materialien wieder, allerdings geraten sie nun in Bewegung: Die Bassstimme kennt jetzt nur noch die Aufwärtsbewegung, die terzlosen Klänge in der rechten Hand vollführen eine ausgreifende Geste, der die Hauptaufmerksamkeit sicher ist. Unterstrichen wird diese Animierung des musikalischen Geschehens von einem dynamischen Schweller. Unschwer lässt sich h-Moll als tonartlicher Rahmen des Vordersatzes ausmachen.

Mit einer Expansion in die Vertikale setzt in T. 5 der Nebensatz ein. Lombardischer Rhythmus und kleinschrittige Melodik sind immer noch zu beobachten, die prinzipiell noch terzenbasierte Harmonik wird, ausgehend von einem d-Moll-Klang, zügig angereichert. In Takt 7 entspricht die Aufwärtsbewegung im mittleren System noch derjenigen in T. 3, mit dem Auftakt zu T. 8 aber erscheint neues motivisches Material, welches nicht mehr dem Nachsatz zuzurechnen ist.

Dieses formal zwischen Periode und Satz anzusiedelnde Thema ist, wie das sogenannte ‚Protothema‘ aus den Anfangstakten des *Ballabile*, wiederum lediglich ein Ausgangspunkt für weitere Entwicklungen. Es erklingt in seiner nachvollziehbaren Ganzheit nur einmal, nämlich hier am Beginn der *Sarabande*. Der mit kräftig angeschlagenen h-Moll-Akkorden versehene Reprisesbeginn (T. 45) ist, wiewohl in die Ausgangstonart zurückkehrend, diastematisch und rhythmisch zu sehr verfremdet, um wirklich als Wiedergänger des Protothemas gelten zu können.

Auch die weiteren thematisch-motivischen Entwicklungen vollziehen sich einigermaßen parallel zum *Ballabile*, denn zum einen geht aus diesen Anfangstakten der *Sarabande* ein wirkliches Thema hervor, zum Anderen wird mit dem lombardisch punktierten, kleinschrittigen Viertonmotiv die Keimzelle der *Sarabande* exponiert.

### **Das ‚echte‘ Thema**

In T. 13–20 kristallisiert sich ein neues Thema heraus. Nach einem improvisiert wirkenden ‚Vorhang‘ in T. 11 und 12 erklingt eine achttaktige Periode (4+4 Takte); Vorder- und Nachsatz entsprechen sich in rhythmischer wie in melodischer Hinsicht weitgehend. Interessant ist, dass der Vordersatz wieder zu seinem Ausgangspunkt h-Moll zurückkehrt, der Nachsatz dann aber in d-Moll fortfährt (T. 17.1), um in B-Dur auszulaufen (T. 20.1).

In seiner Gestalt ähnelt dieses Thema dem Protothema, und man hat es hier sicherlich mit einer Ableitung zu tun. Anders als im Protothema gibt es in diesem Thema allerdings eine durchgehende Melodiestimme, welche nur deshalb nicht die akustische Führung übernimmt, weil sie sich in der Mitte des weitgespannten, auf drei Systemen notierten Klavier-

satzes versteckt. Im folgenden Notenbeispiel ist die Themenmelodie ihrer Begleitstimmen entkleidet, sodass die deutlich periodische Ausprägung gut erkennbar ist:

T. 13

Die jeweils ersten Zweitakter von Vorder- und Nachsatz (T. 13/14 und 17/18) zeigen eine vergleichbar statische Diastematik (wenn auch nun auf diatonischer Basis), und die Klänge sind mit ihren Oktavrahmen ähnlich aufgebaut. Auch die bogenförmige Führung der Oberstimmen von T. 15 und 19 sind ererbt (siehe T. 3). Schließlich ähneln sich die rhythmischen Konturen von Protothema und eigentlichem Thema stark, beide zelebrieren den Sarabandenduktus sehr ausdrücklich.

Die Entscheidung, erst die Takte 13–20 als ‚Thema‘ zu bezeichnen und nicht auch schon das einleitende Protothema, hat zwei Gründe: Nur in T. 13–20 wird eine stabile Periode exponiert, und nur diese Thema erscheint im Verlauf der *Sarabande* in deutlich erkennbarer Form wieder.

Zunächst füllen die Folgetakte 21 und 22 die Lücke bis zum Beginn eines neuen Gedankens in Takt 22 aus und führen dabei die kontrapunktische Komplexität des Nachsatzes unverändert weiter<sup>331</sup>, aber er zeigt mit seinem eigenständigen melodischen Bogen, dass er nicht eigentlich als zum ‚Thema‘ gehörig betrachtet werden sollte.

Noch dreimal erscheinen im Verlauf der *Sarabande* Teile dieses Themas. In T. 51–54 und 94–97 zitiert Jarnach den Themenvordersatz<sup>332</sup>, in beiden Fällen ist der jeweils dritte Takt augmentiert. Mit dem wiederum augmentierten dritten Thementakt allein wartet T. 63f. auf; schon in T. 35f. ist in der Oberstimme eine Tonfolge zu hören, die sich wie eine diminierte Variante des Themas ausnimmt.<sup>333</sup>

Allen Versionen dieses Themas außer T. 63f. sind der diastematische Umriss sowie die Rhythmik gemein. Diatonik, drei aufsteigende Noten am Beginn, gefolgt von einer Wechselnote und einem bogenförmigen dritten Takt; sehr prägnant der einfache Sarabandenrhythmus aus Viertel und halber Note am Themenkopf.

<sup>331</sup> Dieses zeichnet sich durch eine im Rahmen dieses Stückes ungewöhnlich klare Harmonik aus: Es finden sich zum Teil erweiterte Dreiklänge (T. 13.1, h-Moll; T. 13.2, C-Dur-Septakkord; T. 14.1, h-Moll; T. 15.1, gis-Moll; T. 17.1, d-Moll-Septakkord; T. 19.3, Gis-Dur-Septakkord; T. 20.1, B-Dur/b-Moll-sixte-ajoutée) und milde Biharmonien (T. 18.1, d-Moll + B-Dur; T. 18.2, a-Moll + C-Dur. Vergleiche auch ‚Thema‘ ab T. 51). Die Fortsetzung ab T. 21 bringt vor allem eine Verdichtung der Biharmonik (T. 21.1 [letztes Sechzehntel], G-Dur + e-Moll; T. 21.2, Des-Dur + d-Moll; T. 22.2, Ces-Dur + as-Moll, in dessen zweitem Achtel Des-Dur + b-Moll; T. 22.3, B-Dur + g-Moll).

<sup>332</sup> Die Zuordnung der Takte 51–54 und 94–97 zum Vordersatz des Themas beruhen auf den aufsteigenden Linien g-gis-ais (T. 51f.) bzw. f-g-a (T. 94f.), welche mit d-e-fis aus T. 13f. korrespondieren. Dagegen zeigt sich die Rhythmisierung der Wechselnoten sowie die Stimmführung in parallelen Oktaven in T. 52 und 95 eher vom Nachsatzbeginn des ursprünglichen Themas (T. 18) inspiriert.

<sup>333</sup> T. 35.2, Oberstimme: Aufgang, sequenzierte Wechselnote und ein mit einem Terzsprung eingeleiteter Lauf abwärts (T. 36.1).

In architektonischer Hinsicht markieren die drei ausführlichen Themenvarianten drei Grundpfeiler der *Sarabande*: T. 13 liegt in der Exposition, T. 51 in der Reprise, T. 94 schließlich leitet die vorletzte Coda der *Sarabande* ein. Ungewöhnlich ist die bogenförmige, Exposition und Coda verbindende Dynamik der Themeneinsätze geregelt: T. 13 und 94 bringen das Thema im Pianissimo, der Repriseneinsatz erfolgt im dreifachen Forte.

### Das Viertonmotiv und seine Varianten

Die produktivste rhythmisch-melodische Keimzelle dieses Klavierstücks aus op. 17 liegt aber nicht im Thema, sondern in einem viertönigen Motiv, das zuerst in der Bassstimme des Protothemas (T. 1+2) erscheint. Bereits hier liegt es in zwei Varianten vor, welche aber beide die Hauptmerkmale des Viertonmotivs exponieren: die chromatische Melodik und die flach bogenförmige Kontur:

Es ist evident, dass die Rückkehr zum Ausgangston (T. 1), das chromatische Tetrachord (T. 2; vergleiche die Verwandtschaft zur von Jarnach z. B. im *Ballabile* zitierten BACH-Formel) und die ‚Harmonisierung‘ mit Quart-Quint-Klängen nicht zum Kernbestand des Viertonmotivs zählen. Gleiches gilt, das wird sich beim Vergleich aller hieraus entstehenden Motivableitungen zeigen, für die Rhythmik des Motivs. Was die Motivvarianten des Viertonmotivs für die Form der *Sarabande* leisten, soll später erörtert werden.

#### *Motivvariante A: T. 7f. und 69f.*

Gleich mit der Auswertung der ersten Motivvariante allerdings wird deutlich, dass die Abstraktion der Varianten nicht chronologisch organisiert ist:



Gleich die erste der sechs Ableitungen des Viertonmotivs ist die am weitesten entfernte. Sie erscheint in T. 7f., wobei das Kernmotiv, am Taktübergang 7/8 bestehend aus den Tönen d'''-e'''-fis'''d''', nach beiden Seiten hin verlängert ist. Trotz der diatonischen Melodik und einer Harmonisierung in ungewöhnlich ungetrübten Molldreiklängen sollte das Gebilde aufgrund seiner Umrissform und nicht zuletzt wegen der punktierten Rhythmik als eine Ableitung des Viertonmotivs gewertet werden. T. 9ff. gehören nach Diastematik, Satzstruktur und Harmonik (Quartenakkorde) nicht mehr zum Motivkorpus. Bei dem zweiten Erscheinen von Motivvariante A in T. 69–71 ist die Punktierung verschärft (und entspricht damit derjenigen des Viertonmotivs in T. 1/2) sowie das ganze Motiv weiter verlängert; Melodik und die Harmonik wurden aber beinahe unverändert übernommen

### **Motivvariante B: T. 24, 25f., 58f., 60f.**

T. 24



In T. 24 und 25 sind mit der Anweisung „quasi tromboni“ zwei Einsätze einer akkordisch geprägten Ableitung des Viertonmotivs markiert. Überwiegend in der kleinen Oktave sich aufhaltend, ist das ursprünglich chromatische Viertonmotiv – es bildet hier wie in der Motivvariante E den melodischen Außenrand der Akkordflächen – in T. 24 zur diatonischen Folge c-d-es-c geworden, in T. 25f. wird mit g-as-c-h sogar eine große Terz integriert.

Die Akkordfüllungen in der rechten Hand bestehen aus sehr weit voneinander entfernten Dreiklängen. In T. 24 werden As-Dur, h-Moll, as-Moll und a-Moll miteinander kombiniert. Die linke Hand sorgt mit ihrer kleinschrittigen Bewegung für eine klangliche Schärfung der Akkorde in Richtung der ‚Mischklänge‘. Mit charakteristischen Dissonanzen versetzt, geht es in T. 25f. zu (es folgen Akkordsymbole): c, Des<sub>6></sub>, d<sub>7></sub>, gis<sub>7></sub>.<sup>334</sup> Die nicht zur Motivableitung B gehörende Bewegung in der linken Hand ist in einem imitatorischen Verfahren aus T. 22.3 hervorgegangen.

In T. 58 erklingt Motiv B erneut mit einer vergleichbaren Dreiklangsharmonik, jedoch mit einer Diastematik des Umrisses, welche derjenigen des Viertonmotivs aus T. 1 entspricht. Als Begleitung fungieren diesmal ein in der Mittelstimme (Jarnach notiert hier auf drei Systemen) liegender cis-Moll-Klang und eine Fortspinnungsvariante des Viertonmotivs (siehe unter ‚Motivvariante E‘), wodurch der Eindruck einer Engführung entsteht.

### **Ableitungen der Motivvariante B: B': T. 37f.; B'': T. 79f., 80; B''': T. 103ff.**

In T. 37ff. findet sich in der rechten Hand eine durch Überbindungen synkopierte Kette von Oktavrahmenklängen, deren Kontur zweimal das Viertonmotiv zitiert: f-ges-g-f und b-h-c-as ähneln in ihren Eigenschaften T. 1 und 2 weitgehend. Diese beiden Durchgänge der Ableitung auf die Motivvariante B zu beziehen und nicht als eigenständige Varianten anzusehen, liegt in der Verwendung der Oktavrahmen und der feingliedrigen Begleitung (vgl. T. 24f.) begründet. Die Dynamik der hier erscheinenden Variante B' liegt im Piano.

Die Varianten B'' in T. 79ff. haben mit B die Dreiklangsbildung sowie den engen Akkordsatz mit Rahmenoktaven gemein. Neu hingegen sind die nunmehr doppelte Punktierung, eine Fortissimo-Dynamik und die Vertauschung der chromatischen Motivtöne zu einem Zickzackkurs. Mit den Rahmentonfolgen a-b-gis-h und g-as-fis-a wird wie in T. 2 ein chromatisches Tetrachord exponiert.

### **Motivvariante C**

T. 29



<sup>334</sup> Im Fall der letzten beiden Akkorde sind auch die Töne der linken Hand zur eindeutigen Identifizierung vonnöten.

Mit Beginn des schnellen Abschnitts in T. 29 kommt eine neue, aggressivere Motivvariante ins Spiel, deren rhythmisch kräftig konturierte Hauptstimme von komplementären Akkorden der linken Hand begleitet wird. Diese Motivableitung besitzt eine stark thematische Ausstrahlung und bietet sich daher als Gegenpol zum Thema aus T. 13ff. an. Anders als dieses ist C nicht periodisch angelegt: Die melodische Fortspinnung ab T. 30 geht sehr bald in einen kontrapunktisch verwickelten Satz über, dessen Harmonik lediglich schwach ausgeprägt ist. Wie gesagt, C positioniert sich in Vielem als Seitensatz, wird aber der formalen Funktion nicht gerecht – schließlich ist seine Präsenz auf den schnellen Mittelteil der *Sarabande* beschränkt. Die vermeintlich rein vertikal angelegten Begleitklänge in T. 29 (samt Auftakt) zitieren übrigens, in Stimmen aufgelöst, Varianten des Viertonmotivs.<sup>335</sup> Verfolgt man die nur wenig später (T. 32 und 34) in Form eines gestreckten Fugato einsetzenden Motivableitungen C, so mag man das ‚Più mosso‘ mit seinem Protagonisten C als durchführungsartigen Abschnitt ansehen. Auch der rhythmisch wie diastematisch stark kontrapunktisch angelegte Klaviersatz legt eine solche Interpretation nahe. Allein, es fehlt diesem Abschnitt das zentrale Merkmal einer Durchführung: nämlich jener Ort zu sein, an dem vornehmlich die thematisch-motivische Arbeit stattfindet. Genau diese thematisch-motivische Arbeit findet sich aber an allen Enden der *Sarabande* – siehe Protothema, Thema und Motivableitungen. Dennoch ist es nicht auszuschließen, dass Jarnach mit der hier stattfindenden satztechnischen Verdichtung und dem sich im Verlauf des Mittelteils stetig beschleunigenden Tempo eine Durchführung assoziieren wollte.

#### *Motivvariante D: T. 45ff.*

Auf dem dynamischen Höhepunkt der *Sarabande* (T. 45ff.) erscheint die Motivvariante D. Der durch Doppelstriche abgegrenzte Abschnitt beginnt mit wuchtigen h-Moll-Akkorden, deren Bezug zu den Anfangstakten der *Sarabande* außer Zweifel steht. Das lombardisch punktierte Viertonmotiv im Bass fehlt hier, dafür erklingt aber in den höheren Registern eine Tonfolge, die „wie starke Glocken“ angeschlagen werden soll und, wenn man die verschiedenen Lagen des Umrisses entzerrt, folgende Diastematik offenbart: Die ersten drei Töne entstammen dem chromatischen Viertonmotiv, und auch die Töne 4 und 5 bilden einen Halbtonschritt. Aus diesem Grund können die Tonfolgen in T. 45f. und 47f. durchaus als (wenn auch klanglich extrem abstrahierte) Ableitungen des Viertonmotivs bezeichnet werden.

<sup>335</sup> Vgl. z. B. die oberste Stimme im Bassschlüssel: f-g-gis-f. Vertikal aufgefasst, lauten die Akkorde der linken Hand ab Auftakt zu T. 29 d, G, B<sup>7>10></sup>, (d<sup>6<</sup>), d<sup>7>9<</sup>, Cis+E.

### **Motivvariante E: T. 58–62**

Als vorletzte Motivvariante erscheint im Bass der Takte 58 bis 62 eine zu Beginn sehr eng an das Viertonmotiv angelehnte Ableitung. Ab T. 59 nimmt sie einen vorwiegend aufsteigenden Zug an; die motivischen Kerne liegen in den Tonfolgen cis-d-dis[-his]-cis (T. 58) und e-f-fis-dis (T. 60f.) vor.

### **Motivvariante F: T. 66ff., 103ff.**

In T. 66.1 (oberes System), 66.2 (unteres System; in T. 66 liegt somit ein imitatorischer Einsatz vor) und 68.1 („Altstimme“) erklingen kleine Partikel aus punktierter Achtel und 32steltriolen, die sich als weitere kleine Ableitungen des Viertonmotivs zu erkennen geben. Ihre Diastematik ist, was die Richtungswechsel angeht, mit derjenigen von B<sup>2</sup> verwandt. Diesem Geschehen ist ein viertöniger Quartakkord auf a unterlegt.

Kurz vor Schluss der *Sarabande*, in T. 103ff., erklingt die ‚Zickzackmelodik‘ von F in einer verklärten Fassung, deren Ende sich – und das ist im Rahmen der überwiegend abwärts gerichteten Diastematik der *Sarabande* auffällig – nach oben bewegt. Grundiert wird die Oberstimme hier von einem gehaltenen fis-Moll-Akkord – der Molldominante des die *Sarabande* abschließenden h-Moll-Klangs.

Die hier beschriebenen Motivvarianten werden im Verlauf der *Sarabande* von weitgehend unveränderten Zitatensätzen des Viertonmotivs ergänzt. So enthält der schnelle Mittelteil in T. 34.2 (Oberstimme der linken Hand) f'-ges'-g'-f' und T. 35.3, (unterste Stimme) d'-es'-e'-cis'. In T. 42.1+2 und 43 (Oberstimme) werden jeweils nur die ersten beiden Noten akzentuiert<sup>336</sup>, ebenso in T. 64 und 65 (mittleres System: absteigende Sekundschritte). Ein vollständiger, wenn auch mittendrin oktavversetzter Durchlauf des Viertonmotivs erklingt in T. 63ff., ganz regulär wiederum T. 88.1 (Oberstimme) sowie 97.1 (Tenor). Eine augmentierte Rückübertragung des lombardisch punktierten Rhythmus' in den Sarabandenschritt aus Viertel und halber Note erfolgt dann am Ende des Stücks (T. 106–110); die dazugehörige Diastematik besteht aus einem Halbtonschritt. Für den Titel ‚Variante‘ fehlt all diesen Einsätzen des Viertonmotivs das Spezifische.

Die Wahrnehmung der Jarnachschen Variantenbildung in der *Sarabande* op. 17 gestaltet sich nicht ganz einfach, denn das Ausgangsmotiv ist recht unauffällig und abstrakt; zudem erscheint mit A in T. 7 ausgerechnet die am weitesten entfernte Ableitung des Viertonmotivs. Auch hier scheint diese Methode eher dem materiellen Zusammenhalt als der Formkonstitution zu dienen – und in dieser Hinsicht wie die Zwölftontechnik, nur um Einiges freier.

### **Die Form im Licht neuer Erkenntnisse**

Die folgende Tabelle zeigt eine Montage der verschiedenen, für das Erfassen der Form wichtigen phänomenologischen Ebenen der *Sarabande*.

<sup>336</sup> In den Takten 42 und 43 findet zudem eine Durchführung des lombardischen Rhythmus' statt.

Dabei wird deutlich, wie wenig die großen Formteile samt der Themenwiederholungen und die Disposition der Motivvarianten synchronisiert sind:

A-Teil (langsam)			B-Teil (schnell)			A'-Teil + Codas (langsam)				
1–28			28–44			45–110				
Thema			Thema			Thema		Thema		
13			51			63		94		
A	B	C	B'	D	E, B	F	A	B''	F	
7	24	28	37	45	58	66	69	79	103	

Für den Hörer der *Sarabande* vermittelt sich nach wie vor das durch die Tempoanlage assoziierte ABA-Schema am deutlichsten. Möglicherweise teilt sich auch der Codacharakter der letzten 30 Takte auf akustischem Wege mit und macht die Asymmetrie der Form erklärlich. Die fulminante Rückkehr zum Sarabandentempo und -Rhythmus, die tiefen h-Moll-Akkorde in dreifachem Forte und das baldige Erscheinen des Themas (T. 51) lassen die Reprise in T. 45 unmissverständlich erscheinen. Und mehr noch: Mit der erstmaligen Wiederkehr von Motivvariante A in T. 69 ergäbe sich ein Bogenschluss zum Beginn, dem sich die Takte 74–79 mit ihrer vergleichsweise ruhig pendelnden Rhythmik und den überschaubaren Stimmbewegungen als typische Coda anschließen.

Letzteres ließe sich jedoch, mit Ausnahme des heftigen Einbruchs von E in T. 79ff., von beinahe allen noch folgenden Abschnitten der *Sarabande* sagen. Besonders die verklärten Versionen von Thema (T. 95ff.) und Motivableitung F (T. 103ff.) klingen wie zarte ‚adieux‘ und lassen an die Hinweise denken, die Brahms seinem Intermezzo op. 119 Nr. 1 auf den Weg gegeben hatte: „Jeder Takt und jede Note muss wie ritard. klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wolle ...“<sup>337</sup> Anders gesagt: die letzten 35 Takte der *Sarabande* wirken wie ein nicht enden wollendes Schließen. Auch dies ist ein Grund für die gefühlte Asymmetrie dieses Klavierstücks.

Wenn die Anordnung der Themen den zyklische Formvorschlag der Tempoorganisation spiegelt, so lässt sich ähnliches auch für den Klaviersatz konstatieren: Er ist in den langsamen Außenteilen stärker vertikal ausgerichtet als im schnellen Mittelteil, der schon in seinem zweiten Takt in eine diastematisch und rhythmisch komplexe Linearität übergeht. Diese im geforderten hohen Tempo zu realisieren, ist durchaus eine pianistische Herausforderung.

Gegenüber der rundenden ABA-Form verhält sich die Exposition und Entwicklung der Motivvarianten eher linear. Im ersten A-Teil werden die Varianten A und B vorgestellt; Bemerkenswert ist dabei, dass mit A gleich diejenige Variante mit der längsten Evolutionsgeschichte vorgestellt wird. Ihre Verwandtschaft mit dem ursprünglichen Viertonmotiv ist akustisch schwer nachzuvollziehen. Besser sieht es in dieser Hinsicht mit Variante B aus, deren diastematische Kontur mit dem Viertonmotiv eher übereinstimmt.

Oben wurde die These erörtert, bei dem schnellen Mittelteil könnte es sich um den Durchführungsteil der *Sarabande* handeln. Bei einem Blick auf die Sukzession der Motivvarianten (siehe Tabelle) ist diese These nicht haltbar: Mit C und B' befinden sich in diesem

<sup>337</sup> Aus einem Brief Johannes Brahms' an Clara Schumann vom Mai 1893. Zitiert nach Imogen Fellinger (Hrsg.): Brahms Klavierstücke op. 119, Vorwort. Wien und Mainz 1974.

Abschnitt zu wenige der Varianten, deren Herausbildung in Ermangelung thematisch-motivischer Arbeit schließlich als einzig durchführungsartiges Element in der *Sarabande* erhalten muss. Von einem Vakuum in den letzten 30 Takten des Stücks abgesehen ist die Verteilung der Motivvarianten ziemlich gleichmäßig. Hier findet also keine Unterstützung der ABA-Form statt.

### Parameter konkret

Nach der Analyse und Darstellung formaler Gegebenheiten soll in einer Elementarisierung auf die konkreten Parameter fokussiert werden – bestimmte musikalische Eigenschaften der *Sarabande* kristallisieren eben nicht an Motiven und Themen.

### Der Klaviersatz

Wie das *Ballabile*, so zeigt auch die *Sarabande* eine schnelle Aufeinanderfolge verschiedener Satztypen. Und ähnlich wie im ersten der Klavierstücke aus op. 17 fällt die Zuordnung einer Passage zu einem bestimmten Satzcharakter häufig schwer. Dies mag an dem steten Ineinandergreifen von linearen und vertikalen Aktionen liegen, das im Ansatz (nicht im Ergebnis) an Bachs Kompositionsweise in den Chorälen erinnert (Jarnach wird, wie die meisten seiner Generationsgenossen, die wichtigste Publikation Ernst Kurths aufmerksam gelesen haben<sup>338</sup>).

Wie dicht die beiden Satztypen Polyphonie und ‚Melodie plus Akkordbegleitung‘ räumlich beieinanderliegen können, zeigen beispielhaft die Takte 28–29:

T. 28

Takt 28, letztes Glied eines Dreitakters, weist einen geradezu mustergültigen Quartettsatz auf. Die dichte Polyphonie bekommt durch die rhythmische Parallelität zweier Stimmen immerhin einen vereinheitlichenden Zug – ein seltenes Phänomen in der Klaviermusik Jarnachs. Wie anders das Bild im Folgetakt – zumindest auf den ersten Blick: In die zweifellos führende Oberstimme verzahnen sich kompakte Akkorde im tiefen Register. Der homophone Schein trägt indes, weil die Akkordtöne teilweise als Einzelstimmen lesbar sind: Sie spiegeln gelegentlich das chromatische Viertonmotiv der Oberstimme (siehe Ausführungen zur Motivvariante C). Ein weiteres Aufeinanderprallen unterschiedlicher Satzarten ist im Taktübergang 44/45 zu beobachten. Meistens aber sind die Übergänge von vertikaler zu

338 Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Bern 1917.

eher horizontaler Schreibweise in der *Sarabande* fließend.<sup>339</sup> Wie Jarnach hingegen auch in harmonischer Hinsicht auf Kontrastwirkungen baut, soll weiter unten dargestellt werden. Jarnach hat die Harmonik der *Sarabande* jederzeit unter Kontrolle, und so gibt es nur wenige Abschnitte in diesem Klavierstück, in denen von einem wirklich freien linearen Ablauf gesprochen werden kann: Es sind dies die Takte 30–31 und 34–39 – beide Stellen liegen im schnellen Mittelteil der *Sarabande*. Die Folgetakte 40–44 machen ebenfalls einen linear konzipierten Eindruck, aber die geballt ganztönige Harmonik dieses Abschnitts (einzigartig in der *Sarabande*) und die langen, zum Teil parallel geführten chromatischen Abwärtsbewegungen<sup>340</sup> machen deutlich, dass es hier vor allem um eine klangliche Zuspitzung<sup>341</sup> im Vorfeld von T. 45 geht.

Ähnlich sieht es in den Takten 21f. aus. In der rechten Hand umschlingen sich zwei scheinbar autarke Stimmen, die linke Hand spielt dazu Akkorde, aus denen Jarnach allerdings einige Töne per Akzent hervorgehoben haben will. Trennt man die mäandernde Mittelstimme der rechten Hand von dem zuerst auf-, dann abwärts gerichteten Oktavenzug, dann offenbart sie mit ihrer Gestalt auch ihre Funktion: Sie ist wohl vor allem darauf abgestellt, die komplexen harmonischen Gänge dieser Takte zu stützen.

Eine Polyphonie ganz eigenartiger Ausprägung gibt es in T. 24f.: Die rechte Hand beschäftigt sich mit der vertikal angelegten Variante B des chromatischen Viertotonmotivs, die linke ergeht sich, davon in rhythmischer, diastematischer und harmonischer Hinsicht völlig unbeeindruckt, in einem mit ‚obskur‘ bezeichneten Gemurmeln. Die gänzliche Trennung dieser beiden Bewegungen, deren eine ja rein akkordisch gedacht ist, müsste wohl als komplexe, übergeordnete Zweistimmigkeit bezeichnet werden.

Diesen mehr oder weniger polyphonen Abschnitten stehen zahlreiche Passagen gegenüber, in denen ein akkordischer Satz überwiegt, so in T. 5f., 9–11, 33, 45–50, 70ff. oder 80–82. Selbst in diesen Takten aber lösen sich immer wieder einzelne Stimmen aus den Akkordprogressionen.

Das Modell ‚Melodie plus Akkordbegleitung‘ findet sich sehr selten, so etwa in T. 15 sowie angesichts der Einsätze von Motivvariante C in T. 32 und 34. Stärker vertreten ist wiederum der sogenannte ‚Debussy-Satz‘, also eine Akkordprogression, deren höchste Töne eine Melodie bilden. Einem solchen Satztypus, der zudem oft von parallel geführten, strukturell sehr ähnlichen Klängen gekennzeichnet ist, begegnet man unter anderem in T. 3, 7f., 13f. (Hauptstimme in der Mitte), 17–19, 51–56, 63f., 79ff. und 94ff. – die Assoziation mit dem ‚Thema‘ ist unübersehbar; unüberhörbar gleichzeitig auch die impressionistische Harmonik jener Passagen.

In seiner alle Merkmale umfassenden Expressivität ist der Klaviersatz der *Sarabande* op. 17 nicht voraussetzungslos: Bereits das *Lied vom Meer* und besonders die *Sturmnacht* op. 15 haben den Weg gewiesen. Später greifen der letzte Satz der *Sonatina* op. 18 sowie die erste der *drei Rhapsodien* op. 20 diesen in seiner Komplexität barock wirkenden Klaviersatz auf.

339 Vgl. T. 25–27, 51–57 oder 94–100.

340 Siehe T. 42f. mit der fast durchgängig chromatischen Abwärtsbewegung in großen Terzen.

341 Nach all den übermäßigen Dreiklängen und ganztönigen Gebilden besitzt das h-Moll in T. 45 eine umso stärkere Wirkung.

## Die Harmonik

Der Parameter der Harmonik ist im langsamen Sarabandentypus traditionell stark ausgeprägt, und Jarnachs *Sarabande* op. 17 macht hier keine Ausnahme. Ihre harmonische Reichhaltigkeit verdankt sich den vertikalen Satzstrukturen vor allem der Rahmenteile – allerdings komponiert Jarnach immer wieder auch Abschnitte von diastematisch wie rhythmisch dichter Polyphonie.

Das akkordische Vokabular der *Sarabande* op. 17 besteht (in absteigender Folge der Häufigkeit) aus herkömmlichen Dreiklängen, Septakkorden, Quartenaakkorden, Sixte-ajoutée-Klängen und übermäßigen beziehungsweise ganztönigen Akkorden.<sup>342</sup> Mir sind drei Fälle von symmetrisch gebauten Akkorden (T. 6.1, 7.2, 46. letzter Klang) aufgefallen, grundsätzlich aber vertraut Jarnach weiterhin auf das Prinzip der Terz- oder, weit seltener, der Quartenschichtung. Mit vereinzelt Ausnahmen sind die oben genannten Akkorde stets ‚richtig‘ notiert, enharmonische Vertauschungen von Einzeltönen kommen so gut wie nicht vor. Charakteristische Dissonanzen wie der Dominantseptakkord oder der ehemals subdominantisch konnotierte Sixte-ajoutée-Klang sind aus ihren bekannten Zusammenhängen herausgelöst und prinzipiell auch nicht auflösungsbedürftig. Durterzen oder kleine Septen werden mit wenigen Ausnahmen nicht aufgelöst beziehungsweise weitergeführt. Jarnach setzt Dreiklänge mit kleiner Sexte gerne so, dass es zur hörbaren Bildung von übermäßigen Dreiklängen kommt.<sup>343</sup>

Neben einer isolierten Betrachtung einzelner Klänge interessieren vor allem die Verbindung und Abfolge von Akkorden. Zunächst stimmen, anders als im *Ballabile* aus op. 17, Anfangs- und Endklang in der *Sarabande* nicht miteinander überein: Eingangs findet sich ein h-Moll, am Ende ein (mit fis-Moll zu assoziierender) Quintklang fis-cis mit beigefügtem und schließlich nicht mehr aufgelöstem Sextvorhalt d. Diese beiden Mollklänge liegen nicht sehr weit auseinander, bilden aber eben keine echte Klammer.

Es ist immerhin festzustellen, dass Jarnach in der ersten Hälfte der *Sarabande* immer wieder auf die Tonart h-Moll zurückgreift. Das Protothema vom Beginn, das eigentliche Thema in T. 13, die mächtige Glockenstelle (Motivvariante D) in T. 45 und die reprisenartige Wiederaufnahme des Themas in T. 51 sind in h-Moll angesiedelt. Daraus folgt allerdings keine vorrangige Stellung von h-Moll; die Harmonik der *Sarabande* ist nicht tonal, das heißt auf ein verbindliches Zentrum bezogen. Zumal die Tonart h-Moll nach T. 54 keine Rolle mehr spielt.<sup>344</sup>

Wie sieht es nun mit der Art der Akkordverbindungen im Inneren der *Sarabande* op. 17 aus? Besonders bevorzugte Akkordsukzessionen sind nicht auszumachen.<sup>345</sup> In der *Sarabande* op. 17 stehen (wie in den übrigen Kompositionen Jarnachs aus diesen Jahren) weit auseinanderliegende Harmonien unvermittelt nebeneinander. Jarnach komponiert bewusst

---

342 Wenn auch eine Statistik der Akkordtypen in freitonaler Musik gewisse Unsicherheiten der Zuordnung mit sich bringt, so sei doch angedeutet, dass die Dreiklangsharmonien in etwa doppelt so häufig vorkommen wie die Septakkorde; letzteren wiederum stehen ungefähr halb so viele Quartenaakkorde, Sixte-ajoutée-Akkorde und übermäßige/ganztönige Akkorde gegenüber.

343 Siehe etwa T. 7, letzter Akkord oder T. 54, ebenfalls letzter Akkord.

344 In T. 58 entsteht mit cis-Moll ein kurzzeitiger Gravitationskern; T. 63f., 67 und 85 stabilisieren sich vorübergehend nach g-Moll/G-Dur.

345 Eine Ausnahme ist hier wie in den anderen Kompositionen Jarnachs das meist gruppenweise Auftreten von Quartenaakkorden.

mit unterschiedlichen harmonischen Abständen, was immerhin so viel bedeutet, dass er diese auf der relativen Entfernung von Akkorden im Quintenzirkel basierende Qualität anerkennt. Als ein Beispiel mag die Gegenüberstellung der Takte 13–16 und 33 dienen. Die Takte 13–16 zeigen den Vordersatz des ‚Themas‘. Auf h-Moll folgt ein C<sup>7<</sup>, in T. 14 wird ein erneuertes h-Moll von einem Q<sup>5</sup>fis (Ton d auf der letzten Zählzeit) abgelöst; T. 15 bringt viertelweise gis-Moll, einen ganztönigen Komplex auf cis und einen Q<sup>4</sup>h in Quintschichtung, bevor in T. 16 h<sup>7></sup> angespielt wird. Alle genannten Klänge kommen aus einer ähnlichen Region des Quintenzirkels, sogar die Quartakkorde bedienen sich der leitereigenen Töne von h-Moll. Das harmonische Tempo ist mit acht Akkorden in dreieinhalb Takten vergleichsweise niedrig.

Ganz anders sieht es in T. 33 aus: Die kurze, in Sechzehnteln verlaufende Abwärtsbewegung der rechten Hand ist in jedem ihrer Glieder neu harmonisiert – und das mit Akkorden, die meist weit auseinanderliegenden Sphären entstammen:

T. 33

Ües B Fis<sub>7</sub> C Q<sup>3</sup>c A

Das ist eine zweifache Intensivierung einer Stelle, deren Charakter als Bindeglied zwischen zwei Einsätzen der Motivableitung C eher nebensächlich zu sein scheint. Jedenfalls kann die harmonische Sprunghaftigkeit kaum als eine Konsequenz des chromatischen Abwärtsgangs gelten.

Es gibt noch einige Stellen mehr, an denen weit entfernte Akkorde unmittelbar gereiht werden. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die Motivableitung B. Bei ihrem ersten Erscheinen in T. 24 und 25 ist jeweils die rechte Hand akkordisch kompakt aufgestellt, zu hören sind die

Klangfolgen As–h–as–a (T. 24) und c–Des<sub>6></sub>–d<sup>7></sup>–gis<sup>7></sup>. Anlässlich der Wiederaufnahme von B in T. 58ff. sind es die Akkordfolgen cis–d–Dis<sub>6></sub>–eis sowie e–f<sub>6></sub>–Fis+h<sup>6<</sup>–e.

Eine solcherart verdichtete Harmonik kehrt noch einmal mit der Motivableitung E in T. 79ff. wieder.<sup>346</sup> Jarnach komponiert aber auch auf einer anderen Ebene mit harmonischen Kontrasten: In T. 45f. werden Dreiklänge mit Klängen kombiniert, welche gezielt dissonante Sekundreibungen enthalten (T. 46.3, 48.3). Eine andere Kombination verschiedener Akkordklassen ist bereits in T. 14–19 anzutreffen: Hier alternieren Dreiklänge und Quartakkorde – mit erstaunlich geringen klanglichen Reibungen übrigens. Der größte Teil der *Sarabande*, das soll über diese Beispiele nicht vergessen werden, verläuft aber in harmonisch ruhigerem Fahrwasser.

Eine umfangreiche Komposition wie die *Sarabande* besteht natürlich aus mehr Abschnitten, als es die Formel ABA+Coda wiedergeben kann. In der Regel markiert Jarnach Abschnittsgrenzen durch Doppelstriche oder Atemzeichen, gelegentlich mit auslaufenden Tonrepetitionen. An solchen Stellen, wie auch am Ende von Themen erscheinen Kadenz.

<sup>346</sup> Die Akkordfolgen lauten hier: d–B–cis<sup>7></sup>, Q<sup>3</sup>dis–c (zweite Takthälfte) und c–As–h<sup>7></sup>–b<sup>7></sup>.

Es sind dies überwiegend nicht Kadenzten im herkömmlich tonalen Sinn, aber eben doch Schlussformeln. Es zeigt sich, dass Jarnachs Schlussformeln häufig besser als ‚Klausel‘ denn als ‚Kadenz‘ beschrieben sind. Es folgt eine Zusammenstellung größerer in der *Sarabande* zu beobachtender Schlusswendungen:

- T. 4: Abschluss des Vordersatzes des Protothemas. Eher linearer Abschluss mit Rahmenoktave fis in der rechten Hand. Zielklang unklar:  $\overset{5}{f}_i$  auf den ersten beiden Zählzeiten, ein flüchtiges d-Moll auf der dritten
- T. 10–11: Ende der Motivvariante A. Spreizung des Ambitus' in extreme Lagen; rechte Hand mit der Akkordfolge C–Cis–G, letztgenannter Akkord wird vom f der linken Hand zum  $G_{7^>}$  komplettiert (Halbschluss-Assoziation); sich anschließender formaler Angelpunkt in Form eines Unisono-Rezitativs in tiefer Lage.
- T. 15–16: Abschluss des Vordersatzes des ‚Themas‘. Rückführung nach h-Moll; ab T. 15.3 lineare Schlussklausel e-c-d im Alt, gleichzeitige harmonische Kadenz mit Dominantsubstitution:  $Q^4h-h^{7>}$ .
- T. 19–20: Abschluss des Nachsatzes des ‚Themas‘. Zu T. 15f. analoge Klausel gis-eis-e im Sopran; harmonische Kadenz  $Gis^{7>}-B^{6<}$  (B-Dur bleibt nur kurz stehen, ist kein echter Zielklang).
- T. 28: Übergang zum ‚Più mosso‘. Lineare Anbahnung in der zweiten Takthälfte. Der Anschlussakkord, ein d-Moll-Sechzentelaufakt, wird dabei von einem nicht bestimm- baren Klang aus Es–cis–fis–d angesteuert; Es und cis gehen leitfähig in die Oktave D–d, das (in dieser Hinsicht ‚falsch‘ notierte) fis des Alt rutscht in ein f.
- T. 44–45: Hinleitung zum h-Moll der Glockenstelle. Letzte Sechzehntel in T. 44 mit Tönen aus Cis-Dur und cis-Moll, keine dominantische Wirkung. Schlüssig ist der Übergang durch die treppenstufige Bassfig , die nachvollziehbar folgerichtig auf dem h-Moll-Akkord zum Stehen kommt.
- T. 46–47: Kadenz zum zweiten h-Moll dieser Stelle. Doppelt punktiertes Auftakt aus zwei stark dissonanten Akkorden mit zahlreiche Sekundreibungen; ‚Kadenz‘ beim Wort ge- nommen: die Töne fallen ‚krachend‘ in den h-Moll-Akkord.

T. 47

The image shows a musical score for T. 47. It consists of two measures of music. The first measure is marked with a forte dynamic and a fermata-like symbol (ffz). The second measure is marked with a fortissimo dynamic (sempre fff). The bass line has a marking '8vb' with a dashed line below it, indicating an octave shift. The music is in 3/4 time and features complex chordal structures with many accidentals.

- T. 50–51: Hinleitung zum Themeneinsatz in h-Moll. Dominantersatzklang aus  $Q^4c$  plus vermindertem Septakkord auf cis.
- T. 57–58: Kadenz zur Motivableitung B. Harmoniefolge Fis-Dur–cis-Moll, auch eine plagale Kadenz scheidet aus. Größere lineare Schlüssigkeit: Altstimme mit chromatischem Abgang as-g-fis-f zum e des cis-Moll; Bassstimme F-Fis-D-, zum ‚Cis des cis-Moll-Akkords mit einiger linearer Stringenz.
- T. 66: Ausklingen des bogenförmigen Thementaktes. Beginnend mit  $Q^4_a$ ; die folgenden Melismen in oberem und unterem System verunklaren den Akkord. Schließlich bleibt ein dissonanter Klang aus g-fis'a'es 'g'' übrig.

T. 79: Zielklang d-Moll (79.3) mit konventionellem Vorhalt e-f erreicht; T. 79.1 mit einiger Phantasie deutbar als  $A_{5>}^{6>3<}$ . Drei Leitton-Stränge: Es→D, ges→(e)→f und (f)→cis'→d'; letztgenannte Tonfolgen sind ähnlich den in T. 15f. und 19f. genannten Schlussklauseln. Kadenzwirkung nur in linearer Hinsicht zwingend

T. 106–110: Schluss der Sarabande. Quint-Quart-Klang fis-cis mit wiederholt aufgelöster Vo - halssexta d, die schließlich aber im Bass stehenbleibt.



Jarnach vermeidet konventionelle harmonische Kadenzbildungen und ersetzt sie durch stimmführungstechnisch ungewöhnliche, aber klanglich oft stringente lineare Klauseln. Als Dominantsubstitute kommen überdurchschnittlich starke Dissonanzen vor. Bisweilen wird eine Schlusswirkung lediglich durch richtungsgebundene Gesten oder eine räumliche Öffnung erzielt.

## Rhythmus und Metrum

Gesondertes Augenmerk schließlich verdient noch die Gestaltung der rhythmisch-metrischen Ebene. Wie bereits im Abschnitt über den Klaviersatz bemerkt, gehört die *Sarabande* zum komplizierten Typus Jarnachscher Klaviersätze. Komplex ist auch die Rhythmik des Stücks – zwar nicht im Sinn von unregelmäßigen Proportionen, aber in Hinsicht auf die Übereinanderlagerung sehr kleinteiliger rhythmischer Verläufe. Die Zweiunddreißigstelnote ist in weiten Teilen der *Sarabande* ein gängiger Notenwert.

Insgesamt ist ein Wechsel von einfacher (T. 1–20, 70–83) und differenziert rhythmisierten, polyphonen Passagen (T. 23–28, 30–40) auszumachen. Selbst die stimmenübergreifend einheitlich rhythmisierten Stellen bleiben rhythmisch und metrisch oft diffus, auch weil es so viele Überbindungen gibt (siehe etwa T. 15f., Mittelstimme, die Motivvariante B in T. 24f. oder die Oberstimmen in T. 46ff.). Dem Hörenden erschließen sich viele rhythmische Gestalten nicht – aber das liegt auch an einem instabilen Metrum.

Vierzehnmal verlässt Jarnach in der *Sarabande* op. 17 das 3/4-Metrum. Meist finden Ausweichungen zum 2/4-Takt statt, und bis auf wenige Beispiele (T. 40–44, 65f., 76f. und 83f.) ist bereits nach einem Takt das dominierende Dreiermetrum wieder etabliert. Die Gründe für die Metrumwechsel sind vielfältig: Mal ist eine Verdichtung des metrischen Pulses intendiert (T. 36, 40ff.) oder eine Dehnung (T. 66, 97); in T. 50 funktioniert der 2/4-Einschub als Interpunktion vor dem erneuten Einsatz des ‚echten‘ Themas, im Fall von T. 67 und 76f. scheint der Komponist schlicht längere rhythmisch und metrisch eindeutige Passagen vermeiden zu wollen. Die meisten anderen hier besprochenen Werke Jarnachs zeugen von solchen Bemühungen.

### VI.3.1 Zusammenfassung op. 17 Nr. 2

Jarnachs *Sarabande* aus op. 17 ist eng an den musikalischen und charakterlichen Vorgaben der Gattung orientiert. Dazu tragen der Rhythmus und die gravitatische Grundstimmung entscheidend bei. In seiner teilweise sehr offenen Pathetik geht dieses Klavierstück allerdings seinen eigenen Weg.

Ähnlich dem vorangegangenen *Ballabile* weist die *Sarabande* mit einem Protothema und dem darin enthaltenen punktierten Viertonmotiv zwei musikalische ‚Generatoren‘ auf, die im Verlauf des Stücks produktiv werden. Wie die meisten formalen Experimente Jarnachs ist auch das Experiment mit diesem Verfahren nur von kurzer Dauer: Nach der *Sarabande* operiert keine Komposition mehr mit einem Protothema.

Der formale Ersteindruck dieses Klavierstücks ist eine schlüssige, durch die Tempoorganisation vermittelte ABA-Anlage, welche allerdings durch die Existenz mehrerer Codas in ihren Proportionen verunklart wird. Neben den verzerrten Proportionen ist auch die Organisation der Dynamik verwirrend: Anstatt die leise konzentrierte Ausgangsstimmung wieder aufzunehmen, erklingt die Reprise in heftigem Forte; erst die Codas warten mit einer diesbezüglichen Lösung und Abrundung auf.

Das Auftreten und die Disposition eines ‚echten‘ Themas untermauert die ABA-Form: Seine Wiederholungen haben sowohl abrundenden als auch architektonisch stabilisierenden Charakter. Die Form sowohl des Protothemas als auch des echten Themas sind periodisch geprägt – das ist eher selten bei Jarnach. Wie die Themenvarianten im *Streichquartett* op. 16 ist auch das echte Thema der *Sarabande* durch eine betont homophone Anlage hervorgehoben.

Die elementarste Ebene wird vom lombardisch punktierten Viertonmotiv – rhythmisches Sigel und Mikroform des Sarabandenrhythmus‘ zugleich – und seinen Ableitungen gestaltet. Eine solch explizite Variantenbildung (in Abgrenzung zur ‚natürlichen Varianz‘ Jarnachscher Themen und Motive) ist sonst nur im *Streichquartett* op. 16 anzutreffen. In der *Sarabande* sind Exposition und Evolution der Motivvarianten nicht linear angelegt. Wie im ersten Satz des *Streichquartetts* zeichnet die Variantenbildung für die Herstellung eines dynamischen Gleichgewichts verantwortlich, wie dort ist diese Gliederung eines ansonsten weitgehend athematischen Geschehens akustisch nicht unbedingt nachvollziehbar.

Aufgrund seiner kontrapunktischen Verdichtung vermittelt der schnelle Mittelteil durchführungsartige Qualitäten. In der Tat spielt hier aber bloß eine von sechs Motivvarianten eine Rolle. Eine Durchführung wäre nur als eine vom Thematisch-Motivischen abstrahierte Kategorie denkbar – und das ist eher unbefriedigend, zumal sich die formal relevante Variantenbildung gleichmäßig über die *Sarabande* erstreckt.

Eine besonders reichhaltige, überwiegend auf Dreiklängen basierende, Mischklänge aber meidende Harmonik trifft in der *Sarabande* auf eine oft selbstbewusste horizontale Ebene. Deren Linien sind aufgrund häufigen Oktavversatzes mitunter schwer wahrnehmbar, außerdem regiert über weite Strecken die Vertikale. Besonders produktiv wird das spannungsvolle Verhältnis zwischen akkordischen und melodischen Anteilen in den musikalischen Interpunktionen und Schlusswendungen. Einmalig in den hier untersuchten Kompositionen ist die Markierung einiger musikalischer Protagonisten durch eine Tonart: Das Protothema, das echte Thema, die Glockenstelle und die Reprise stehen in h-Moll – einer Tonart, welche ansonsten quantitativ nicht auffällig wird. Mit seinem nicht aufgelösten Schlussklang mit hinzugefügter kleiner Sexte (hier ein fis<sup>6></sup>) befindet sich dieses Klavierstück in exklusi-

ver Gesellschaft mit dem Schlusssatz der *Sonatina* op. 18.

Im weitgriffigen, teilweise auf bis zu vier Systemen notierten Klaviersatz zeigt sich eine Verwandtschaft zur expressiven *Sturmnacht* aus op. 15. Dieser zerklüftete Akkordsatz ist nicht unbedingt pianistisch und doch kaum auf andere Instrumente zu übertragen. Ob die „Ausdruckskraft des Klaviers zu beschränkt“ ist, wie Hugo Holle in der oben wiedergegebenen Rezension schreibt, „und auch – in der Richtung, in der es Jarnach hier verwendet, zu erschöpft“ – drüber könnte man angesichts des phantasievollen Klaviersatzes besonders der *Sarabande* streiten.

## VI.4 Analyse op. 17 Nr. 3: *Burlesca*

Länge 206 Takte; Tempoangabe ‚Rasch und verwegen‘ (‚Allegro risoluto‘, Viertel = 138); überwiegende Metren 3/4 (Rahmenteile) und 2/2; keine Vorzeichnung; tonartlicher Rahmen e-Moll → g-Moll; Widmung: „An Heinrich Burkard“.

Wie die *Sarabande*, so entspricht auch die *Burlesca* der charakterlichen Vorgabe ihres Titels: Possenhaft gibt sich das dritte und letzte Klavierstück aus op. 17 mit polterndem Übermut und grimmigem Humor. Diese Eigenschaften werden kontrastierend mit Passagen altertümlich strenger Polyphonie verbunden. Der Reiz des Stückes verdankt sich auch dieser Kombination heterogener Elemente.

Konnte der Klaviersatz der *Sarabande* als eine Fortsetzung der im Lied *Aus einer Sturmnacht* gefundenen Mittel angesehen werden, orientiert sich die *Burlesca* hier und auch in anderer Hinsicht an einem anderen Gesang aus op. 15: Gerade die charakterliche Verwandtschaft mit dem *Wunden Ritter* ist ganz eindeutig und schlägt sogar auf die thematische Ebene durch. Es ist, als hätte die ironisch-parodistische Lyrik Heinrich Heines auch bei der Komposition der *Burlesca* als Folie gedient.

Wenn eine Eigenschaft der *Burlesca* schon nach einmaligem Hören haften bleibt, dann ist es ihre mozartische Fülle an Themen, Motiven und Gestalten, denen allerdings auch viele scheinbar unstrukturierte Abschnitte gegenüberstehen. Der Formeindruck der *Burlesca* dürfte erst einmal diffus ausfallen – nichts an diesem Stück deutet darauf hin, dass sein Schöpfer von der zeitgenössischen Kritik vor allem als ein klar und verständlich Formender gepriesen wurde.

Die *Burlesca* op. 17 folgt einem nicht ganz symmetrischen Schema, welches sich folgendermaßen wiedergeben lässt:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>B'</b>	<b>A'</b>	<b>Coda</b>
1–47	48–60	61–91	92–109	109–128	129–146	147–206

Mit Ausnahme der Reprise von A sind alle Abschnittsgrenzen von Jarnach mit Doppelstrichen versehen.<sup>347</sup> Zusätzlich zu diesen (siehe *Sarabande*: nicht immer zielführenden) Markierungen geben musikalische Kriterien eindeutige Hinweise. Der Übergang von Abschnitt A nach B etwa ist gleich in mehrfacher Hinsicht kenntlich gemacht: Wechsel vom 3/4- zum Alla-breve-Metrum, neue Tempoanweisung („Più allegro“), subito Pianissimo nach dreifachem Forte sowie der Auftritt eines neuen Themas. Formteil C exponiert einen völlig neuen, streng polyphonen Satztypus, D bildet mit seiner durchlaufenden Achtelbewegung im 6/4-Takt den Kontrast dazu. Die Coda schließlich ist als Presto-Stretta ausgebildet und hält sich trotz ihrer Länge von fast 40 Takten in thematisch-motivischer Hinsicht fern von allem Gewesenen. Auch hier also, in der Existenz einer langen, motivisch armen und die Proportionen des Werks verzerrenden Coda, besteht eine Ähnlichkeit zur vorausgehenden *Sarabande*.

Damit nicht genug: Der erste, außerordentlich phantasievoll gestaltete A-Teil selbst enthält nicht weniger als vier thematisch anmutende Elemente – eine ganze Menge für Jarnachs Verhältnisse; noch dazu fühlt man sich bisweilen an eine Potpourriouvertüre (im nicht-pejorativen Sinn) erinnert. Von ‚der‘ Exposition der *Burlesca* zu sprechen wäre dennoch verfehlt, da alle anderen Formteile, auch wenn sie auf Material aus A zurückgreifen, gleichfalls eigene Themen und Motive vorstellen. Die formale Unübersichtlichkeit setzt sich im Detail fort.

Das „rasch und verwegen“ zu interpretierende Allegro risoluto (Viertel = 138) erlebt einige Temposteigerungen (T. 48: Più allegro, Viertel = 152; T. 61: Un poco più mosso, Halbe = 84, T. 147: Presto, Dreiviertel = 84) und gipfelt im Prestissimo (Dreiviertel = 132) der letzten neun Takte. Die meisten Temposteigerungen machen sich nicht direkt bemerkbar, weil mit ihnen ein schrittweiser Verzicht auf die kurzen Notenwerte einhergeht. Allerdings gelingt es auf diese Weise, die Spannung dieses insgesamt motorisch aktiven Klavierstücks zu halten.

## A

### Takt 1–5: *Das Motto*

Der erste A-Teil beginnt mit einer Aufmerksamkeit einfordernden Fanfare im Fortissimo. Diese einleitenden viereinhalb Takte sind rhythmisch weitgehend identisch (eine Besonderheit in Jarnachs Musik!), Unterschiede liegen in der Richtung der jeweiligen Zwei- und dreißigstel-Skalen. Sie sind diatonisch angelegt und assoziieren teilweise Mollskalen (etwa c-Moll in T. 1). E-Moll ist der Rahmen dieses ausgesprochen stark geschlossenen thematischen Gebildes (vergleiche T. 1.1 und 5.1). Am Beginn der ersten beiden Takte stehen punktierte Wechselakkorde, deren mittlere zwar dissonant sind, mit ihrer Parallelverschiebung von Dreiklängen (T. 1 und 2: e-Moll–d-Moll–e-Moll) aber stets in Rufweite traditioneller Dreiklangsbildungen stehen. Dasselbe gilt für den aus einem vermindertem Septakkord (A-c<sup>7</sup>-dis<sup>7</sup>-fis<sup>7</sup>) und c-Moll kombinierten Klang in T. 3.1 sowie für jene Dreiklänge, welche den Zweiunddreißigstelläufen unterlegt sind (T. 1.3: c<sub>6<</sub>; T. 2.3: E<sup>7></sup>; T. 3.3

<sup>347</sup> Der durch Metrum und Thematik eindeutig lokalisierbare Übergang vom Mittelteil zur Reprise (T. 128 auf 129) wird durch einen zu spät angesetzten Doppelstrich bei T. 131 auf 132 optisch verschleiert.

und 4.3: Des). Bemerkenswert sind die Mischklänge in T. 1.3 ( $C_{6<}^{9<}$ ) und 2.3 ( $E^{7>}^{10>}$ ), deren Klang erstaunlich stark in Richtung Jazz tendiert.

Es wäre wohl denkbar, dieses dreimal wiederholte und nur geringfügig variierte Fanfarenmotiv zusammengefasst als das erste Thema der *Burlesca* zu denken. Paradoxerweise spricht gerade seine Kürze und Abgeschlossenheit gegen eine solche Deutung: Jarnach komponiert in der Regel Themenkomplexe, deren Ende ‚offen‘ ist, zudem liegt die Essenz seiner Themen eher in der Horizontale. Diese Eröffnungsfanfara scheint mir besser mit dem formal unverbindlicheren Begriff des ‚Mottos‘ denn als ein ‚Thema‘ gefasst zu sein.

### **Takt 5–17: *Stream of Consciousness***

Auf die unmissverständliche Interpunktion in Form der Oktave ‚E-E in Takt 5 leistet die Quintole den Auftakt zum nächsten Abschnitt, der bis zur nächsten starken Interpunktion in T. 17 reicht. Trotz einer nicht unerheblichen motivischen Heterogenität sind diese zwölf Takte unbedingt als eine Einheit aufzufassen; die Gründe liegen dabei in der Unmöglichkeit, Einschnitte auszumachen: Die durch eine kleine Pause abgetrennten Takte 8–9 schließen sich ebenso logisch an das Vorhergehende an, wie das punktierte, sequenzierte Akkordmotiv in T. 9.3 aus der Sechzehntelbewegung hervorgeht (Vgl. auch die Artikulationsanweisung), in einem diastematischen und dynamischen Spannungsbogen, dessen Höhepunkt mit dem Forte-Einsatz in T. 11 exakt mittig angeordnet ist sowie in einer motivischen Symmetrie: Um die vom punktierten Motiv beherrschten Takte 10, 11 und 12 gruppieren sich die durch Sechzehntelketten dominierten Takte 8/9 und 13/14; schließlich entsprechen sich die den Abschnitt einleitende Quintole (T. 5.3) und die oktavierte Sextole (T. 16.2) sehr deutlich: Sie nehmen die Funktion von Ein- und Ausgang wahr.<sup>348</sup>

Außerordentlich auffällig sind die narrativen Qualitäten dieser mit vielen verschiedenen Gestalten bevölkerten Takte – mit stockendem Beginn, dann langsam Fahrt aufnehmend, eine Klimax in T. 9ff., die zu einem Erregungsplateau führt und schließlich eine rückleitende Entspannungsphase.<sup>349</sup> Wenn die *Burleske* ein „Schwank“ ist, dann hat nun ein talentierter Erzähler begonnen, eine Geschichte zu entfalten. Ein wirkliches Thema lässt sich hier nicht isolieren, bei den zwölf Takten handelt es sich eher um einen musikalischen ‚stream of consciousness‘, einen eher amorphen Bewusstseinsstrom also, wie er mit James Joyces *Ulysses* bekannt wurde.<sup>350</sup>

In diesen Gedanken fügt sich die linear vom Geordneten zum Ungeordneten führende Harmonik: Die Takte 7–9 formulieren noch eine authentische Mollkadenz (T. 7.3: c-Moll; T. 8:  $D^{7>}$ ; T. 9.1: g-Moll), in T. 10 gerät man mit Ces-Dur, des-Moll und einem Quartakkord schon auf Abwege. Ab T. 11 ist die harmonische Ebene so gut wie nicht mehr präsent, in T. 15 allerdings erklingen zwei markige Quartakkorde.

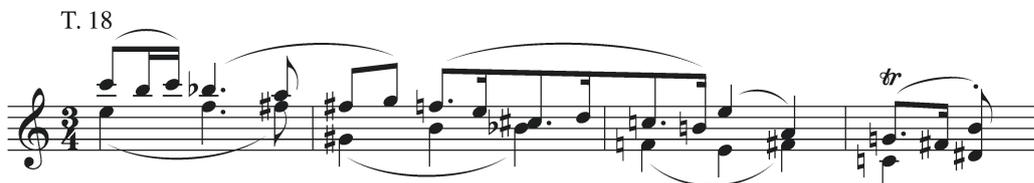
348 Es könnte mit diesem ungewöhnlichen, symmetrisch gebauten Abschnitt musikalischer Prosa ein formales Modell der *Burlesca* im Kleinen entworfen sein.

349 Man ist geradezu versucht, eine eigene Erzählung zu dieser Musik zu verfassen – aber solche gattungsübergreifenden Inspirationen verlaufen interessanterweise immer nur in der umgekehrten Richtung. – Als eine Seltenheit bei Jarnach sind Sequenzen wie diejenige von T. 9/10 zu 10/11 beachtenswert.

350 Jarnach hatte bereits 1916 die Bekanntschaft von James Joyce gemacht, aus der eine vor allem künstlerisch motivierte Freundschaft entstand. Wenn es stimmt, dass Jarnach seinen Anteil am Kapitel *The Sirens* aus dem *Ulysses* (1922) hatte (siehe Weiss, S. 84f.), dann könnten ebenso gut Ideen des Schriftstellers ihren Niederschlag in Jarnachs Musik gefunden haben. Obschon die Freundschaft mit Joyce mit dessen Wegzug aus Zürich im Jahr 1919 endete, beabsichtigte Jarnach noch 1930, zu einer Anthologie auf Joyce-Texte ein Lied beizutragen. Es sollte allerdings bei der Absicht bleiben.

### Takt 18–26: Der erste Themenkomplex

Auf die musikalisch überdeutlich pointierte Interpunktion folgt das erste ‚richtige‘ Thema, welches auch in der Reprise in voller Entfaltung zu hören sein wird. Hier, in T. 18, stellt es sich zunächst mit einem Viertakter vor:



Die Hauptmerkmale diese Themas sind eine häufig die Richtung wechselnde, ‚torkelnde‘ und punktierte Melodiestimme sowie eine viertelweise Bassbegleitung, die immer auf den Hauptzählzeiten liegt.<sup>351</sup> Genau dieser Duktus kennzeichnet auch die Bassstimme des *Wunden Ritters* op. 15, dessen Strophenzwischenstücke eine besonders nahe Verwandtschaft zu dem Thema aus op. 17 bezeugen.

Hier ist die Oberstimme aus T. 11 ff. wiedergegeben:



Die scheinbar naive Ziellosigkeit des Themas aus der *Burlesca* bedarf des Verweises auf das Lied nicht, sie erschließt sich beim Hören von selbst. Ein Teil dieser Wirkung geht auf die ungewöhnliche metrische Einordnung des Themas zurück – Jarnach ‚bessert‘ in diesem Punkt nach und präsentiert das einleitende Wechselnotenmotiv in T. 21.3 sowie in der Reprise (T. 131) als Auftakt.<sup>352</sup>

Und dann ist da noch die scheinbar ‚ungelenke‘ Harmonisierung: Sie bleibt in den ersten beiden Takten noch wie suchend unbestimmt, mündet aber in T. 20 in die drei Akkorde  $F_{6>}$ ,  $C_{6>}$  und  $a^{6<9<}$ . Enden wird das Thema auf einem verkürzten H-Dur-Akkord mit kleiner Septime, kleiner None und tieferalterter Quinte im Bass – einem Dominantklang, der seine Auflösung mit dem erneuten Einsatz des Themas auf E erfährt. Selten komponiert Jarnach so klare Dreiklangskadenzen wie hier.

In den Folgetakten entspinnt sich eine kurze Imitation des Themas. Nach dem zweitaktigen Einsatz der ersten Themenhälfte (mit ungefähre Diastematik) in der linken Hand von T. 21.3 folgt die rechte mit dem Themenkopf in T. 22.1, 22.3 und 24.1. Bemerkenswert ist, dass Jarnach (entgegen seiner Gewohnheit) die Intervallfolge des Themenkopfes stets gleich belässt: Sie besteht aus einer halbtönigen Wechselnote nach unten und einem Ganztonschritt abwärts (dieses Profil erlebt darüber hinaus noch eine viel weitere Verbreitung,

<sup>351</sup> Man beachte übrigens die metrische Verschiebung des Themas, erkennbar auch am taktübergreifend gezogenen Balken der punktierten Achtel. In der Reprise wird das Thema auftaktig angelegt sein.

<sup>352</sup> Bezeichnend ist, dass ein drei Achtelpunktierungen zusammenfassender Balken die Taktgrenze 19/20 überschreitet. Es ist dies eine bei Jarnach sehr seltene optische Irregularität.

wie sich zeigen wird). Mit den Takten 18–26 liegt also ein ganzer Themenkomplex vor: Auf den abgegrenzten Themenviertakter folgt eine kontrapunktisch angereicherte Passage mit thematischem Bezug, bis der Abschnitt ab T. 24 motivisch zerfasert. Abschluss und Überleitung zum nächsten Abschnitt leistet in T. 26.1 der Kopf des Fanfarenmotivs.

### **T. 26–47: Das Akkordthema**

Der folgende Abschnitt, der durch wuchtige Dreiklänge eingeleitet wird, ist wiederum symmetrisch gebaut, denn das markante Akkordthema im Viertelrhythmus erklingt nach T. 26ff. auch in T. 37ff. In der rechten Hand finden sich zunächst ausschließlich abwärts geführte, einfache Dreiklänge (g, D, f, A) die sich zusammen mit den aufsteigenden Oktaven der Linken zu Akkorden mit hinzugefügten Sexten (der Minimalform Jarnachscher Mischklänge) komplettieren. Die Platzierung der kleinen Sexten in der Bassstimme sorgt dafür, dass das Ohr übermäßige Dreiklänge wahrnimmt.<sup>353</sup> Takt 29.1 (Es<sup>7>10></sup>) bringt eine Transposition des jazzigen Mischklangs aus T. 2.3 in Erinnerung<sup>354</sup>, und im Folgetakt 30 wird ein h-Moll-Akkord in der rechten Hand durch die Bassstimmen zu Mischklängen angeschärft (h<sub>6></sub><sup>3<</sup> und h<sub>4<</sub><sup>3<</sup>). Ein typischer Mischklang liegt noch mit dem as<sup>4<6<</sup> in T. 40.2 vor.

Mit seiner elementarisierenden Rhythmik fällt das Akkordthema einigermassen aus dem Rahmen. Nach den einleitenden Vierteln von T. 26f. erscheint eine punktierte Dreiviertelle (T. 28, Wiederholung in T. 30), die gut als augmentierte Ableitung des Fanfarenmotivs gelten könnte. Die überbindende Artikulation von T. 28 auf 29 sowie die korrespondierenden Zweitakter 28/29 und 30/31 legen den Schluss nahe, dass die einleitenden Akkorde im Viertelrhythmus sämtlich (und nicht nur 26.3) als Auftakt zu sehen sind. Zur wuchtigen Umständlichkeit des Akkordthemas passte diese Zuordnung jedenfalls recht gut.

In einem Übergangsabschnitt, der von T. 32 bis 35 reicht, löst sich der kompakte Akkordsatz auf; die Oberstimmen bewegen sich zunächst noch in Vierteln, und im Bass erinnert eine punktierte Achtelbewegung an das Thema aus T. 18. Dasselbe gilt für die Oberstimme von T. 34. Dies sind sehr zarte Andeutungen durchführungsartiger Tendenzen, dargebracht in einem luftigen, sprunghaft linearen Klaviersatz.

Eine Massierung der Vertikale in T. 36 führt wieder zu Akkordsatz und vorherrschender Viertelbewegung. Mit dem Auftakt zu T. 38 setzt eine Variante des Akkordthemas ein, die allerdings mit einem diminuierten Punktierungsmotiv in T. 39.1+2 bereits wieder endet. An der abrundenden Wirkung des Einsatzes ändert das nichts: Die Takte 26–39 sind unbedingt als Einheit und Themenkomplex aufzufassen.

Die letzten, bis zum Doppelstrich in T. 47/48 verbleibenden Takte sind einer Art Schlussgruppe gewidmet, die sich aus dem vorhandenen Materialfundus bedient. So stammen die vollgriffigen Dreiklänge und Akkorde in T. 40f. vom Akkordthema ab, die punktierten Achtel in T. 41.2+3, 42.1+3. sowie 44.1 von Fanfarenmotiv und erstem Thema. Relativ neu ist die (meist oktavierte) Bewegung in Triolen und diatonischen Skalen-ausschnitten<sup>355</sup>: Sie wurde unter der Hand noch im Zusammenhang mit dem Akkordthema eingeführt. Ab T. 42 sieht auch die Schlussgruppe ihrer Auflösung entgegen, mit ihr endet

353 Dieser Akkordtyp und diese Struktur (der Jazzmusiker würde den Begriff des ‚Voicings‘ heranziehen) ist in allen drei *Klavierstücken* aus op. 17 zu finden.

354 Die Akkordstruktur legt in diesem Fall auch die Deutung als bitonaler Klang aus Es-Dur und Fis-Dur nahe.

355 Vgl. T. 40 (Auftakt), 42.2, 43.3, 44.1, 45.1.



## C

T. 61–91: *Archaische Polyphonie*

Mit dem nächsten, ‚Un poco più mosso‘<sup>357</sup> überschriebenen Abschnitt (T. 61–91) ändern sich erneut die Koordinaten; am auffälligsten ist hier der Klaviersatz, der in seiner an Bicinien erinnernden Strenge eine stilistische Rückblende besonderer Art darstellt – es schlägt hier wohl der Kontrapunktlehrer Jarnach durch. Eingerahmt von jeweils einem Alla-breve-Takt erklingt in der Oberstimme der rechten Hand von T. 61–65 folgendes Thema, dessen Grenzen – unüblich im Rahmen der *Burlesca* – recht fest umrissen sind:

T. 61

Es gibt keinen triftigen Grund, den durch Doppelstriche markierten Abschnitt von T. 61 bis 91 weiter zu unterteilen. In bekannter Weise trägt auch hier das ‚polyphone Thema‘<sup>358</sup> zur Grenzziehung bei, denn in T. 86–91 erfolgt eine eng ans Original angelehnte Variante des Themas. Es scheint, als etablierte sich hier ein Gestaltungsprinzip von Themenkomplexen: Auch die Abschnitte T. 5–17 und 26–39 zeigten eine thematische oder motivische Markierung ihrer Außengrenzen. Die zwischen den beiden Fassungen des polyphonen Themas angesiedelten T. 65–85 sind demgegenüber motivisch sehr unverbindlich; allerdings wird der polyphone Satz – und dabei besonders die enge, auf eine Hand gelegte Zweistimmigkeit – recht lange beibehalten. In Kombination mit einer dritten, gern weit ausgreifenden Stimme ergibt sich ein ungewöhnlicher, nicht unbedingt pianistischer Klaviersatz.

In seiner ersten Fassung zeigt das polyphone Thema in der Oberstimme der rechten Hand eine Melodik, die, zunächst sehr zögerlich, einen Bogen über eine Oktave beschreibt und in T. 65.1 wieder zum Ausgangspunkt *f*<sup>3</sup> zurückkehrt.<sup>359</sup> Der ebenfalls in der rechten Hand angesiedelte Kontrapunkt zur Melodiestimme zeigt ein weder rhythmisch noch diastematisch auffälliges Profil aus einer Kombination von Intervallsprüngen und chromatischen Skalenausschnitten. Bemerkenswert sorgfältig ist in den beiden Oberstimmen das Gebot der Gegenbewegung ausgeführt.

357 Die angewiesene Erhöhung des Tempos wird von der Verwendung vergleichsweise längerer Notenwerte mindestens neutralisiert.

358 Die Bezeichnung ‚polyphones Thema‘ passt vor allem auf dessen erste Fassung in T. 62ff.

359 Ich schließe den Takt 61 trotz des übergreifenden Bogens und der beide Oberstimmen betreffenden Verbindungen zu T. 62 aus dem Thema aus, da das Kopfmotiv aus T. 62 deutlich an dasjenige des Themas aus T. 18 angelehnt ist und bei der Wiederholung des polyphonen Themas in T. 86 ein solcher eintaktiger Vorlauf ebenso wenig existiert wie das in T. 65 vorzufindende ‚Themensuffix‘, dessen vierteilige Intervallformel mit T. 61 korrespondiert.

Die chromatischen Wechselnoten der Themenfassung in T. 62ff. (f'-ges'-f'-ges') verraten die Herkunft des Kopfmotivs noch nicht; die zweite Version des polyphonen Themas in T. 86 lässt aber kaum Zweifel: Die Töne fis'-g'-fis'-gis sind nichts anderes als eine transponierte Umkehrung des ersten Themas aus T. 18.

Weitere konkrete diastematische Übereinstimmungen zwischen beiden Themen gibt es nicht, und da auch charakterlich Welten zwischen diesen beiden Protagonisten liegen, sollte das polyphone Thema als eigenständig und nicht als Ableitung des ersten Themas angesehen werden. Immerhin aber verschafft Jarnach dem Wechselnotenmotiv an zentraler Stelle der *Burlesca* Aufmerksamkeit: In T. 105 erklingt es über einem ungetrübten fis-Moll-Grund.

Die Harmonik des polyphonen Themas ist seinen Anlagen entsprechend schwach ausgeprägt, allerdings scheint im Anfangstakt 62 eine b-Moll-Grundierung durch, und in T. 64.1+3 blitzen kurzzeitig Dominantseptakkorde auf (Fis<sup>7></sup> und H<sup>7></sup>). Ansonsten ist der Satz von einer Jarnach-typisch herben, aber selten scharfen Dissonanz geprägt.

Das polyphone Thema erlebt in T. 86–91 eine variierte Wiederholung, deren offensichtlichste Differenzen zum Modell zunächst die Satzstruktur sowie den Wechsel vom 3/2- zum 2/2-Metrum betreffen.<sup>360</sup> Bei genauerem Hinsehen fallen Unterschiede in Diastematik und Rhythmik der führenden Stimme auf, die freilich an der wahrnehmbaren Ähnlichkeit der Themenfassungen (und nur darum, und nicht um die diastematische Identität, geht es Jarnach in solchen Fällen) nichts verändern. Es fehlt die strenge Zweistimmigkeit der Rechten; die linke Hand bringt Akkordbrechungen, die lediglich in T. 85 bestimmten Dreiklängen zuzuordnen sind (hier C<sup>7<</sup> und b). Eine Streckung der zweiten Themenvariante von dreieinhalb auf sechs Takte resultiert vornehmlich aus der Verlängerung der abwärts gerichteten Themenhälfte (vgl. T. 64f. und 89–91).

### EXKURS: Die kleinen Motive

Am diastematischen Scheitelpunkt des polyphonen Themas (T. 64) lässt sich ein viertöniges Motiv isolieren, das aus einer von zwei Sekundsritten flankierten (meist großen) Terz besteht:



Es ist dies ein typisch Jarnachsches Motiv, nah verwandt mit den als ‚Treppentmotiv‘ und ‚Dreitonfigur‘ bezeichneten Tonfolgen aus der *Sonatine* op. 12, dem ‚Viertonmotiv‘ aus dem ersten Teil des *Streichquartetts* op. 16. In diesem Takt sind drei der Viertonmotive ineinander verschränkt (e''-f''-des''-c'', c''-des''-b'a' und a'-h'-g'-f), in der Oberstimme von T. 66f. finden sich nochmals zwei der Motive aneinandergereiht; im Sopran von T. 79f. greifen wieder zwei Viertonmotive ineinander, ihrer drei sind wieder in der zweiten Fassung des polyphonen Themas verschränkt (Oberstimme, T. 89ff.). Es zeigt sich wieder einmal, dass für Jarnach die Kategorie des ‚Umrisses‘ wichtiger ist als genaue Intervallver-

<sup>360</sup> Es ist unklar, warum Jarnach den in T. 65–84 etablierten Alla-breve-Takt nach dem 1/2-Zwischenspiel in T. 85 in ein 2/2-Metrum (T. 86–91) umbenennet.

hältnisse. Die Verbreitung des Viertonmotivs ist nicht auf den ‚linearen Abschnitt‘ beschränkt. Hier eine kleine Aufstellung der Einsätze:

- T. 6.2: Oberstimme: h-c'-as-g
- T. 31.3: Oberstimme: fis''-g''-es''-d
- T. 33.2: Mittelstimme: fis'-g'-es'-[a]-d'
- T. 56.3: Oberstimme: g''-a''-f''-es''
- T. 102ff.: Mittelstimme unvollständig: cis'-d'-b'-
- T. 114.3: Bassstimme: Es-F-D-C
- T. 115.2: Bassstimme: Eis-Fis-D-,B
- T. 118.2: Bassstimme: Cis-D-,B-,A

Die Takte 107–109 bereiten dem Motiv einen harmonisch angereicherten, äußerst wirkungsvollen Soloauftritt:

T. 107

Diese Motivapotheose ist, wie übrigens auch die Präsentation des Wechselnotenmotivs, ziemlich genau in der Mitte der *Burlesca* angeordnet, sie könnte als Angelpunkt des Stückes gelten. Drei der vier Akkorde des Motivs lassen sich identifizieren: Fis<sub>6<</sub>-[?]-Dis<sub>6></sub>-D. So wie zumindest der Kopf des polyphonen Themas als Ableitung des Themas aus T. 18 gesehen werden sollte, so könnten auch die Wurzeln des Viertonmotivs eben dort gefunden werden. Die Oberstimme in T. 18/19 bringt nämlich zwei viertönige Gestalten, die zum Viertonmotiv in der Krebsumkehrung stehen.<sup>361</sup>

T. 18

Es ist wohl einzuräumen, dass die angenommene Verwandtschaft dieser Tonfolgen nicht zwingend ist, zumal wenn man Jarnachs Vorliebe für kleine, chromatische Gestalten in Rechnung stellt. Festzuhalten ist, dass nach dieser Betrachtungsweise sowohl das erste als auch das polyphone Thema vom Wechselnotenmotiv eröffnet und vom Viertonmotiv beschlossen würden.

Das chromatische Viertonmotiv ist nicht die einzige Tonfolge, die sich aus dem polyphonen Thema isolieren lässt. Da ist noch eine Folge von drei Tönen, die, fast ausschließlich

<sup>361</sup> Es sind dies ab T. 18.2 die Tonfolgen b''-a''-fis''-g'' und f''-e''-cis''-d''. Einziger Makel: Das Zentralintervall ist keine große, sondern eine kleine Terz. Vgl. auch T. 23.1, 132.1, 133.1, 136.2 und 137.2.

im Rhythmus zwei Achtel + Viertel notiert, den Beginn der Mollskala beschreibt. Die Figur lässt sich leicht im Notenbild identifizieren: T. 63 (5. Viertel), 67.3, 68.1, 69.1+2+3; 70.4, 73.2+4+6, 74 (4. Viertel), 75.3, 76.3+4, 78.2; oktaviert in T. 83.4 sowie 84.1+2+3+4. Mit T. 86 ist die Inflation des Dreitonmotivs vorerst vorbei; einige spätere Nachklänge bringen das kleine Motiv dann in punktiertem Rhythmus, (T. 114 [letzte Viertel], 119.3, 121.1, 122.2, 123.3+4, 125.2 und 127.1) oder in Triolen (T. 122.2, 127 [2. und 4. Viertel], 128.1). Es besteht eine Verwandtschaft des Dreitonmotivs zum oben beschriebenen triolischen Motiv, das sich gegen Ende des Komplexes mit dem Akkordthema bildete.<sup>362</sup> Es ginge zu weit, dieses Triolenmotiv als Ableitung des eben besprochenen Dreitonmotivs zu bezeichnen – dagegen sprechen Verteilung und Chronologie der Motive. Einen Ehrenplatz erhält das nunmehr um den Faktor 1,5 augmentierte Motiv im Auftakt zu T. 135 – hier kulminiert das Burleske in der *Burlesca* op. 117.

## EXKURS ENDE

### D

#### T. 92–104: *Wechselnoten*

Der nächste, wiederum durch Doppelstrich abgegrenzte Abschnitt von T. 92 bis 104 ist Übergang und Vorbereitung zugleich. Deutlich fühlbar scheint die Zeit für einen Moment ausgesetzt zu sein. Über Liegeklängen der linken Hand erscheint in T. 92 eine gestreckte Variante des Wechselnotenmotivs (f'-ges'...f'-g'); T. 102 versteckt das chromatische Viertelmotiv zwischen einem Oktavtremolo auf fis, begleitet von den Akkorden Fis<sub>6</sub>, c und a in der linken Hand. Am oben beschriebenen Mittelpunkt der *Burlesca* werden Wechselnotenmotiv und Viertelmotiv mit einer Jarnachschen Repetitionsfigur verbunden. Das ‚Burleske‘ ist hier völlig abwesend.

### B

#### T. 109–128: *Die Reprise des Marschthemas (des B-Teils?)*

Die Beruhigung währt nur kurz, denn in T. 109 nimmt die Musik mit einem ‚Molto vivace‘ wieder Fahrt auf. Tief im Bass kündigt sich in T. 110f. Neues an – die Tonfolge ‚Fis-, G-, Eis-, A-, Dis lässt den Beginn einer Allintervallreihe vermuten. Das gilt auch für die punktierte Fortsetzung in T. 112.1 (Bass) und 113.1 (Oberstimme) die sich als Wechselnotenmotive zu erkennen geben. In der zweiten Hälfte von T. 113 schließlich erklingt das Marschthema, das in T. 48 den Mittelteil der *Burlesca* eingeleitet hatte – und zwar in einer bis auf den ersten Ton getreue Transposition um einen Halbton nach oben. Wie zu Beginn des Mittelteils folgt auch hier eine Wiederholung des Marschthemas auf dem Fuße (T. 115f.), nun etwas stärker variiert als zuvor. Die Sechzehntelfigur aus T. 116 wird noch in T. 119 und, in getreuer Transposition, in T. 123 reflektiert, ansonsten kommt ein marschartiger Zug zum Tragen, wie er aus T. 56ff. bekannt ist.<sup>363</sup>

<sup>362</sup> Das Triolenmotiv findet sich in T. 37.1, 38.3, 39.3, 42.2, 43.3, 44.1, 45.1, 58 (letzte Viertel) und 118 (3. Viertel).

<sup>363</sup> Es sei noch auf das B-A-C-H-Motiv hingewiesen, das sich aus den beiden Oberstimmen der Takte 119–121 herausarbeiten lässt.

## T. 129–146: Die *Reprise des A-Teils*

Die Reprise des A-Teils wird von Jarnach aus unerfindlichen Gründen im Notenbild verschleiert. Schon in T. 129 findet die Rückkehr zum 3/4-Metrum und dem Fanfaren-Motto statt (ihm werden zwei Takte zugestanden), drei Takte später erst folgt der Doppelstrich. Er trennt den Auftakt des ersten Themas (hier erst scheint es in seiner korrekten metrischen Position ‚eingerstet‘ zu sein) von seinem weiteren Verlauf.<sup>364</sup> Und vielleicht ermöglicht diese Tatsache auch erst jene humorige, an Ragtime-Musik erinnernde Fortführung (T.134f.), die durch ihre offene Rhythmik und die ungewöhnlich konventionelle Harmonisierung (T. 134.1: D-Dur; 134.3: G-Dur; 135.1: c-Moll – eine Quintfallsequenz) aus dem Rahmen fällt.

Die Reprise des ersten Themas erfolgt übrigens in einer exakten Transposition um eine kleine Septime nach oben. Analog zum ersten A-Teil wird auch hier der Themenkopf samt einer kleinen Imitation wiederholt (T. 136f.). Takt 139 bringt in der linken Hand noch einmal den Rhythmus des Mottos, ansonsten herrscht bis zum Doppelstrich nach T. 146 eine motivische ‚Sendepause‘. Dem zweiten A-Teil, mit nur 17 Takten Länge weit weniger als halb so lang wie der erste, fehlen der symmetrische Prosa-Abschnitt und das Akkordthema gänzlich. Hinzuweisen wäre allenfalls auf die wieder nach Allintervallreihe aussehende Bassfigur in T. 144f.<sup>365</sup>

Gegen Ende dieses Abschnitts ist eine harmonische Fixierung auf H-Dur festzustellen, wie sie sich in T. 139.2, vor allem aber in T. 142 und 143 zeigt. Die Hinleitung zum folgenden Presto geschieht mit Oktavrepetitionen auf h.

## T. 147–206: Die *Stretta*

Die *Stretta* (T. 147–206) schließlich weist eine weitgehende thematisch-motivische Evaluation auf. Wären da nicht der Krebs des Wechselnotenmotivs im Bass von T. 147f. (E-D-E-Dis-E), eine komprimierte Version des Mottos in T. 154 (der Bass zeigt das punktierte Fanfarenmotiv, in der rechten Hand erklingt eine dorisch-Moll-Skala auf gis) und die Andeutung eines Halbtontrillers in T. 169ff. (Oberstimme), könnte man diese knapp 60 (!) Takte für einem anderen Stück entstammend halten – der Vergleich mit den ebenfalls wie abgelöst wirkenden Takten 584–639 des *Streichquartetts* op. 16 liegt nahe, wenn auch die *Stretta* dort proportional viel weniger Raum einnimmt.

Im diesem Schlussteil der *Burlesca* op. 17 huschen nur wenige neue Motive vorüber, und sie sind kaum prägnant. Gleich zu Beginn in T. 147ff. ließe sich in der Oberstimme ein kurzes, von Tonwiederholung und Punktierung gekennzeichnetes Motiv isolieren. In der linken Hand folgt auf das Wechselnotenmotiv in T. 148–153 eine oktavierte e-Moll-Skala über zwei Oktaven – denkbar als Reminiszenz an T. 8f.

In seiner Kargheit kaum aufsehenerregend schließlich das Quartmotiv in T. 197ff. (rechte Hand). Der Rest sind rasend schnelle Dreiklangsbrechungen (T. 153, 164f., 178 und 180), diatonische Skalen (T. 151, 165ff., 174ff.) und Strecken mit ausgesprochen perkussiven und dissonanten Elementen (T. 156ff., 186ff.). Die letzte Zeile, überschrieben mit ‚Pre-

<sup>364</sup> Möglicherweise ist der Doppelstrich ein Druckfehler, der sich in die 1999er Neuausgabe der *Klavierstücke* op. 17 hinüberretten konnte.

<sup>365</sup> Vgl. T. 110f.

stissimo‘, läuft schließlich auf die finale Tonart g-Moll zu – wie in der *Sarabande* existiert auch in der *Burlesca* kein einheitlicher tonartlicher Rahmen.

#### **VI.4.1 Zusammenfassung op. 17 Nr. 3**

Die *Burlesca* op. 17 zeigt einmal mehr Philipp Jarnachs ungewöhnliche Formgebung. Diesmal hat die Analyse eine Annäherung an das sogenannte ‚Zwiebelschalenmodell‘ ergeben – eine insgesamt bogenförmige Anlage der Abschnitte (A-B-C-D-B-A), die in ihren Proportionen bloß durch die lange Stretta aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Ein Hauptmerkmal des Klavierstücks ist sein thematischer und motivischer Reichtum. Der erste A-Teil verdient wie kaum ein anderer Formteil von Jarnach die Bezeichnung ‚Exposition‘: so viele Themen(komplexe) in schneller Abfolge gibt es selten zu hören – man fühlt sich beinahe an eine Potpourriouvertüre erinnert. Darüber hinaus warten auch die Formteile B und C mit thematischem Material auf, während Abschnitt D einer jener motivisch kargen Klangstellen gehört, die sich in fast allen hier besprochenen Werken Jarnachs finden lassen.

Aus einem großen motivischen Vorrat kristallisieren sich in der *Burlesca* fünf relevante Gestalten heraus: Fanfarenmotto, erstes Thema, Akkordthema, Marschthema und das polyphone Thema. Ihnen allen ist eine thematisch wirkende, bei Jarnach kaum wieder anzutreffende Plastizität gemein sowie die Tatsache, dass sie wiederholt werden. Zudem sind viele der Themen mit einer sehr expliziten Dreiklangsharmonik ausgestattet, zu der sich das polyphone Thema als Gegenentwurf präsentiert. Dessen weiter, bogenförmiger Verlauf verweist auf das erste Thema im Kopfsatz der *Violinsonate* op. 13, während die das Thema rahmenden Intervallemerkmale eine Besonderheit sind.

Das erste Thema ist eng mit dem Zwischenspielthema des *Wunden Ritters* verwandt, welches wiederum selbst Ähnlichkeiten zum Hauptthema aus der *Flötensonatine* op. 12 aufweist. Jarnachs Themenerfindung, hier den humorig-torkelnden Typus fortschreibend, zeigt also eine gewisse Konstanz. In noch stärkerem Maße gilt dies für die Aufstellung kleiner Motive; so hat das Viertonmotiv der *Burlesca* op. 17 Ähnlichkeiten mit Tonfolgen etwa aus op. 12 und 15.<sup>366</sup>

Die beiden wichtigsten Motive der *Burlesca* sind das Viertonmotiv (Terz, von zwei Sekunden flankiert) und das Wechselnotenmotiv. Sowohl das erste Thema als auch das polyphone Thema verwenden diese Motive als diastematische Eckpfeiler.

Der ziemlich exakt in der Mitte des Klavierstücks platzierte, wirkungsvolle Soloauftritt beider Motive steht dennoch in keinem rechten Verhältnis zu ihrer Bedeutung, da sie eher als Abspaltungen größerer Einheiten denn als präexistente Generatoren der Themenbildung wirken.

Es ist unmöglich, den Abschnitten der *Burlesca* eindeutige Funktionen zuzuteilen. Selbst der als ‚Exposition‘ bezeichnete Teil A ist keinesfalls allein für die Aufstellung von Themen und Motiven zuständig. Und wenn es einige Abschnitte mit einer leichten motivischen Verdichtung gibt (T. 51–55, 106–109 oder 129–134) so kann doch von echten Durchfüh-

---

<sup>366</sup> Vgl. das Viertonmotiv mit dem ‚Treppenmotiv‘ aus der *Flötensonatine* op. 12 (z.B. T. 2, Oberstimme: h'-c'-a'-gis') und zahlreichen Tonfolgen im *Wunden Ritter* op. 15 (z.B. T. 3.3, Oberstimme: es'-d'-f'-g' oder 14.3, Singstimme: c''-h'-es''-d'')

rungsteilen keine Rede sein. Selbst die *Stretta* verhält sich nicht als eine Coda, denn eine inhaltliche Rekapitulation findet nicht statt. Hier zeigen sich Parallelen einerseits zum *Streichquartett* op. 16 als auch zur *Sarabande* op. 17, deren codaartiger Schlussteil ebenfalls große Ausmaße annimmt.

Über weite Strecken ist die *Burlesca* eine nicht-thematische Musik. Eine besonders interessante, als echte musikalische Prosa formulierte Strecke findet sich gleich nach dem Fanfarenmotto.

Gerade gegenüber der *Sarabande* findet sich die Komplexität der Harmonik in der *Burlesca* stark zurückgenommen; Ähnlichkeiten bestehen diesbezüglich eher mit dem *Ballabile*. Insgesamt betrachtet bilden die Klavierstücke op. 17 wiederum eine symmetrische Dreiteiligkeit. Die schwere und in jeder Hinsicht komplizierte *Sarabande* wird eingerahmt von zwei Exponaten für den spielerischen Zug in Jarnachs Musik.

Der Charakter der *Burlesca* ist, und darin erfüllt sie ihren Namen, prosaisch, humorig, mit etwas abseitigen Episoden und stilistischen Rückblenden. Sowohl der Klaviersatz als auch die Tonlage erinnern sehr an den *Wunden Ritter* aus den *Fünf Gesängen* op. 15.

Was die Dramaturgie angeht, so leidet die *Burlesca* wie bereits die *Sarabande* unter ihrer formalen Asymmetrie und der motivischen Evakuierung der *Stretta*. Jarnach gelingt es trotz kontinuierlicher Steigerung des Tempos nicht, die Spannung bis zum Schluss zu halten.

## VII. SONATINA FÜR KLAVIER OP. 18 (1924)

Abgeschlossen im November 1924; verlegt 1925 bei Schott, Mainz; Uraufführung am 3. April 1925 im Rahmen des 12. Abends der ‚Novembergruppe‘, der Interpret war Philipp Jarnach selbst.

### VII.1 Einleitung

Die bereits im November 1924 fertiggestellte *Sonatina für Klavier* op. 18 trägt den Untertitel *Romancero I* und weist sich damit als Teil eines Zyklus<sup>366</sup> aus, zu dem noch das 1926 entstandene *Morgenklangspiel* für Orchester (*Romancero II*) sowie das *Konzertstück für Orgel* (1928, *Romancero III*) gehören. Mit diesen drei Werken<sup>366</sup>, die einen jeweils unterschiedlichen Aufführungsraum verlangen (Kammermusiksaal oder Privaträumlichkeiten, Konzertsaal, Kirche), legte Jarnach auf dem Höhepunkt seiner Karriere ein Zeugnis seiner kompositionstechnischen Kompetenz ab. Diese ‚Selbstdarstellung‘ ist nach Weiss (S. 238) die einzig denkbare Klammer um die genannten Werke.

Während das *Morgenklangspiel* und das *Konzertstück für Orgel* sehr bald nach ihrer Uraufführung in Vergessenheit geraten waren, überlebte die *Sonatina* eine längere Zeit unter den Händen Jarnachs, der sie „überall gespielt“<sup>367</sup> hat. Unter den wenigen Pianisten, die das technisch wie musikalisch überaus anspruchsvolle Stück in ihr Repertoire aufnahmen, seien Eduard Erdmann und Claudio Arrau genannt.

Die Anlage der *Sonatina* ist dreisätzig, die Satzfolge mit schnell – schnell – langsam (1. Allegretto vivace; 2. Concitato; 3. Sostenuato assai quasi largo e con summa espressione) eher ungewöhnlich. Man könnte die sehr unterschiedlichen Sätze als Charakterstücke auffassen: leicht und geschmeidig der an die *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 erinnernde Kopfsatz; der mit ‚Concitato‘ bezeichnete Mittelsatz ein Scherzo, schließlich der schwere, später außerordentlich massige langsame Schlusssatz – dieser eine Trauermusik assoziierende Satz ist ein Beispiel für Jarnachs kompliziertere Schreibweise, wie sie sich bereits in der *Sturmnacht* op. 15 und in der *Sarabande* op. 17 ankündigt. Und natürlich ist der Titel ‚Sonatina‘ ein Euphemismus: es gibt wenige ausgewachsene Sonaten aus den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, die von ihren Interpreten technisch wie musikalisch auch nur vergleichbar viel abfordern wie diese ‚kleine Sonate‘ op. 18 von Philipp Jarnach.

<sup>366</sup> In dieser Reihe fehlt die Musik für die Bühne. Der Plan zu einer Opernkomposition – das hypothetische *Romancero IV* – ist durch einen Brief Jarnachs an den Chefredakteur des *Berliner Börsen-Couriers*, Emil Faktor, vom 25. August 1928 überliefert. Siehe hierzu Weiss, S. 238.

<sup>367</sup> Jarnach in einem Rundfunkinterview des WDR mit Reinhold Schubert vom 20 Juli 1977. Zitiert nach Weiss, S. 239.

## VII.1.1 Zeitgenössische Rezensionen

### a) AMZ 52/15 (10.4.1925); Eberhard Preussner:

„Enttäuschend war dagegen eine Sonatina für Klavier op. 18 von Philipp Jarnach, von dem man sonst gehaltvollere und ideenreichere Werke gewohnt ist. Diese Sonatina mutete wie reine Verstandesmusik an.“

### b) Die Musik 17/12 (Sept. 1925), S. 913; Adolf Weißmann:

„Jarnach versagt dem Publikum die fetten und süßen Bissen, die es begehrt. Es ist eine Zurückhaltung im Sichbekennen hier zu spüren, dabei doch das Walten einer Phantasiekraft, die mit dem Gefühl der Verantwortung für die Form arbeitet. Jeder der drei Sätze ist von eigenem Charakter. Das Concitato am aufgeschlossensten. Dies ist Musik, bei der man nicht nach Atonalität fragt, obwohl sie vorhanden ist.“

### c) Zeitschrift für Musik Jg. 92 (1925), S. 525; Joseph Lossen-Freytag:

„... und endlich eine Klaviersonate (Romancero I) von Phil. Jarnach, leider viel zu schwer und kompliziert, zudem von undurchdringlicher Herbheit und Eigenwilligkeit, trotzdem in einem von allen anderen unterschieden: in der inneren Spannung und der äußeren Vornehmheit, hinter der sich ein Ethos wirksam zeigt.“

### d) AMZ 53/2 (8.1.1926, in der Rubrik vom ‚Musikalienmarkt‘); Heinz Pringsheim:

„Die vorliegende dreisätzigige Sonatine in Fis knüpft unmittelbar an den Stil der schönen fünf Lieder, op. 15 an, nicht an das verstiegene, kaum noch zugängliche Streichquartett, op. 16; es ist unverkennbar die gleiche Handschrift wie in ‚Rückkehr‘, im ‚Sichlein‘, im ‚wunden Ritter‘. [...] Bei aller Wertschätzung dieser wesentlichen positiven Eigenschaften kann ich mich aber diesem jüngsten Werk des Tondichters gegenüber des Gefühls nicht erwehren, dass der Intellekt stärker daran beteiligt ist, als schöpferisches Müssen. Der ‚Einfall‘ ist eigentlich nirgends wirklich bedeutend. Besonders die Entwicklung der etwas blassen Thematik des ersten Satzes wirkt mehr gemacht als organisch gewachsen; so scheint sie die Form weniger aus sich zu erzeugen als einen vorgezeichneten Rahmen auszufüllen. Etwas Ergrübeltes hat auch die ständig ausweichende, verschleierte Harmonik, die gemeinsam mit weitgehender metrischer Freiheit zur Erweichung aller Konturen beiträgt.“

### e) Signale 85/49 (7.12.1927), S. 1697f.; Hans Pasche:

„Er [Jarnach] spielte zunächst (ein Pianist von Rang) seine schon bekannte Sonatine für Klavier op. 18 (Romancero I), die durch ihre Feingeistigkeit und Meisterlichkeit mehr für sich einnimmt, als dass sie durch Schwung und Reichtum das Blut in Wallung brächte.“

### f) AMZ 54/49 (9.12.1927), S. 1279; Paul Schwers:

„Philipp Jarnachs Sonatine für Klavier (op. 18) bringt kräftigere Konturen, greifbarere Einfälle. Sie ist nicht gleichwertig, überrascht aber durch erhebliche Schwungkraft und rhythmische Vielseitigkeit. Doch was haben diese drei ausgedehnten, technisch wie musikalisch durchaus komplizierten Sätze mit dem Begriff der Sonatine zu schaffen? Ich möchte wissen, wie dann eine ausgewachsene Sonate Jarnachs sich ausnehmen mag.“

g) AMZ 55/26 (29.6.1928), S. 816; Dr. Hanschke:

„Es half nichts, der glühenden Werbung des genialen Ed. Erdmann für Jarnachs in der Form etwas rhapsodische, in der Farbe gedämpft graue Sonatine op. 18 sowie vor allem für Busonis grandiose Fantasia contrappuntistica musste man nachgeben.“

## VII.2 Analyse erster Satz: Allegretto vivace

Länge 205 Takte; Tempoangabe Viertel = 126; dominierendes Metrum 3/4; keine Vorzeichnung, Rahmentonart fis-Moll.

Im ersten Satz der *Sonatina* op. 18 kombiniert Philipp Jarnach wie in der *Sarabande* op. 17 drei Ebenen formaler Gestaltung miteinander. Die Entschiedenheit indes, mit der im Kopfsatz der *Sonatina* die (gegenüber der ABA-Form viel verbindlichere) Sonatenhauptsatzform zitiert wird, kann ohne weiteres klassizistisch genannt werden. In der durch Generalpausen markierten Dreiteiligkeit ist Platz für zwei Themen, eine in der Durchführung lokalisierte, klassische motivisch-thematische Arbeit sowie Hinweise auf traditionelle Tonartenverhältnisse der Sonatenform. Die Abschnittsgrenzen verlaufen folgendermaßen:

Exposition: Takte 1 bis 92,

Durchführung: Takte 93 bis 150

Reprise: Takte 151 bis 205.

Der Grund für die erstaunlichen Ausmaße der Exposition liegt im Vorhandensein der zweiten Gestaltungsebene: Wie in einigen früheren Kompositionen betreibt Jarnach auch in diesem Satz eine intensive thematische Variantenbildung.

Auf einer noch tieferen Ebene angesiedelt ist wiederum die Arbeit mit wenige Töne umfassenden Motiven. Sowohl die Ausarbeitung dieser Schicht als auch ihre Bedeutung erreichen im Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 ein bisher bei Jarnach nicht gekanntes Niveau.

Die formalen Widersprüchlichkeiten spiegeln sich in den musikalischen Eigenschaften der ersten 10 Takte. Der Beginn mit zweitaktigem Vorlauf der Begleitfigur, dem melodisch wie rhythmisch tonalen Themenbeginn, dem periodischen Viertakter, der klaren Aufteilung von Melodiestimme und Begleitung und den milden Dissonanzen scheint diese Musik in die Nähe des Neoklassizismus zu verweisen. Sehr bald jedoch zerfasert der Klaviersatz, wird die Harmonik gezielt dissonant – und einen Nachsatz des Themas sucht man vergebens.

### Die Exposition

Die Exposition des Kopfsatzes aus op. 18 bietet weit mehr als die Formulierung zweier Themen. Jarnach verlegt mit der ausführlichen Variantenbildung einen großen Teil der thematisch-motivischen Arbeit in diesen Abschnitt. Von der Variantenbildung ist nur das erste Thema betroffen – es kommt im Verlauf dieses Satzes auf 20 Versionen und wird dabei Veränderungen unterworfen, die seine diastematische und rhythmische Struktur betreffen. Eine Analyse der Exposition wird sich daher ausführlich mit diesem Aspekt zu beschäftigen haben.

Die *Sonatina* op. 18 beginnt nicht mit dem eigentlichen Hauptthema, sondern mit dessen Begleitfigur, die aus einer Achtelbewegung mit im Viertelrhythmus unterlegten Akkorden besteht. Sie bleibt quasi unverändert, wenn in der Oberstimme von Takt 3 die Melodiestimme einsetzt. Diese klassische Kombination von Melodie und akkordischer Begleitung wird das erste Thema bereits in seiner ersten Variante in T.11f. einbüßen.

Das **Hauptthema** des Kopfsatzes ist in seiner ersten Fassung ein konventionell gebauter Viertakter. Seine beiden ersten Takte (T. 3+4) ähneln sich stark: Das Umkreisen der Note cis<sup>7></sup>, der übergebundene punktierte Rhythmus und die zum zweiten Zweitakter leitende Achteltriole in T. 4 sind die Hauptmerkmale dieses Themenkopfes. Die Fortführung (T. 5+6) ist rhythmisch und diastematisch geradliniger und endet in T. 6 mit einer Aufwärtsgerichte, mit der in der Regel Vordersätze ausgestattet werden (man beachte den Schlusston c statt cis):

T. 3

*mf ben legato* 3 *più p*

In dieser ersten Fassung ist die Melodik des Themas insgesamt diatonisch, allerdings beschränkt sie sich nicht auf eine einzige zugrundeliegende Skala – vielleicht wäre die Bezeichnung „frei diatonisch“ hier ein angemessener begrifflicher Behelf. Was die Harmonik angeht, so bleibt das in den Einleitungstakten 1 und 2 präsentierte Muster (fis<sup>7></sup>-es<sup>7></sup>-Q<sup>3</sup>d auf den Hauptzählzeiten) bei Einsatz des Themas in der Oberstimme nicht erhalten: Reibecklänge (c<sup>7></sup>-cis<sup>7></sup> in T. 3.2) und Querstände (b<sup>7></sup>+h<sup>7></sup> sowie d<sup>7></sup>+es<sup>7></sup> in T. 3.3) schärfen die Harmonik. Immerhin bleibt die fis-Moll-Basis virtuell noch für einen Moment bestehen (T. 3.1 und 4.1), sodass der erste Melodieton cis<sup>7></sup> (T. 3.1) eindeutig als Quintton wahrgenommen wird. Dieser Sachverhalt ist – das sei vorweggenommen – ebenso wenig eine Konstante des Hauptthemas wie die anderen Parameter.

Einen Nachsatz besitzen diese in periodischer Hinsicht vielversprechenden Einleitungstakte nicht, denn die Folgetakte 7–10 gehen deutlich andere Wege: Der geschlossene Klaviersatz wird dabei genauso aufgegeben wie die überschaubare Rhythmik. In T. 7 kehren noch einmal Dreiklangsbildungen zurück (F<sub>6></sub> und E<sub>6></sub> auf den Zählzeiten 1 und 3), die Takte 9f. sind dann allerdings sehr dissonant gefärbt.

Die Takte 3 bis 6 stellen die umfassendste Ausformulierung des ersten Themas dar und haben Modellcharakter. Allen seinen weiteren Erscheinungsformen mangelt es an bestimmten Merkmalen: Sie weisen Verkürzungen, brüchige Neukombinationen des motivischen Materials oder Variationen in Melodik oder Rhythmik auf. Die Geschlossenheit und Stringenz dieser ersten Takte wird im Verlauf dieses Satzes nur einmal annäherungsweise wieder erreicht (vgl. T. 26–29). Diese ‚Ursprungsgestalt‘ des ersten Themas erklingt am Satzbeginn – hierin unterscheidet sich das Thema von seinen gleichnamigen Vertretern in den *Drei Klavierstücken* op. 17. Dort ist ein derartiges ‚Urmodell‘ ebenso wenig auszumachen wie im Kopfsatz des *Streichquartetts* op. 16. Allein die *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 besitzt ein zu Beginn voll entfaltetes Modellthema – die Parallelitäten zwischen dem Kopfsatz aus op. 18 und dem op. 12 Jarnachs sind in der Tat weitgehend.

Es sei auf ein Detail am ersten Thema hingewiesen, welches in einem späteren Zusammenhang von Bedeutung sein wird. Das eben gezeigte Notenbeispiel zeigt das Haupt-

thema in einer Fassung mit einem Wechselnoten-Halbtonschritt zwischen dem zweiten und dritten Ton. Ebenso häufig ist jedoch an dieser Stelle eine kleine oder große Terz eingesetzt (im Folgenden ‚Terzvariante‘ genannt). In der folgenden Tabelle (sie zeigt alle Einsätze des Hauptthemas in der Exposition) ist neben Art sowie Grad der jeweiligen Veränderungen gegenüber der Ursprungsgestalt auch diese Eigenschaft vermerkt:

Das 1. Thema in der Exposition:

- T. 3–6: Beginn mit Vorlauf in der Begleitung; Themeneinsatz in T. 3 mit gegenüber T. 1f. etwas veränderter Begleitharmonik, allerdings immer noch in fis-Moll angesiedelt; Modell aus Melodie plus Begleitung (*ben legato*); Sekundvariante;
- T. 11f.: erster Thementakt, veränderte Intervallabstände; Beginn mit einem Quartenakkord unterlegt; eigenständige, kontrapunktierende Mittelstimme; Terzvariante;
- T. 17f.: Thementakte 1+2, anfangs originale Intervallabstände, variiertes Rhythmus; wiederum Quartenakkord am Themenbeginn; akkordische Begleitung; (*più marcato, ma sempre leggiero*); Sekundvariante;
- T. 22: erster Thementakt in der linken Hand, variiert und kompakt akkordisch gesetzt; klare Dreiklangsharmonik (gis, A, H7>, e); (*più marcato*); Terzvariante;
- T. 26–29: viertaktige Themenvariante, zum Teil gantzönige Anlage; durchgehende Achtelbegleitung; viertaktige, der Urfassung am nächsten stehende Variante; angesiedelt in g-dorisch, Melodiebeginn wie in T. 1 auf der Quinte; Melodie plus Begleitung; in T. 28.3f. transponiertes BACH-Motiv in der Melodiestimme; (*marcato*); Terzvariante;
- T. 30: variierte Umkehrung des 3. und 4. Thementakts in einem 5/4-Takt vereinigt;
- T. 31f.: dreistimmige Engführung des Themenkopfes mit Fugato-Fortspinnung; Terzvariante;
- T. 35f.: komprimierte Themenvariante: Themenkopf und -ende (1. und 4. Takt) aneinandermontiert, ohne Punktierung; dissonante Harmonik; angedeutete Zweistimmigkeit in der rechten Hand; (*espressivo*); Terzvariante;
- T. 73f.: kleinstes diastematisches Molekül: wiederholter Halbtonschritt in doppelter Punktierung in Ober- und Mittelstimme enggeführt; d-Moll-Sphäre in der Linken, ansonsten eher dissonant; (*Cadenza misurata*);
- T. 77f.: augmentierter Themenkopf in der linken Hand; gantzönig (*rfz- ff, Akzentzeichen*); Terzvariante.

Das erste Thema liegt also in zahlreichen verschiedenen Fassungen vor, die sich in Hinsicht auf Taktzahl, Diastematik, Harmonik, den Rhythmus und in der Art der Begleitung deutlich voneinander unterscheiden. Die Vielzahl der verschiedenen Beleuchtungen für das in seiner Gestalt recht stabile Thema lässt an eine Charaktervariation denken. Wichtigste verbindende Merkmale der Hauptstimme sind das melodische Umkreisen des Anfangstons und die Punktierungen. Es fällt auf, dass die Musik bis zum Auftritt des Seitensatzes in T. 44 sehr gleichmäßig mit den Varianten des Hauptthemas überzogen ist. Zwischen Seitensatz und dem Ende der Exposition ist das erste Thema demgegenüber nur mit zwei kurzen und entfernten Ableitungen vertreten.

Während es der zweiten Hälfte der Exposition zu sehr an motivischem Zusammenhalt fehlt, um es als Einheit aufzufassen, können die ersten 43 Takte durchaus als lose gefügter<sup>368</sup> ‚erster Themenkomplex‘ bezeichnet werden. Ein kleiner Vorgriff: Die Durchführung ist nur anfänglich vom ersten Thema geprägt; ab T. 112 nimmt die Musik einen zunehmend athematischen Charakter an. In der Reprise schließlich kommt es gar nicht zur Wiederherstellung der originalen Themenkontur.

Zurück zur Exposition des Kopfsatzes: Erst nach langen 43 Takten wird das **zweite Thema** vorgestellt. Es ist in der Exposition weniger präsent als das erste, denn es wird hier lediglich in drei direkt aufeinanderfolgenden Themendurchläufen vorgestellt, welche bloß die Takte 44–59 umfassen.

Das Seitenthema beinhaltet drei Motive, die an späterer Stelle getrennt voneinander verwendet werden: Der erste Teil umfasst den Dreiachtelauftakt samt der fallenden verminderten Quarte sowie die beiden folgenden Viertel; der viertönige Aufstieg in Ganztonschritten ist das zweite Motiv; das dritte, in der ersten Themenfassung noch fehlende Motiv besteht aus dem aufsteigenden Quintsignal.<sup>369</sup> Hier ist die zweite, in diesem Sinne vollständige Themenfassung aus T. 50–54 wiedergegeben:

Wenn immer das Seitenthema oder eines seiner Teile oder Ableitungen auftaucht, ist die jeweilige Diastematik verbindlich – eine echte Ausnahmeerscheinung, denn diastematische Identität zwischen zwei oder mehreren Themenfassungen ist in Jarnachs Kompositionen äußerst selten. Das ‚lyrische Thema‘ im Schlusssatz der *Violinsonate* op. 13 (T. 17ff. und 92ff.) ist so ein Fall, mit leichten Einschränkungen auch das zweite Thema aus der *Flöten-sonatine* op. 12. Auffallend ist die (mit Ausnahme des ersten Intervalls) ganztönige Kopf-melodik (T. 50f.: [e’]-f’-cis’-h’-a’) und der ebenfalls ganztönige Viertonzug aufwärts im zweiten Motiv (T. 51f.: c’-d’-e’-fis’). Ganztönige Skalenausschnitte waren auch zuvor schon erklungen<sup>370</sup>, gehörmäßig aber weniger auffällig gewesen. Als motivisches Vorläufermaterial scheiden sie wohl aus.

Charakteristisch für das Seitenthema ist schließlich der akkordisch blockhafte Klaviersatz des dritten Thementeils (vgl. T. 46f., 52f., 57f.). Nicht verbindlich sind demgegenüber die Auftaktigkeit von einleitender Dreiachtelgruppe und ganztönigem zweiten Thementeil.

<sup>368</sup> Auf die Art der Verfassung der Themenvarianten nicht nur im ersten Themenkomplex, sondern auch in der zweiten Hälfte der Exposition wird weiter unten eingegangen.

<sup>369</sup> Das Quintsignal kommt nur in den Fassungen von T. 50, 54 und 153 vor.

<sup>370</sup> Vgl. T. 12.2 (Bass: C-D-E-Fis), 15.2f. (Sopran: c’-b’-as’ges’) oder 21.2 (Sopran: b’-c’-d’-e’).

In harmonischer Hinsicht kehrt das zweite Thema wieder zum Beginn des Satzes zurück. Mit einem besonderen harmonischen Profil ist vor allem der jeweils dritte Thementeil ausgestattet. In den Takten 46f. wird die übergebundene Oktave h-h' von den Akkorden h, a<sup>7</sup>, E<sup>6</sup> und h ,umspielt'; die entsprechenden Stellen in T. 52ff. und 57ff. sind vorwiegend mit Quint-Quart-Klängen, teilweise auch mit Dreiklängen ausgestattet.<sup>371</sup> Wirklich dissonant fällt innerhalb des zweiten Themas lediglich Takt 55 aus. Details zu den einzelnen Einsätzen sind der folgenden Auflistung aller Einsätze des 2. Themas und seiner Ableitungen zu entnehmen:

#### Das 2. Thema in der Exposition

- T. 44–50: Thema mit Unisonobeginn und Halteton h ab T. 46 (Mittelstimme der rechten Hand, dort mit ganztöniger Diastematik), aber schon mit typisch grober und großschrittiger Begleitung (*molto marcato*);
- T. 50–54: Thema mit verhaltener Dreiklangsharmonik im ersten Teil (T. 50.3: Ges<sup>7<</sup>; 51.1: C<sup>7<</sup>); im zweiten und dritten Teil Quartenakkorde und Quintklänge (*espressivo*);
- T. 55–59: rhythmisch veränderte Fassung, stark gedehnter Themenkopf; stärker dissonante Harmonik, in T. 55 mit Sekundreibungen, später auch mit Dreiklängen;
- T. 75ff.: eine entfernte Variante des zweiten Thementeils: Triller ersetzen die Haltetöne, Achtel + Pause die Viertelbewegung. Die eingestreuten Töne gis, e, d, fis verweisen auf die ganztönige Mittelstimme von T. 46f.;
- T. 79: Zitat des Themenkopfes in der Oberstimme der linken Hand.

Wenn Jarnach seine beiden Themen im Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 als gegensätzliche Charaktere hat anlegen wollen, so ist ihm das nur teilweise gelungen. Wirkliche Unterschiede zwischen den Themen betreffen auch tendenziell abstraktere Eigenschaften: So sind die Varianten des ersten Themas weit gestreut, während das zweite als kompakter, dreimaliger Durchlauf vorliegt; der diastematischen Flexibilität des ersten Themas steht eine diesbezüglich strenge Verbindlichkeit des zweiten Themas (und aller seiner Fassungen im ersten Satz) gegenüber.

Und es gibt weitere Unterschiede: So ist das Hauptthema kleinschrittig, das Seitenthema dagegen mit einer ausgreifenden Melodik ausgestattet. Ein wichtiges Merkmal des zweiten Themas ist seine melodische Ganztönigkeit; genau in diesem Punkt zeigt sich das erste Thema von Beginn an flexibel – man vergleiche dessen Themenvarianten in T. 11, 26, 77f., 170f. und 177f., deren Themenköpfe ebenfalls ganztönig angelegt sind. Auch ist der Klaviersatz des Hauptthemas variabler, häufig linear angelegt und rhythmisch feingliedriger als derjenige des Seitenthemas. Schließlich kontrastieren ein ‚ben legato‘ im Mezzoforte im ersten Thema) und im zweiten Thema das ‚molto marcato‘ im Fortissimo.

Aufschlussreich ist der Vergleich der Kopfsatzthematik aus op. 18 mit der etwa fünf Jahre zuvor entstandenen *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12. Vier der eben genannten, die Themen betreffenden Charakteristika gelten auch für die *Sonatine* op. 12: Auch dort liegt das Hauptthema in vielen Fassungen vor, das Seitenthema dagegen ist diastematisch und rhythmisch stabil; auch in op. 12 durchziehen Varianten des ersten Themas den ganzen

<sup>371</sup> Vgl. T. 54.3: d<sup>7<</sup>; 57.1 und 58.1: c<sup>7<</sup>; 58.3: fis (mit Zusätzen); 59.1: f<sup>7<</sup>.

Satz, während das zweite einen eng umgrenzten Bereich zugewiesen bekommt; schließlich korrelieren auch die Unterschiede in Melodik und Klaviersatz von erstem und zweitem Thema. Bezeichnend darüber hinaus die Gegenüberstellung der beiden Anfänge der Hauptthemen aus op. 12 und dem ersten Satz der *Sonatina* op. 18 (denen man ohne Weiteres auch den Beginn des *Ballabile* op. 17 an die Seite stellen könnte):

Op. 12, T. 1–2

Op. 18/1, T. 3–6

Im Bewusstsein, dass mit den bisherigen Ausführungen weite Teile des Kopfsatzes der *Sonatina* op. 18 noch nicht kartographiert sind, mag hier eine vorläufige Zusammenfassung angebracht sein:

1. Der Satz folgt der Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung und Reprise. Nach op. 13, dem *Streichquartett* op. 16 und den *Drei Klavierstücken* op. 17 bedeutet dies einen bemerkenswerten Rückgriff Jarnachs auf die konservative Form. Die materiellen und formalen Ähnlichkeiten zur *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 sind dabei unübersehbar.
2. Es gibt zwei ausformulierte Themen, deren Differenzierung über die musikalischen Parameter, nicht so sehr über Charakterliches möglich ist.
3. Bereits in der Exposition beginnt die Variantenbildung des ersten Themas; das zweite Thema zeigt dagegen kaum eine Entwicklung.

Es bleiben offene Fragen. Zahlreiche kleinere und größere Abschnitte der Exposition sind noch weiße Flecken auf der Karte: so etwa die kleinen Viertakter wie T. 7ff. oder 13ff. Die nicht-thematischen Abschnitte in der Exposition weisen zusammengenommen einen beträchtlichen Umfang auf.

Die Takte 7 bis 10 verhalten sich in keiner nachvollziehbaren Weise zum vorausgehenden ‚Vordersatz‘ des ersten Themas. Zu viele Elemente kommen neu hinzu, so wie die Akkordbegleitung in T. 7, die Zweiunddreißigstelnoten, die oktavierte Bassstimme ab T. 8.4 oder der gleichzeitig einsetzende lange chromatische Abwärtsgang in der Mittelstimme. Der zuvor funktional stabile Klaviersatz bricht auf. Nur wenige Elemente aus dem Thema bleiben erhalten, wenn man denn eine Achteltriole oder den punktierten Rhythmus nicht als musikalische Allerwelts-Bausteine auffasst. Hätte Jarnach in diesem recht traditionell geformten Umfeld des Kopfsatzes einen Nachsatz komponieren wollen, so wäre er anders ausgefallen.<sup>372</sup> Handelt es sich bei diesen Takten 7 bis 10 um ein unverbindliches Zwischenspiel?<sup>373</sup>

<sup>372</sup> Man vergleiche das Protothema und das ‚echte Thema‘ aus der *Sarabande* op. 17.

<sup>373</sup> Von einer ‚Überleitung‘ zu sprechen wäre schon deshalb verkehrt, da in T. 11 erneut das erste Thema und nicht ‚etwas anderes‘ erklingt.

Die plötzlich expansive Dynamik lässt ebenso wie die (schwerlich durch eine etwaige ‚rücksichtslose Polyphonie‘ sich erklärende) dissonante Harmonik der Takte 8–10 Zweifel aufkommen. Es scheint vielmehr, als hätte Jarnach mit diesen Takten das gegensätzliche Element zur Ordnung des ersten Themenviertakters aufstellen wollen.

Eine ähnliche thematische Unverbindlichkeit zeigen die Takte 13–16, 20f., 23–25, 33f., 37–44, 60–72 und 81–92. Bei allem scheinbaren Verzicht auf motivischen Zusammenhang ist doch zu beobachten, dass die Zwischenspiele satztechnisch öfters an ihre Umgebung angepasst sind. Das gilt besonders für die Takte 59–72, die ganz in der durch Halbe und Viertelnoten gekennzeichneten rhythmischen Sphäre des zweiten Themas verbleiben. Die sich anschließende ‚Cadenza misurata‘ ist im Klaviersatz sehr frei gestaltet, enthält nur sehr abstrakte Themenableitungen (siehe oben) und läuft in einem von akkordisch gesetzten Dreiklängen dominierten Teil aus, der sich damit an das zweite Thema anschließt. Die ‚Cadenza‘ ist sicherlich einer der rätselhaftesten Abschnitte dieses Satzes.

Wie die vorangegangenen Analysen erbracht haben, arbeitet Jarnach in den meisten Kompositionen mit submotivischen Gestalten. Das ist auch im Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 der Fall, und nach dem bisher Ausgeführten überrascht vielleicht nicht, dass auch auf diesem Gebiet ein enger Zusammenhang mit der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 besteht. In beiden Werken existiert ein untergründig wirkendes **Dreitonmotiv**, das aus Sekund- und Terzschrift in entgegengesetzter Richtung gebaut ist. Zwar verdichtet sich diese Gestalt wie in der *Sonatina für Klavier* op. 18 vor allem in der Durchführung. Seinen ersten Auftritt hat das Dreitonmotiv allerdings schon in T. 4.3, wenn es zusammen mit der neuen rhythmischen Figur der Achteltriole eingeführt wird (Oberstimme). Nur wenig später, zu Beginn der zweiten Themenvariante (T. 11f.) findet sich eine erste Verkettung des Motivs:

Solche Verschachtlungen der Figur treten in der Exposition immer wieder auf, etwa in T. 27.2, 28.3 oder 35–37. Jarnach macht dabei von Umkehrungen und Krebs ganz selbstverständlich Gebrauch.

Das Dreitonmotiv ist indes mehr als ein kleiner Partikel im ersten Satz der *Sonatina* op. 18: Es bildet das Kopfmotiv beider Themen. Das zweite Thema beginnt (die Notation einmal außer Acht gelassen) immer mit der Intervallkonstellation kleine Sekunde aufwärts plus große Terz abwärts; im Fall des ersten Themas ist die Lage aufgrund der Variantenbildung komplizierter (etwa die Hälfte der Einsätze zeigt die Wechslnote wie in T. 3, die andere Hälfte besitzt im Themenkopf das Dreitonmotiv; siehe unten). Jarnach scheint überdies die themenübergreifende Bedeutung des Dreitonmotivs in einer besonderen Gegenüberstellung zu verdeutlichen gewollt haben:

Das erste der beiden Motive (T. 77f.) ist dem Rhythmus nach eine Variante des ersten Themas, T. 79f. steht dem Seitenthema näher – beide Varianten sind ihren Vorbildern gegenüber augmentiert und wie zum Vergleich nebeneinandergestellt.

Beim Vergleich der vielen Erscheinungsformen fällt auf, dass die Dreitonmotive mal mit großer, mal mit kleiner Terz plus Halbtonschritt operieren. Diese beiden Varianten waren auch in der *Sonatine* op. 12 anzutreffen – in der *Sonatina für Klavier* kommen insgesamt fünf verschiedene Varianten des Dreitonmotivs vor, die sich nach ihrem Intervallmuster klassifizieren lassen:

D1	große Sekunde + kleine Terz	ab T. 4
D2	kleine Sekunde + kleine Terz	ab T. 9
D3	große Sekunde + große Terz	ab T. 11
D4	kleine Sekunde + große Terz	ab T. 35
D4v	kleine Sekunde + verminderte Quarte	ab T. 44

Die verschiedenen Varianten des Motivs werden im Verlauf der Exposition sukzessive eingeführt (vgl. dritte Spalte der Tabelle) – dies ist übrigens der einzige Grund, eine solche Kategorisierung vorzunehmen, denn Jarnachs Motive sind in der Regel diastematisch ohnehin nur ungefähr definiert. Es spricht einiges für eine bewusste Materialdisposition, zumal das Dreitonmotiv im 17-taktigen Einschub der Durchführung nur einmal (T. 145.2) auftaucht.

Erwartungsgemäß enthält die Durchführung die größte Verdichtung des Motivs: Nach T. 97 zeigt vor allem der Themeneinsatz von T. 101 mit seiner punktierten Fortführung viele der Dreitonmotive. Die statistisch größte Dichte fällt aber auf die Reprise, die mit zwei Engführungen des Dreitonmotivs in T. 177ff. und 180ff. auch qualitativ am meisten bietet<sup>374</sup>:

T. 178

The image shows a musical score for T. 178. It consists of two staves, likely piano and right hand. The top staff has a '8va' marking above it. The music is in 3/4 time. There are several measures with dotted notes and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it. The bottom staff has a similar rhythmic structure with slurs and dotted notes.

Insgesamt bringt es das Dreitonmotiv auf gut 60 Einsätze in der Exposition, auf etwa 50 in der Durchführung und auf immerhin knapp 40 in der vergleichsweise kurzen Reprise. Wie in vielen anderen Werken stellt Jarnach seine wichtigen musikalischen Gestalten auch in diesem Kopfsatz von op. 18 kurz vor Schluss noch einmal in eine besondere Beleuchtung: siehe T. 200f., wo das Dreitonmotiv, mit einer ‚molto espressivo‘-Anweisung versehen, die Schlussklänge einleitet.

<sup>374</sup> Vgl. auch die aus T. 4 hergeleitete Triolengestalt der Figur in T. 180ff. und 189ff.

In T. 15 befindet sich eine weitere motivische Trouvaille:



Dieses kleine, rhythmisch (und mit Abstrichen auch diastematisch) **symmetrische Motiv** hat einen  $C_{6>}$ -Akkord<sup>375</sup> als Grundlage. In eben dieser Form ist das symmetrische Motiv auch noch in T. 19 ( $A_{6>}$ ), 112 (mit einigen Abweichungen; eis<sup>7></sup>), 113 ( $H_{6>}$ ), 114.1 (stärker variiert; Gis<sup>7></sup>) und 123 ( $D_{6>}$ ) zu hören. Bis auf T. 112 und 114 sind es exakte Transpositionen des ersten Motivs. Zwei Ableger des symmetrischen Motivs erklingen in T. 24.1 und 25.1. Die beiden erstgenannten Fassungen des Motivs finden sich im ersten Themenkomplex der Exposition, die drei weiteren recht dicht beieinander in der Mitte der Durchführung; einen festen Platz im thematisch-motivischen Gefüge hat das symmetrische Motiv nicht.

Schließlich basiert auch dieses symmetrische Motiv auf dem eben beschriebenen Dreitonmotiv. Jenes wird mit seiner eigenen Krebsumkehrung<sup>376</sup> kombiniert und kommt in seiner Gestalt nah an das BACH-Motiv heran. Jarnach hatte in der *Sonatine* op. 12 bis kurz vor Schluss gewartet, bis als Ergebnis der kontrapunktischen Arbeit mit den Dreitonmotiven das BACH-Motiv präsentiert (siehe dort T. 203) und eingeführt wurde (T. 205). In der *Sonatina* op. 18 erscheint die berühmte Tonfolge bereits früh (T. 9, Krebs der originalen Tonqualitäten); weitere Transpositionen, Umkehrungen und Krebse sind über den Kopfsatz verteilt (T. 28.3f. [cis''-c''-es''-d''], 103.2 [a'-gis'-h'-ais'], 167.3f. [Originalgestalt], 190.3f. [Krebs cis'''-d'''-h'''-c''']). Eine Verkettung dreier Krebsformen in T. 194.4ff. (h'-c''-a'-b' / a'-g'-b'-as' / g'-as'-f'-fis') zeigt eine akustisch unauffällige Material-Kulmination.

Bei aller Sorgfalt in der Disposition ist offensichtlich, dass das Dreitonmotiv nicht in der Lage ist, die zahlreichen nicht-thematischen Zwischenspiele in der Exposition (oder anderswo) formal zu strukturieren. Wie so oft in den Kompositionen Jarnachs aus den zwanziger Jahren bildet die Arbeit mit solchen kleinen, teilweise submotivischen Einheiten nicht mehr als ein zusätzliches, materiellen Zusammenhalt herstellendes Geflecht. Die im Fall der *Sonatina für Klavier* op. 18 festzustellende Bedeutung eines solchen Motivs für die Themenbildung ist ein Sonderfall, der nicht überschätzt werden sollte.

Wie wenig nachvollziehbar die formalen Prozesse der Exposition auch ausfallen: Dieser Formteil läuft in T. 90 regelgerecht in die Dominante der Ausgangstonart fis-Moll aus.

375 In diesem wie in allen entsprechenden Fällen handelt es sich um eine bei Jarnach häufig anzutreffende Akkordstruktur, deren im Bass befindliche kleine Sexte einen übermäßigen Dreiklang produziert.

376 Im symmetrischen Motiv ist es nie die korrekte Krebsumkehrung, da das Sekundintervall erst klein, dann groß ausfällt.

## Durchführung

Die Durchführung wird von Jarnach mittels leichter Doppelstriche in drei Teile getrennt:

Teil 1: T. 93–125,

Teil 2: T. 126–133,

Teil 3: T. 134–150.

Die beiden letzten Teile sind in motivischer Hinsicht, vor allem aber auch mit Blick auf den Klaviersatz in einem Maße homogen, wie es bei Jarnach selten anzutreffen ist. Jeweils eine Druckseite umfassend, fallen sie in fast jeder Beziehung aus dem Rahmen dieses ersten Satzes aus op. 18. Anders dagegen der erste, mit gut 30 Takten umfangreichste Teil der Durchführung: Er ist mit seinem abwechslungsreichen, oft polyphonen Klaviersatz weitgehend an der Exposition orientiert – was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass dieser erste Durchführungsteil noch stark vom ersten Thema geprägt ist. Hier sind seine Einsatzdaten:

Das 1. Thema in der Durchführung:

- T. 93ff.: Begleitfigur zum 1. Thema mit leicht verändertem Satz, aber identischem Tonmaterial fungiert als Vorlauf zum Einsatz des 2. Themas; fis-Moll-Sphäre
- T. 99f.: komprimiertes Thema, Neukombination der rhythmischen Elemente; in fis-Moll beginnend, Melodie startet von der Quinte cis; (*hervortretend*); Terzvariante;
- T. 101–103: Thema, variiert, mit punktierter Fortspinnung ab dem dritten Takt; g-Moll-Sphäre, Melodiebeginn auf der Oktave; aufgelockert akkordische Begleitung; (*espressivo*); Sekundvariante;
- T. 104f.: erste Themenhälfte, mit Füllnoten und Fortspinnung; deutlich in ais-Moll angesiedelt, Melodiebeginn auf der Terz cis; Akkordbegleitung; (*giocoso*); Sekundvariante; die Fortsetzung in T. 106 weist signifikante Ähnlichkeiten mit dem hemiolischen Motiv aus T. 90f. des *Ballabile* op. 17 auf. Neben einer fast übereinstimmenden Diastematik im Sopran korrespondieren erstaunlicherweise auch die harmonischen Gegebenheiten: Im *Ballabile* grundiert die Begleitung mit cis-Moll, die punktierte Wechselnote sitzt auf dem b'; in T. 106 dieses Satzes sind es g-Moll in der Begleitung und ein Wechselnoten-e". Die Gründe für ein solch konkretes Zitat erschließen sich mir nicht;
- T. 107: Themenkopf; bitonaler Beginn (C-Dur + E-Dur); Terzvariante;
- T. 110: Themenkopf; dissonant; kontrapunktierende Mittelstimme; Terzvariante;
- T. 126–129: Thementakte 1 und 2 in ursprünglicher Version; Fortspinnung mit aufsteigender Ganztonfigur aus dem 2. Thema, augmentierte Triole (vgl. T. 2.3) bei T.131; fis Moll-Sphäre; Begleitung mit ausgreifenden Quartakkordarpeggien; (*ben marcato*); Sekundvariante.

In Bezug auf das zweite Thema gilt, was schon in der Exposition Tatsache war: Die Rollenverteilung fällt quantitativ eindeutig zugunsten des ersten Themas aus. Darüber hinaus erscheinen vom zweiten Thema in der Durchführung lediglich einzelne Motivbestandteile.

## Das 2. Thema in der Durchführung:

- T. 94f.: Erster Thementeil, mit der Begleitung des Hauptthemas unterlegt; daher auch zunächst fis-Moll-Ausgangspunkt; erster Thementon ist cis<sup>3</sup>, damit Anspielung auf erstes Thema;
- T. 97f.: Wiederholung des ersten Thementeils, mit der Begleitung des Hauptthemas unterlegt; harmonisch von T. 94f. abweichend und dissonanter;
- T. 129f./ T. 132f.: stark augmentierter zweiter Thementeil (aufsteigendes ganztöniges Tetrachord), kombiniert mit dem vorangestellten Themenkopf des Hauptthemas; Begleitung in gebrochenen Quartakkorden.

Der Beginn der Durchführung mit ihrer plakativen Kombination aus der Begleitung des Hauptthemas mit der Oberstimme des Seitenthemas ist geradezu klassisch gestaltet, bis T. 111 dominiert darüber hinaus die Melodiestimme des ersten Themas. Danach aber bricht die thematisch-motivische Arbeit ab. Bekannte Gestalten lassen sich nur noch schwer identifizieren.<sup>377</sup> In T. 108 erklingt ein Durchgangsmotiv, dessen Oberstimme (wiewohl enharmonisch verschleiert) eine Leittonspannung zu einer V-I-Verbindung aufbaut, die von der durchlaufenden Mittelstimme sogar gestützt wird (in T. 108 scheint der Es-Dur-Dreiklang der rechten Hand in die Zieltonika As-Dur einlaufen zu wollen; tatsächlich folgt auf der dritten Zählzeit ein gebrochener Akkord, der zur Klasse der von Jarnach gerne verwendeten Durdreiklänge mit kleiner Sexte im Bass gehört – hier ein Cis<sub>6</sub>). Die trugschlüssige Wirkung wäre gleichwohl größer, wenn nicht die linke Hand diesen Ablauf mit dissonierenden Oktaven verunklaren würde:



In dem vorherrschenden Tempo ist dies eine wenig auffällige Stelle, die aber in T. 20 einen fast identischen Vorläufer hat. T. 108 ist gegenüber T. 20 um einen Ganzton nach oben transponiert, und das bezieht sich sogar auf die jeweils auftaktigen Dreiklänge der rechten Hand in T. 19 und 107. Man verfolge des Weiteren die Ähnlichkeiten im Vorfeld der beiden Takte 20 und 108 (immer jeweils rechte Hand), und es wird deutlich, dass die ganze Strecke von T. 17–20 als Vorlage für T. 104–108 dient.<sup>378</sup> Die Transplantation eines solchen kurzen Abschnitts aus der Exposition in die Durchführung ist ungewöhnlich, und es bleibt unklar, aus welchen Gründen Jarnach ausgerechnet diese eher unbedeutende Stelle wiederholt.

Neben den beiden Themen ist im ersten Teil der Durchführung auch das Dreitonmotiv in einigen Verdichtungen nachzuweisen: In der linken Hand von T. 98–102 tritt es achtmal

<sup>377</sup> Eine Ausnahme ist das beziehungs- und funktionslose symmetrische Motiv in T. 112ff.

<sup>378</sup> Die Ähnlichkeiten beziehen sich vor allem auf die rechte Hand. Dieser Zusammenhang wäre noch offensichtlicher, wenn die eingeschobenen vier Viertel von T. 105.4–106.3 entfernt würden. Die Oberstimme von T. 106 zeigt eine große Ähnlichkeit mit dem hemiolischen Motiv, wie es zum Beispiel in T. 90ff. des *Ballabile* op. 17 zu hören ist.

auf, teils in Verkettungen (T. 99.2f.). Die Vierfachverkettung des Motivs in T. 103f. bringt auch eine Transposition des BACH-Motivs hervor (ab T. 103.2: a'-gis'-h'-ais'). Zwei Versionen des symmetrischen Motivs in T. 112 und 113 markieren die Abkehr von der dichten thematischen Arbeit: Erst im Folgeteil werden erstes und zweites Thema wieder zu hören sein. Bis dahin komponiert Jarnach – unter Einbezug einiger Dreitonmotive – frei. Von Dreiklängen dominierter Akkordsatz (T. 114–116, 120, 122) wechselt sich mit leichter Polyphonie ab, neue motivische Wegmarken fehlen gänzlich.

Mit T. 126–133 folgt ein Durchführungsabschnitt, dessen strenge übergeordnete Zweistimmigkeit sich einem äußerst ungewöhnlichen Klaviersatz verdankt. Eine sukzessive Kombination der ersten beiden Takte des ersten Themas mit dem zweiten Thementeil des zweiten Themas (dem aufsteigenden ganztönigen Tetrachord) wird von einem den ganzen Zirkel durchmessenden Quartenakkord-Arpeggio umspielt, dessen Klangwirkung so impressionistisch wie exotisch ist. Gibt es eine strukturelle Begründung für diese Flut von Quarten? Zwar kommen Quartenakkorde im Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 wiederholt vor, allerdings gibt es keine quantitative Entwicklung, deren Höhepunkt der Abschnitt T. 126ff. hätte darstellen können. – Interessant ist ein Vergleich mit der Klangstelle im ersten Teil des *Streichquartetts* op. 16 (T. 83–113): Auch dort war eine völlig neue Satzstruktur aufgetreten, auch dort waren durchführungsartige Arbeiten zu beobachten, wenn auch auf einem abstrakteren Niveau als im vorliegenden Durchführungsabschnitt aus dem Kopfsatz der *Sonatina* op. 18. Hier nun findet mit der sukzessiven Montage von Themenkomponenten die fehlende Ergänzung zur vertikalen Übereinanderlagerung am Durchführungsbeginn statt. Mit dem folgenden Abschnitt (T. 134–150), welcher wie der vorige auf genau einer Druckseite Platz findet, implementiert Jarnach wieder einmal einen jener motivisch **hermetischen Einschübe**, vergleichbar mit denjenigen im zweiten und dritten Satz (T. 53ff. bzw. T. 51ff.) der *Solosonate* op. 13 oder im zweiten Teil des *Streichquartetts* op. 16 (T. 237ff.). Auch die hier vorliegenden siebzehn Takte verbindet so gut wie nichts mit der umliegenden Musik. Weder das auffällig rhythmisierte Quintmotiv in der rechten Hand von T. 134ff. noch die Wechselnoten der Begleitung (T. 134.2+3, 135) haben ein Vorbild. Wenn man unbedingt wollte, so könnte man die Wechselnotenfiguren der Linken mit der Hauptstimme des ersten Themas assoziieren und das Quintintervall der rechten Hand als vom dritten Teil des zweiten Themas abgeleitet verstehen. Wahrscheinlicher ist aber ein kalkulierter Einbruch des ‚anderen‘ in eine wohlgeordnete Durchführung.

## Reprise

Eine eintaktige Pause signalisiert den Beginn der Reprise, die mit gut 50 Takten Umfang gegenüber der Exposition (92 Takte) erheblich eingebüßt hat. Hier haben sich die Verhältnisse der Themenpräsenz – wenn davon überhaupt noch die Rede sein kann – in ihr Gegenteil verkehrt. Lediglich das zweite Thema erlebt gleich zu Beginn dieses Formteils eine rhythmisch etwa um den Faktor zwei augmentierte Reprise aller drei Thementeile.<sup>379</sup> Dabei wird die ‚Tonart‘ aus T. 50 wieder aufgenommen. Die Begleitung besteht aus einer trockenen, von Pausen durchbrochenen Viertelbewegung mit ungewöhnlich klarer Drei-

<sup>379</sup> Eine letzte Parallele zwischen op. 12 und dem Kopfsatz von op. 18 ist die Eröffnung der Reprise jeweils mit dem zweiten Thema. Vgl. hierzu op. 12, T. 176ff. und op. 18, T. 151ff.

klangsharmonik mit zwei eingestreuten fünftönigen Quartenakkorden (T. 159.1, T. 160, Töne der linken Hand). In T. 164 erklingt ein ganztöniger Anlauf des zweiten Thementeils in der Mittelstimme, augmentiert und mit einer Variante des 1. Themas kontrapunktiert. Schließlich gibt es noch den erwähnten, das Ende des Satzes einleitenden ersten Thementeil in T. 200ff. Dabei wird ein außerordentlich dissonanter, fast symmetrischer Mischklang ( $Cis_{4<}^{3>7<}$ ) in T. 202 von einem es-Moll- und dem fis-Moll-Schlussklang in die Mitte genommen.

Von der satzbeherrschenden Präsenz des ersten Themas ist in der Reprise nichts übriggeblieben. Es gibt keinen einzigen vollständigen Themendurchlauf. Die vier Themenvarianten der Reprise zeigen eine rhythmische und melodische Erosion des Themas, wie sie in einer Sonatenform sonst nur in der Durchführung zu erwarten wäre.

Die Überreste des 1. Themas in der Reprise:

- T. 164–166: Themenkopf mit originalen Intervallabständen und verschärfter Punktierung; die Begleitung ist deutlich von derjenigen des 2. Themas abgeleitet; linke Hand unterlegt Dreiklänge (ab T. 164.3: c, fi  $^{6>}$ , e); Sekundvariante;
- T. 170–172: Themenkopf, stark variiert, auf das Zitat wesentlicher Elemente beschränkt (u.a. Triole und Ganztonlauf (vgl. T. 5.2ff.) abwärts); Dreiklangsharmonik mit  $As^{7>}$ ,  $b_{6<}$ ,  $cis^{6<}$ ,  $C^{7<}$ ,  $b^{7>}$ ,  $Ges^{7<}$  (T. 170.3–172.2); latent mehrstimmiger Satz; (*poco cresc. e sostenuto*); Terzvariante;
- T. 177–179: reduziert auf kaskadiertes Punktierungsmodell und Treppenmelodik – traditionell durchführungsartige Motivabspaltung; rechts überwiegend ganztönig; linke Hand mit freier Imitation; (*fff - sempre marcatisimo*); Terzvariante;
- T. 189–197: ‚Themenabgesang‘ mit Coda-Charakter; rhythmisch gleichförmige Begleitung, Liquidation des Elements der Achtelpunktierung; a-Moll-Assoziation; Begleitung mit Quint-Quart-Klängen; (*senza espressione*); Terzvariante.

Erkennbare Themenvarianten des Hauptthemas sind zwar rar in der Reprise, dafür aber ist sie übersät mit kleineren Abspaltungen des Themas: So sind die punktierten Achtel fast allgegenwärtig, und auch die Achteltriole erfährt in T. 180ff. eine eigene kleine Durchführung – diastematisch gesehen wird hier auch das Dreitonmotiv enggeführt. Es ist die Reprise ohnehin ganz eigentlich dem Dreitonmotiv gewidmet. In puncto Häufigkeit und Grad der Motivverkettung (siehe T. 177ff. und 189ff) ist nur der Durchführungstakt 98ff. ebenbürtig. Die Emanzipation des Dreitonmotivs geschieht um den Preis einer gründlichen Liquidierung des Hauptthemas.

Schließlich nimmt Jarnach in der Reprise die Komplexität von Klaviersatz und rhythmischen Modellen stark zurück; auch gibt es keine schnellen Lagenwechsel mehr. Beruhigung auch im Tempo: Der Ausgangspunkt des Satzes (Viertel = 126) wird nicht wieder erreicht das Anfangstempo der Reprise (Viertel = 100) wird im weiteren Verlauf sogar noch verlangsamt, zwischenzeitig auf 52 (T. 85). Einzig die dynamischen Kontraste sind stärker ausgeprägt als in den vorangegangenen Formteilen.

Mit der **Harmonik** des Kopfsatzes der *Sonatine* op. 18 greift Jarnach auf das bekannte Repertoire zurück. Es dominiert die Dreiklangsbildung, dazu kommen die schon in op. 17 zur besonders charakteristischen Dissonanz geadelten Durdreiklänge mit kleiner Sexte

im Bass, die stets auch einen übermäßigen Akkord implizieren.<sup>380</sup> Auffallend ist die weitgehende Abwesenheit von dissonanten Mischklängen: Eines der sehr seltenen Exemplare fungiert immerhin als Dominantsubstitut zum fis-Moll-Schlussklang. Wie es bei einem der charakterlich ‚leichteren‘ Sätze Jarnachs zu erwarten war, sind auch Quartenaakkorde unterdurchschnittlich häufig vorhanden. Bemerkenswert ist die harmonische Heterogenität des Satzes: Die einleitenden Takte halten sich noch in der freitonalen und überaus mild dissonanten Sphäre der *Flötensonatine* op. 12 auf, aber schon T. 6 mit seinen gezielten Sekundreibungen dringt in Bereiche vor, die in op. 12 noch undenkbar waren. Jarnachs Themen- und Motivbildung ist in der Regel melodisch sehr geschmeidig, gerne wird auf tonale Wendungen zurückgegriffen – das erste Thema dieses Satzes ist schließlich kein Einzelfall. Umso mehr erstaunt der dissonante Kontrapunkt in den Takten 15f., 23, 28f. oder in T. 33f:

T. 33

The image shows a musical score for T. 33. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The music is characterized by complex, dissonant chords and rapid sixteenth-note passages in both hands. The treble staff starts with a chord of F#4, C#5, and G#5, followed by a series of sixteenth-note runs. The bass staff also features complex chords and sixteenth-note patterns, often moving in parallel motion with the treble staff. The overall texture is dense and dissonant.

Interessanterweise läuft diese Stelle letztlich doch noch in eine Kadenz (Fis<sup>7></sup>–H) ein. Ähnlich dissonant fällt die Begleitung zur Themenvariante in T. 35 aus: Hier kann von eventuellen Auflagen einer ‚rücksichtslosen Polyphonie‘ keine Rede sein; Jarnach gestaltet in der Begleitstimme frei von motivischen Zwängen. Häufig sind es übrigens einfach Sekundreibungen, welche den Klang verschärfen: siehe dazu etwa T. 55, 98 oder 109.

Mit den beiden letzten Abschnitten der Durchführung (T. 126–133 und 134–150) führt Jarnach die Harmonik zu einer mehr impressionistischen Klangwelt, verlässt diese jedoch in der Reprise wieder. Der Dissonanzgrad der Exposition wird hier dennoch in keiner Weise wieder erreicht. Ist die klangliche Rundung der Reprise ein Widerschein der tonikalisierten Verhältnisse der traditionellen Sonatenreprise?

<sup>380</sup> Siehe hierzu T. 7.1, 7.3, 15.1, 16.4 und, mit einer Reihe solcher Akkorde, T. 113f.

## VII.2.1 Zusammenfassung op. 18, 1. Satz

„Die alte Sonate stützt sich, es ist wahr, auf das Prinzip der tonalen Einheit; wird dieses aufgegeben, so bleibt das konstruktive Element zurück [...].“<sup>381</sup>

„Wer ihn [Busoni] verstanden hatte, lernte die Form nicht als Gerüst, sondern als Erlebnis zu sehen, Ebenmaß der Proportion und Ökonomie im Ausdruck als Gefühl zu werten.“<sup>382</sup>

Die von Strawinsky geprägte Spielart des Neoklassizismus, so Jarnach, sei die

„... Folge einer stilistischen Unsicherheit, die in den überlieferten Formen eine tragende Basis finden möchte. Wer den Geist dieser Formen lebendig empfindet, und aus ihm die Anregung zu einem wirklich Neuen, Wandlungsfähigen schöpft, wird es nie nötig haben, am Schema festzuhalten...“<sup>383</sup>

Es scheint legitim, die Form der *Sonatina* op. 18 an diesen Äußerungen Jarnachs zu messen. Zumindest die Fassade des Kopfsatzes der *Sonatina* gibt sich in diesem Zusammenhang aufreizend klassizistisch. Es gibt einen Sonatensatz mit zwei kontrastierenden Themen, eine Durchführung mit einer sehr expliziten thematisch-motivischen Arbeit sowie eine Reprise. Hatte die Sonatenform in der *Sonatine* op. 12 nicht bereits einen phantasievolleren Weg der Formadaption gewiesen? – Verwirrend konservativ muten auch einige Tonartendispositionen an: so die Tonartenklammer fis-Moll, das Ende der Exposition auf der Dominante Cis-Dur und ein zweites Thema, welches in der Reprise in der Dur-Tonika Fis-Dur einläuft.

Heinz Pringsheim kritisiert diese Art von klassizistischer Formadaption in seiner Rezension sehr präzise (siehe oben). Fungiert hier nicht doch die „überlieferte Form“ als „Gerüst“? Und worin besteht angesichts dieses Sonatensatzes jenes „konstruktive Element“ als Essenz der modernen Sonate?

Mit dem konstruktiven Aspekt der Sonate ist gemeinhin eine thematisch ausgetragene Dialektik gemeint. Jarnachs Aufstellung und Verarbeitung der beiden Themen ist in einigen Bereichen (Durchführung!) sehr nah am überlieferten Schema orientiert; andererseits weisen die beiden Themen in ihrer Melodiestimme eine derart ähnliche Diastematik auf, dass die Interpretation einer monothematischen Anlage nicht fern liegt. Gegen eine solche Annahme spricht nur die prinzipielle Ähnlichkeit vieler Jarnachscher Themen und Motive: Kleinschrittigkeit sowie diastematisch pendelnde Umrisse bilden hier ein fast verbindlich wirkendes Repertoire.

Die von Jarnachs Kompositionen dieser Jahre bekannte Variantenbildung – sie nimmt teilweise Züge einer Charaktervariation an – existiert demgegenüber als völlig autarke Schicht

381 Philipp Jarnach: Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich, 1924. In: Jers, S. 144.

382 Philipp Jarnach: Bemerkungen zur Kunst Busonis (1932). In: JS, S. 44.

383 Philipp Jarnach: Die Musik und die Völker (1927). In: JS, S. 152. Auf die knapp fünfzig Jahre später datierende Anfrage des Musikwissenschaftlers Uwe Kraemer nach einer Einschätzung der Rolle Igor Strawinskys schrieb Jarnach: „Strawinsky hat sich intensiv beschäftigt mit den musikalischen Formen und Stilen vergangener Zeiten und daraus Anregungen geschöpft, deren Spuren man in vielen seiner Werke wieder findet – wie z. B. in *Oedipus rex* und *Apollon musagète*. Es fällt aber in solchen Fällen auf, dass diese Einflüsse stets vollständig assimiliert und gleichsam Bestandteil seines eigenen Stils erscheinen, so dass kein Bruch entsteht und sie nicht als Fremdkörper wirken.“ (Kraemer, S. 199f.). Es sind dies Äußerungen aus einer Zeit, als die Bedeutung Strawinskys für die Musik des 20. Jahrhunderts nicht mehr anzuzweifeln war. Jarnach hegte allerdings mehr Sympathie für Strawinskys Werke der russischen Phase.

und hat mit den Gesetzmäßigkeiten eines Sonatenhauptsatzes nichts zu tun. Gleiches gilt für das Geflecht von Dreitonmotiven – sie schaffen eine lockere materielle Vernetzung und verbinden auf diese Weise eben auch die beiden Themen.

Es bleiben Fragen: Welche Folgerichtigkeit hat die räumliche Trennung von Motivkombination in der Durchführung und der in der Reprise erfolgenden Motivabspaltung, zumal in dieser nicht chronologischen Anordnung? Was bedeutet es für die Idee eines Sonatensatzes, wenn die Reprise nicht den Ausgleich zwischen den Themen, sondern die völlige Liquidation des Hauptthemas beinhaltet? Und was haben die traditionellen tonartlichen Markierungen in einem freitonalem Stück zu suchen?

In seiner Kombination aus formalem Eklektizismus und sehr eigenen Verfahrensweisen ist dieser erste Satz der *Sonatina* op. 18 ambivalent. Darüber hinaus muss seine enge Verwandtschaft zur bereits 1919 komponierten *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 erstaunen – vor allem, wenn man die musikalischen Errungenschaften in Betracht zieht, die zwischenzeitlich in Form etwa des *Streichquartetts* op. 16 oder in einem Klavierstück wie der *Sarabande* op. 17 offenkundig geworden waren. Reflektiert wird dieser stilistische und formale Rückgriff in der oben wiedergegebenen Rezension Heinz Pringsheims, der erkennen wollte, die *Sonatina* schließe „unmittelbar an den Stil der schönen fünf Lieder, op. 15 an, nicht an das verstiegene, kaum noch zugängliche Streichquartett, op. 16.“ Dies trifft vor allem für den Kopfsatz zu, dessen Charakter mit denjenigen des *Sichleins* oder der *Rückkehr* verwandt ist. Nicht auszuschließen ist, dass der relative Misserfolg seiner *Drei Klavierstücke* op. 17 den noch jungen Komponisten bewogen hat, mit der *Sonatina* op. 18 in stilistischer wie formaler Hinsicht wieder auf besser erschlossenes Terrain zurückzukehren. Auch dieser Kopfsatz aus op. 18 kann mit sehr unterschiedlichen Satzstrukturen aufweisen: Die erste Satzhälfte zeigt einen prinzipiell homophonen Satz, dessen Stimmen immer wieder ein Eigenleben entwickeln – wenn auch jeweils nur für kurze Zeit. Die ‚Cadenza‘, die Quartenarpeggien und der Einschub in der Durchführung bilden satztechnisch autarke Abschnitte, insgesamt aber komponierte Jarnach hier weichere Übergänge zwischen den Aggregatzuständen als in den meisten anderen Werken.

Wenigstens eine Innovation gibt es aber doch zu verzeichnen: Nirgendwo sonst erlangt das Dreitonmotiv eine solch prominente Rolle wie in diesem ersten Satz der *Sonatina*. Beide Themen eröffnen mit der kleinen Gestalt aus Sekunde und Terz, im Umspielungsmotiv werden zwei Motive miteinander zu einer auffälligen symmetrischen Formel verknüpft. Die Durchführung und besonders die Reprise mit ihrer Liquidierung des Hauptthemas sind vom Dreitonmotiv beherrscht, welches schließlich in der Mitte des Satzes sowie in der Schlusskadenz besonders gewürdigt wird.

## VII.3 Analyse zweiter Satz: *Concitato*

Länge 108 Takte; Tempoangabe Achtel = 184; Taktart 4/8 mit vereinzelt Ausweichungen; keine Vorzeichnung, Rahmentonart c-Moll denkbar.

Der zweite Satz der *Sonatina* op. 18 ist charakterlich ungeachtet seines 4/8-Metrums ein typisches Scherzo. Die Satzbezeichnung ‚*Concitato*‘ bedeutet ‚erregt‘ und bildet einen interessanten Kontrast zur gleich nebenan sich befindlichen Vortragsanweisung ‚präzis und trocken‘. Jarnachs eigene, ungemein spannungsvoll kontrollierte Interpretation aus den 50er Jahren vermag dieser Ambivalenz voll zu entsprechen.

Überschaubare 108 Takte umfasst der Mittelsatz der *Sonatina* op. 18, und überschaubar ist auch seine Form. Zur Interpretation des Satzes als Rondo gibt es keine echte Alternative, und das liegt in erster Linie am satztechnisch wie gehörmäßig leicht identifizierbaren Refrain mit seinen Staccato-Sechzehnteln in Oktav-Quint-Anordnung.

Zahlreiche und sehr genaue Dynamikanweisungen und Artikulationsvorschriften belegen, wie differenziert Jarnachs Klangvorstellung war. Auffallend sind vor allem die auf engem Raum platzierten starken Lautstärkekontraste sowie eine penible Abstufung vor allem der kurzen Anschlagsarten.

Die Form des Rondos stellt sich folgendermaßen dar:

A1	B1	C1	B2	A2	D	A3	B3	C2	B4	E	A4
1–8	9–14	14–18	19–28	28–32	33–41	41–46	47–52	52–60	60–72	73–86	87–108

Die Refrains sind mit A gekennzeichnet, die Couplets mit B, C und D; die Nummerierung kennzeichnet allein die Reihenfolge. Abschnitt E ist ein Einschub, der mit keinem der genannten Formteile assoziiert werden kann. Motivisch autarke ‚Einschübe‘ gehören allerdings zum formalen Repertoire Jarnachs, daher ist zu vermuten, dass auch hier ein solcher vorliegt. Wie bei den meisten anderen Kompositionen Philipp Jarnachs sind auch in diesem zweiten Satz die Themen eher schwer fassbar und gegen ihr Ende diffus begrenzt.

Das Schema zeigt den Aufriss eines vierteiligen Sonatenrondos mit dem typischen doppelten Kursus (hier A B C B A), und in der Tat ließe sich der Formteil D als – wenn auch äußerst knappe – Durchführung begreifen. Ich werde an gegebener Stelle auf diese Überlegung zurückkommen.

## A Der Refrain

Concitato ♩ = 184 *marc.* *marc.*

*mf* *präzis und trocken staccatissimo*

*senza ped.* *marc.*

Der Refrain liegt in vier eindeutig zu identifizierenden Fassungen vor:

- A1 T. 1
- A2 T. 28
- A3 T. 41
- A4 T. 87

Die vor allem rhythmisch prägnante Gestalt des Refrains (A) wird im Gegensatz zu den anderen Themen am konsequentesten beibehalten. Seine Hauptmerkmale sind der durch staccato-Sechzehntel plus Sechzehntelpause hervorgerufene Achtelschlag, der stets zu Beginn des zweiten Taktes um das eingeschobene rhythmische Profil des dreitönigen Motivs bereichert wird (es sorgt für eine Verschiebung der als Schwerpunkt wahrgenommenen Oktavklänge). Vom melodisch-harmonischen Standpunkt fallen die sich wiederholenden Oktav- und Quart-Oktav-Klänge auf. Die Basis<sup>384</sup> dieser Tonkonstellationen ist in allen Versionen der Ton C. In den Begleitfiguren der linken Hand dominiert in den Versionen A1–3 ebenfalls der Achtelpuls, allein die Stretta-Variante A4 ist mit einer Begleitung aus Sechzehnteltriolen versehen.

Von klanglicher Relevanz sind die vielen Sekundreibungen<sup>385</sup> des Refrainthemas, welche vor allem in A1 und A3 gezielt eingesetzt werden. Es finden sich zwar in A1 auch Dreiklänge (T. 2.2: c<sup>7></sup>; 2.3: a) und ein Quartakkord (T. 3.4: Q<sup>3g</sup>), insgesamt ist die harmonische Ebene dissonant gehalten. Die Parallelführung von Sextakkorden in der linken Hand von T. 5f. ist eine Ausnahme und wohl nicht zufällig am Ort der Auflösung des Themas platziert: Mit T. 5 endet nämlich die sehr einheitliche Struktur des Refrainthemas, ohne dass dezidiert neue Motive auftraten – der Achtelpuls wird aufrechterhalten, T. 7.3 und 8.2 haben jeweils das dreitönige Rhythmusmotiv in der linken Hand, in T. 6 und 8 wird aber vorübergehend ein 3/8-Metrum eingeführt. Das Zerfasern des festen Satzgefüges am Themenende ist ein grundsätzliches Charakteristikum Jarnachschen Komponierens.

Wie die Coupletthemen B und C ist das Refrainthema in der rechten Hand realisiert. Größte Ähnlichkeiten sind zwischen den Refrains A1 und A3 auszumachen: Hier stimmen The-

384 Von einem *Grundton* kann angesichts des atonikalen Gesamtcharakters der Musik nicht gesprochen werden. Die Annahme, das C möge die Unterquarte von f sein, muss angesichts der Takte 42ff. verworfen werden. Es wird deutlich, dass Jarnach an einer im Verlauf des Stückes sich verschärfende Quartenschichtung über der Basis C gelegen ist.

385 Diese Sekundreibungen sind Kennzeichen vor allem der Refrainversionen A1 und A3. Vgl. in T. 1 die den Ton c' der rechten Hand umspielenden Töne des'' und b'; in T. 2.4 die Sekunde h''-c'''; in T. 5.1 den zum c'' der rechten Hand dissonierenden Fis-Dur-Sextakkord. In T. 42.1+2 lassen sich die vielfachen Sekundreibungen zum Quartakkord Q<sup>7d</sup> entfalten – auch akustisch ist diese Deutung nachvollziehbar.

menumriss, Begleitstruktur und die Platzierung der rhythmischen Motive weitgehend überein. In A2 ist die Oktavlage der rechten Hand nicht stabil, A4 schließlich ist als Teil eines größeren Stretta-Zusammenhangs am weitesten von der Ursprungsgestalt entfernt. Gleich zu Beginn des Satzes, noch im ersten System, fallen drei aus dem gleichmäßigen Achtelraster herausstechende Gebilde auf, die mit der Anweisung ‚*marc.*‘ zusätzlich hervorgehoben sind. In Erinnerung an die vielen Drei- oder Viertelformeln, welche zahlreiche Kompositionen Jarnachs untergründig durchziehen, vermutet man hier ganz Ähnliches. Wie sich im weiteren Verlauf zeigt, ist aber aus einem diastematischen Modell ein auch rhythmisch und artikulatorisch festgelegtes Motiv geworden, dessen Funktion nicht mehr derjenigen der besprochenen dreitönigen Rhythmusmotive entspricht. Hier geht es nicht mehr um verborgen wirkende materielle Zusammenhänge, sondern um ein kleines, wiewohl akustisch sehr auffälliges Partikel, welches vor allem dazu dient, den gleichmäßigen Achtelpuls zu stören.

## B Das erste Couplet



<b>B1</b>	T. 9
<b>B2</b>	T. 18
<b>B3</b>	T. 47
<b>B4</b>	T. 60

Das Couplet B erscheint zum ersten Mal in Takt 9. Obwohl es hier in seiner kürzesten, noch nicht ausformulierten Variante vorliegt, sind bereits die wesentlichen Merkmale ausgeprägt:

- der erste Intervallschritt ist ein Halbtonschritt abwärts aus einer synkopischen Überbindung, gefolgt von einem größeren Fall, dessen Intervall variiert<sup>386</sup>;
- durchlaufende Sechzehntelbewegungen<sup>387</sup>, die in einen Triller münden;
- ferner den Trillern angehängte erneute Sechzehntelgruppen, die reelle oder virtuelle Töne umspielen;
- alle Einsätze von B fallen auf das zweite Achtel eines Taktes (B1 und B3 besitzen zusätzlich den genannte Sechzehntelauftakt mit Intervallsprung).

Im Fall von B1 und B3 ist dem ersten Halbtonschritt noch ein größerer Intervallsprung aufwärts vorgeschaltet. Er ist in B2 und B4 durch oktavierte Tonwiederholungen ersetzt. Der gemeinsame Nenner der Varianten des Couplets B besteht also vornehmlich aus dem Themenkopf und dem Vorhandensein der ‚Trillerpassage‘. In B4 sind die Triller durch übergebundene Töne ersetzt.<sup>388</sup> Der darauffolgende Abschnitt ist bei B4 stark ausgeweitet: Fast

386 B1: kleine Septime; B2: reine Quinte; B3: reine Quinte; B4: kleine Sexte.

387 Diese sind außerhalb der B-Komplexe nur sehr selten zu finden, so z.B. in T. 55 und den quasi B4 vorbereitenden Takten 60ff.

388 Im Kopfsatz von op. 18 sind die Haltenoten des 2. Themas in T. 46ff. bei T. 75ff. durch Triller ersetzt. Die jeweiligen Mittelstimmen, wiewohl anders gesetzt, entsprechen sich im Tonmaterial.

durchführungsartig mutet die Fortspinnung des Sechzehntelmotivs in T. 65ff. an. Während sich in den Takten 65 bis 67 die Umspielungen in Ganztonschritten<sup>389</sup> vollziehen, zitieren die Sechzehntelfiguren beider Hände ab Takt 68 die Stufen 3 bis 5 der Zigeunermoll-Skala. Aufschlussreich ist der Vergleich der Varianten B1 und B3 einerseits und B2 und B4 andererseits. B1 und B3 haben die Ausdehnung von fünf Takten ebenso gemein wie einen synkopierten vierten Ton, der analog zum Beginn des Themas um einen Halbtonschritt abwärts weitergeführt wird – erst danach erfolgt ein erneuter Richtungswechsel. Eben jene Richtungswechsel schließen sich in B2 und B4 dem dort vorausgehenden Quintfall direkt an und formulieren damit eine geläufige<sup>390</sup> Erscheinungsform des dreitönigen Rhythmusmotivs (Quinte abwärts, Tritonus aufwärts). Auch die Fortsetzung beinhaltet melodische Übereinstimmung bis in den nächsten Takt hinein – in beiden Fällen folgt eine mehrmalige Wiederholung des vom Rhythmusmotiv gekennzeichneten Themenkopfes<sup>391</sup>. Schließlich weisen B2 und B4 dieselbe Länge von 11 Takten<sup>392</sup>, eine latente Zweistimmigkeit, eine ähnliche, aus dem Couplet C gewonnene Begleitung und deckungsgleiche Spielanweisungen (,marcatissimo‘ bzw. ,molto marcato‘) auf. Aus diesen Korrelationen ergibt sich der Reprisescharakter des zweiten A B C B (E) A-Kursus’.

## C Das zweite Couplet

T. 14

- C1 T. 14  
C2 T. 52

Die beiden C-Couplets sind von ihrer Umgebung durch eine markant kurzatmige Phrasierung und die heftige sforzato-Dynamik abgesetzt. Beiden gemeinsam ist dieselbe abwärts verlaufende, ganztönige Bewegung der Oberstimme sowie die sich im Inneren zahlreich ergebenden Quartbildungen<sup>393</sup>. Die Rhythmik weist (artikulationsbereinigt) den gleichen Achtelpuls wie der Refrain A auf und kontrastiert mit dem rhythmisch und melodisch fließender gestalteten Couplet B.

389 Die ganztönige Anlage hat als einziges Vorbild die Oberstimme von C, deren wiegende Bewegung sie in Ansätzen übernimmt.

390 So zu finden in T. 2, T. 40/41 (Oberstimme), T. 41 (Oberstimme), T. 41 (Unterstimme, Krebsumkehrung) sowie T. 98.  
391 Hier nun die Version mit kleiner Sexte abwärts und Quinte aufwärts: T. 19.4, 20.4, 21.1, 22.3 sowie T. 62.4, 63.4 und 64.1.

392 Die Längen von B2 und B4 betragen 12 bzw. 13 Takte, wenn man die jeweiligen Vorlaufphasen (T. 18 und T. 60 f.) mit einbezieht.

393 In C1 finden sich die Quartetten in der rechten Hand auf der jeweils ersten und dritten Achtel im Takt, in C2 werden sie von den Rahmenoktaven der rechten und den Oktavläufen der linken Hand, später allein von der rechten Hand gebildet.

C1 ist zweiteilig angelegt: beide Teile (T. 14–16 und 16–18) weisen die oben genannten Merkmale auf, unterscheiden sich jedoch in der sequenzierten Motivik und ihrer Artikulation. Im ersten Teil fallen die Terzsprünge auf, ab T. 16 sorgen Sechzehntelnoten für eine flüssigere Bewegung. Eine auch akustisch nachvollziehbare Kadenz im Taktübergang 17/18 ( $G_{5>}$ -Oktavklang C) markiert sehr eindeutig das Ende des kurzen Couplets C1, das damit die stärkste Kontur aller Formteile im zweiten Satz der *Sonatina* aufweisen kann. Auch in harmonischer Hinsicht ragt das Couplet C aus dem Umfeld heraus. Zur Ganztönigkeit der Oberstimmenmelodik tritt in C1 ein streng dreistimmiger Satz, welcher (mit teilweise harmonischer Sequenzierung) von T. 14.2 an achtelweise folgende unvollständige Sept- und Nonakkorde hervorbringt<sup>394</sup>:

[Cis<sub>7></sub>] Fis<sub>9></sub> cis<sup>7></sup> Fis<sub>9></sub> | g<sup>9<</sup> E<sub>9></sub> h<sup>7></sup> E<sub>9></sub> | f<sup>9<</sup> D<sub>9></sub> Ges<sup>7<</sup> C<sub>9></sub> | Fes<sup>7<</sup> B<sub>9></sub> es<sup>7></sup> G<sub>5></sub> | [C]

Passend zur ganztönigen Melodik bilden die Grundtöne der auf den unbetonten Achteln liegenden Akkorde (also: fis–e–d–c–b) ebenfalls eine ganztönige Progression. Dazu stehen die vielen Halbtonschritte in der Mittelstimme ebenso im Kontrast wie die kleinen Sekunden in den Nonakkorden. Dominantische Wirkungen stellen sich vor allem aufgrund der Moll-Septakkorde nicht ein.

Gegenüber C1 fällt die Reprisesversion C2 formal weniger stringent aus – sie besteht aus drei Teilen, die allerdings eng mit der Ursprungsversion verwandt sind. In T. 52f. erklingt zunächst eine analog zu T. 14 mit fis einsetzende Oberstimme – der Klaviersatz aber und insbesondere der Ambitus sind gegenüber C1 viel umfänglicher geworden. Mit T. 54 setzt der zweite Coupletteil ein (wiederum mit identischen Tonqualitäten wie in T. 16), bricht aber in T. 55 zugunsten zweier gegenläufiger Ganztonskalen ab. Ein Neuansatz in T. 57 nimmt den zweiten Coupletteil nochmals auf und führt ihn nach einem dreitaktigen Verlauf der Kadenz E–A (lediglich aus den Oktaven bestehend) zu.

Der Anfang von C2 (T. 52f.) weist einige zu den Terz-Oktav-Klängen der rechten Hand gezielt dissonierende Töne in der Linken auf; erst mit T. 56.4ff. setzt wieder eine harmonische Sequenz ein, jetzt sogar ganz ohne Zusätze und ausschließlich in Dur. Wie oben folgt die Harmoniefolge achtelweise, hier ab T. 56.4:

Dis | G [?] B E | As H Es A | Des G [E] | [A]

Die Schlichtheit der Dreiklänge wird durch die Kombination entfernter Tonarten klanglich kompensiert, zudem ist der harmonische Rhythmus sehr zügig. Zusammen mit der ‚con fuoco‘-Anweisung und der fortissimo-Dynamik ergibt sich der dramatische Gestus von C2. Schließlich ist zu bemerken, dass die markanten, auf den unbetonten Taktzeiten liegenden sforzato-Akzentuierungen der C-Couplets auf die ihnen folgenden Teile B2 beziehungsweise B4 ausstrahlen: deren Begleitungen jeweils in der linken Hand sind Fortsetzungen von C.

<sup>394</sup> Die senkrechten Striche markieren die Taktgrenzen. Jarnachs Vorzeichengebung ist hier wie in vielen Fällen nicht harmonisch, sondern stimmführungstechnisch bedingt.

## D T. 33

Zwischen die beiden Refrains A2 (T. 29ff.) und A3 (T. 41ff.) schiebt sich der neuntaktige Abschnitt **D**, der zu den am wenigsten profilierten Formteilen des Satzes gehört. **D** (T. 33 bis 41) setzt mit einer stark markierten und oktavierten Tonwiederholung auf *b* ein – eine Beziehung dieses Motivs zum Refrain A ist immerhin denkbar, aber nicht zwingend. Der Ton *b* ist bis T. 38 das diastematisch dominierende Element, allerdings sieht sich der repetitive Ton (wie im Refrain) einigen Störungen ausgesetzt: in T. 34 durch ein eingeschobenes 3/8-Metrum und eine mit Dreiklängen operierende Begleitung<sup>395</sup>; in T. 36 durch eine punktierte Sechzehntelfigur, die sich in T. 37f. unter Missachtung der metrischen Struktur hemiolisch selbständig macht und einen marschartigen Zug entwickelt:

Der Abschnitt D schließt mit einer Engführung des dreitönigen Rhythmusmotivs, die durch ihren staccato-Achtelrhythmus fast unmerklich in den Refrain A3 einläuft.

Für eine Interpretation des Formteils D als Durchführung eines Sonatenrondos spricht die motivische Isolierung der Hauptbestandteile des Refrains, namentlich Achtelpuls und Rhythmusmotiv. Erklärlich wäre in diesem Zusammenhang auch die Abwesenheit eines neuen Themas. Gegen die Durchführungsthese spricht lediglich der sehr geringe Umfang des Abschnitts, sein beschränkter Motivvorrat und eine mehr episodenhafte Ziellosigkeit.

Eine gewisse Ratlosigkeit hinterlässt die Betrachtung der letzten beiden Druckseiten des Satzes. Die Takte 65 bis 72 waren noch als Fortspinnung des Trillermotivs beschrieben worden und damit als zu B4 gehörig. Die in diesen Takten offenbarten Auflösungsstendenzen setzen sich im Folgenden fort. So ist die einleitende Tonrepetition auf *B-b* (T. 73) auf den Formteil D und damit letztlich auf den Refrain A zurückzubeziehen. Bis zum Beginn des *Molto vivace* (T. 87) hat auch das dreitönige Rhythmusmotiv noch fünf Einsätze (T. 73.3, 80.1, 80.2, 85.1 und 85.3), auch gibt es eine ‚schattenhafte‘ Andeutung des Refrains in T. 78f. Neu und nicht auf bisher Erklungenes zu beziehen sind die chromatischen Skalenausschnitte in T. 74f. und 80f.<sup>396</sup> Das Satzgefüge der Takte 84ff. hinterlässt einen besonders chaotischen Eindruck. Ich nenne diesen Abschnitt E, und wenn ich ihn als eine sehr distanzierte Fortsetzung von D deute, so geschieht dies vor allem in Ermangelung anderer möglicher Bezüge.

<sup>395</sup> Unter der in der rechten Hand fixierten Oktave *b-b'* erklingen die Dreiklänge *c-d-g* und bilden eine Mollkadenz, die in T. 35 in ein *Des-Dur* einmündet.

<sup>396</sup> T. 74f. in der linken Hand: *F* bis zum *,H* und T. 80f. ebenda: *B-E*.

Mit dem ‚Molto vivace‘ setzt eine Stretta ein. Über einer leise dahinhuschenden, diatonischen Skalenbewegung der linken Hand hat der Refrain A einen letzten, bis T. 90 reichenden Auftritt. Die Takte 93–94 bringen eine Apotheose des dreitönigen Rhythmusmotivs, die in einer akkordischen Version im dreifachen Forte endet. Der Schluss kündigt sich in T. 95 mit einem hart angeschlagenen C-Dur-Akkord in der rechten Hand an, der fünf Takte Zeit hat, zu verklingen. Währenddessen erscheint noch einmal der trockene Achtelrhythmus des Refrains (Takt 97ff.), analog zum verklingenden Akkord diminuierend<sup>397</sup>. Ein Quartenaufschwung schließlich führt zum Schlussklang C-G-C. Der 2. Satz der *Sonatina* steht zu den Ecksätzen (fis-Moll beziehungsweise Fis-Dur) somit tonartlich in einem Tritonusverhältnis – eine ungewöhnliche Relation, die durch den attacca-Übergang zum Schlusssatz noch hervorgehoben wird.

Wie immer in den meisten Klavierkompositionen der zwanziger Jahre ist auch der Klaviersatz des mittleren Satzes aus op. 18 sehr eigenwillig. Das ‚Concitato‘ gehört zu den motorischen Sätzen Jarnachs, für rhythmische und harmonische Komplexität ist hier naturgemäß wenig Spielraum. Dennoch ist die skeletthafte Faktur gerade des Satzbeginns auffällig, und die letzten vierzig Takte kommen über die Zweistimmigkeit selten hinaus. Jarnach scheint in diesem Satz zudem den Tonraum bewusster zu umreißen als in den anderen Klavierwerken: So wird der Ambitus meist nur langsam und kontrolliert erweitert<sup>398</sup> oder verschoben.<sup>399</sup> Erhebliche Dichtekontraste vermeidet Jarnach, lediglich bei T. 38/39 und 64/65 sind diesbezügliche Überraschungen zu erleben.

### **VII.3.1 Zusammenfassung op. 18, 2. Satz**

Sonatensatz und Rondo-Scherzo: Klassischer könnte die Formsprache von op. 18 nicht formuliert sein. Jarnach zitiert mit dem Rondo – dem ersten ‚richtigen‘ nach dem Mittelsatz aus op. 13 und dem zweiten Satz des Streichquartetts – ein Modell, welches seit der Wiener Klassik (im Gegensatz zur Sonatenform) immer mehr an Bedeutung verloren hatte und zuletzt kaum noch Verwendung fand. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfuhr das Rondo eine Renaissance bei Bartók und den Komponisten der Zweiten Wiener Schule.

Das Vorhandensein eines doppelten Kursus’ der Abschnittfolge ABCBA sowie eines zentralen, bescheiden und kompakt durchführungsartig gestalteten Teils (D) lässt die Interpretation eines Sonatenrondos zu. Jarnachs Interpretation der Form vertraut auf einen dem barocken Fortspinnungstypus nahestehenden Refrain mit hohem Wiedererkennungswert sowie sehr plastischen Couplets. Die deutliche Artikulation der Form ist daneben einer meist homorhythmischen Faktur zu verdanken – Paul Schwers’ Rede von „kräftigeren Konturen“ und „erheblicher Schwungkraft“ (siehe Kapitel VII.1.1) dürfte sich besonders auf diesen Mittelsatz der *Sonatina* beziehen. Jarnach konnte aus diesen Gründen die Harmonik dissonanter gestalten als im komplexeren Kopfsatz.

397 Auffällig sind die chromatischen Fortschreitungen in der linken Hand der Takte 91f., 95, 96 und 99. Herleitbar sind sie nur aus der bereits genannten chromatischen Terzbewegung in B3.

398 Vgl. beispielsweise linke Hand T. 1–5, 29f., 55f. oder 90ff.

399 Vgl. T. 14ff., 18–26 oder 42–45.

Das Satzgefüge des Mittelsatzes, in den ersten gut zehn Takten sehr locker, verdichtet sich im weiteren Verlauf zunehmend, ohne jemals wirklich undurchsichtig zu werden. Unter der Voraussetzung, dass man der Kategorie der ‚Stimme‘ mehr als einen Ton zur gleichen Zeit zugesteht, kann von einer vorherrschenden Zweistimmigkeit gesprochen werden. Zahlreiche große Bewegungszüge durch den Tonraum und die kontrastreiche Dynamik verleihen diesem Mittelsatz seinen unverwechselbaren Charakter.

Aufgrund der vielfältigen und untereinander deutlich abgrenzbaren musikalischen Gestalten mag Jarnach die Schaffung eines submotivisch wirksamen materiellen Zusammenhalts im Mittelsatz der Sonatina op.18 als nicht so zwingend angesehen haben wie im Kopfsatz. Möglicherweise kommt dem dreitönigen Rhythmusmotiv daher keine generative Bedeutung zu; hier ist es vielmehr autark als rhythmischer ‚Widerhaken‘, der den ansonsten gleichförmigen Achtelpuls belebt.

## VII.4 Analyse dritter Satz: Sostenuato assai quasi largo e con summa espressione

Länge 48 Takte; Tempoangabe Achtel = 54–58; dominierendes Metrum 6/8; keine Vorzeichnung, Rahmentonart Fis-Dur.

‚Sostenuato assai quasi largo e con summa espressione‘ – das ist eine lange und gehaltvolle Spielanweisung mit einem bei Jarnach höchst selten anzutreffendem Bestandteil: Der Ausdruck ‚espressione‘ findet sich überhaupt nur noch zwei weitere Male in Jarnachs Satzüberschriften, nämlich am zweiten Satz der *Sonate für Violine allein* op. 8 (Revisionsfassung von 1924) sowie am sechsten der ‚Zehn kleinen Klavierstücke‘ (1927).

Indes ist der Schlusssatz nicht nur charakterlich von den beiden anderen Sätzen der *Sonatina* abgegrenzt: Auch in Fragen der Form werden hier Wege beschritten, die auf folgende Kompositionen vorausweisen und summarisch als ‚Abkehr vom Thematischen‘ bezeichnet werden könnten. Die äußerlich durchaus übersichtlichen Verhältnisse liegen wieder einmal in der einfachen ABA-Form; die Dreiteiligkeit des Satzes zeigt folgende Grenzen:

A	T. 1–14	(14 Takte)
B	T. 15–32	(18 Takte)
A'	T. 33–48	(16 Takte)

Die rein zahlenmäßig fast perfekten Proportionen täuschen, denn der zweite A-Teil ist von ungleich größerer musikalischer Dichte als der erste (und als der Mittelteil) – in diesem kleineren Maßstab der Satzgliederung spiegeln sich noch einmal die ähnlich gelagerten Verhältnisse der gesamten *Sonatina* op. 18, deren charakterliche Satzfolge sich mit leicht–leicht–schwer wiedergeben ließe.

Der Schlusssatz wird im **ersten A-Teil** von dem einzigen vorhandenen thematischen Gebäude eingeleitet – einem **Siciliano-Thema** in vollgriffigem Klaviersatz:

Sostenuto assai quasi largo e con summa espressione ♩ = 54

Themen von einer solchen melodischen, harmonischen und formalen Geschlossenheit sind bei Jarnach eine Ausnahme. Gerade die hier offensichtlich ganz mühelos erreichten Qualitäten legen die Vermutung nahe, dass dem Komponisten in den anderen Fällen nicht an Geschlossenheit lag. Seine ruhige Bewegtheit verdankt das Thema der Kombination einer kleinschrittigen Melodiestimme über einem weit pendelnden Bass.<sup>400</sup> Zwei rhythmisch identische und diastematisch sehr ähnliche Takte 1 und 2 münden in den von chromatischen Ab-

wärtsbewegungen gekennzeichneten dritten Takt; der vierte richtet sich in e-Moll ein und bereitet unter Verbreiterung des Ambitus' den Nachsatz vor. Klanglich besonders auffällig sind die zahlreichen Quartbildungen in T. 3ff.<sup>401</sup>

Seine homophone ‚Naivität‘ verliert das Thema schon im zweiten Takt, ab T. 3 entwickelt auch die Bassstimme ein Eigenleben, das sie bis zum Schluss nicht mehr aufgeben wird. So ist in den ersten drei Takten vorgezeichnet, was den ganzen Satz bestimmen wird: die unaufhaltsam fortschreitende Anreicherung und Verdichtung der satztechnischen Faktor<sup>402</sup>. Es öffnet sich der erste Viertakter des Siciliano-Themas am Ende zu einem fünftaktigen Formteil, dessen Beginn recht klar und nicht unvorbereitet in e-Moll angesiedelt ist. Da diese Takte bekannte Elemente wie die Wechselnote, die Achtelpunktierungen oder die zweigeteilte (und rhythmisch fast identische) Abwärtsbewegung (T. 8; die Abwärtsbewegung verläuft hier nun überwiegend ganztönig statt chromatisch wie in T. 3<sup>403</sup>) aufweisen und mit T. 9 sogar wieder in die Ausgangstonart Fis-Dur einlaufen, soll hier vom Nachsatz des Themas gesprochen werden. Allerdings ist im Nachsatz alles ein wenig in Unordnung geraten. Eine hemiolischen Punktierung in der Melodiestimme von T. 5 verweist unauffällig auf das Hauptthema des Kopfsatzes der *Sonatina* (siehe dort T. 3); der eingeschobene 7/8-Takt bringt den Siciliano-Schritt zum Wanken, motivische Symmetrien wie zwischen T. 1 und 2 fehlen hier. Takt 9 schließlich, der die Tonwiederholungen und das Fis-Dur von

400 Ein Vergleich der ersten vier Takte mit Bachs Choralsätzen erscheint angesichts der Ausgewogenheit von linearer und horizontaler Konzeption nicht unangebracht.

401 In den Mittelstimmen des Siciliano-Themas finden sich bemerkenswert viele Quartan. Vgl. T. 3.1+3+4+5, 5.4-6, 6.1+2+3+7. 7.1, 8.3+6. Teilweise sind diese Intervalle Teil größerer Quartanakkorde.

402 Die ungewöhnlich zügige Vorgehensweise ist nicht typisch für Jarnach – man denke an die stetigen, aber eben bedächtigen Entwicklungen in der *Sonatine* op. 12, im Kopfsatz der *Violinsonate* op. 13, an das lange Vorspiel im *Ballabile* op. 17 oder die schnelleren Sätze von op. 18. Dem Modell der langsamen Entfaltung bleibt Jarnach auch in der *Elegie* des *Amrumer Tagebuchs* (op. 30), im *Wiegenlied* der *Adventsmusik* (op.32) oder in der *Sonatine über eine mittelalterliche Volksweise* (1945) treu.

403 Es sei auf das ebenfalls periodisch angelegte Hauptthema der *Flötensonatine* op. 12 verwiesen: Es ist im Vordersatz chromatisch, im Nachsatz ganztönig angelegt.

T. 1 wieder aufnimmt, ist als rundender Abschluss konzipiert. Weitgehend unbemerkt hat sich in die Oberstimme von T. 6 (Nachsatz) eine Tonfolge aus dem ersten Satz des gut ein Jahr älteren *Streichquartetts* op. 16 eingeschlichen: diastematisch liegt in der *Sonatina* eine bis auf den letzten Ton exakte Transposition der Quartettakte 42f. und 101ff. vor. In rhythmischer Hinsicht sind die Takte 42f. aus dem Streichquartett das Vorbild:

Op. 18/3, T. 6, rechte Hand



Op. 16/1, T. 42, Violine 1



Im *Streichquartett* war diese Tonfolge in T. 101 sehr wirkungsvoll platziert gewesen und vom Verfasser als „potenzielles Seitenthema“ bezeichnet worden. Diesen Status kann die Tonfolge im Schlusssatz der *Sonatina* nicht beanspruchen: Sie ist lediglich Teil des Nachsatzes, und zwei ihrer Motive sind erkennbar aus zuvor Erklungenem abgeleitet.<sup>404</sup>

Die **Harmonik des Siciliano-Themas** bewegt sich vom Einfachen zum Komplizierteren. Ausgehend von einem Fis-Dur in T. 1.1 wird über die angereicherten  $Es_{6<} (1.4)$  und  $Es_{6>9<} (1.6; )$  ein Kreis zum erneuten Fis-Dur in T. 2.1 geschlossen. Weitere Kreise zieht der zweite Takt mit einem  $Q^3eis (2.3)$ ,  $e^{7>6<} (2.4)$  und einem übermäßigen Dreiklang (4.6). Die drei Quartenakkorde im dritten Takt (erste, dritte und vierte Achtel) sind bemerkenswert. Auf der ersten Zählzeit findet sich ein grundständiger  $Q^3c$  in der rechten Hand, der von einem D im Bass flankiert wird. Nicht nur, dass das D den Quartenakkord nach unten hin virtuell zum  $Q^5d$  (mögliche Schreibweise:  $Q5d[a]$ ) erweitert<sup>405</sup>. Parallel dazu ergibt sich noch die tonale Deutung eines  $B_3^{9<}$ . Analoge Klänge finden sich auf den Zählzeiten 3 und 4 des Taktes ( $Q^3h[e]/G_3^{9<}$  und  $Q^3c[f]/As_3^{9<}$ ). Jarnach schafft somit eine perfekt austarierte harmonische Ambivalenz, indem er die Quartenakkorde durch ihre grundständige und enge Lage in der rechten Hand betont, den jeweiligen Terzen im Bass der Dreiklangsharmonien aber eine leittönige Aufwärtsbewegung (D-Es, ,H-C und C-Des) zukommen lässt. Diese gleichzeitig als Quarten- wie als Nonakkord deutbaren Klänge machen auf eine Schwierigkeit bei der Interpretation der Quartenakkorde aufmerksam, auf die in der Zusammenfassung (Kap. IX) zurückzukommen sein wird. Die harmonischen Eckpfeiler dieses Schlusssatzes aus op. 18 finden sich in den Takten 1 bis 3 bereits weitgehend abgesteckt: konventionelle Dreiklänge, Quartenakkorde, Sixte-ajoutée-Klänge (T. 1.4, 2.4) – ein solcher wird die *Sonatina* auch beschließen) sowie der übermäßige Dreiklang (1.6, 2.6). Gegen Ende dieses dritten Satzes erst gewinnen die Polyharmonien an Bedeutung.

404 Die punktierte Dreiachtelgruppe (T. 6.1-3) ist ein Hauptmotiv des Siciliano-Themas, die sich anschließende Abwärtsbewegung aus zwei Sechzehnteln und Achtel ist aus T. 5.5-6 bekannt.

405 Das fehlende G würde den Akkord zum  $Q^5d$  komplettieren. Es erscheint sinnvoll, wie bei den konventionellen Dreiklängen hier von ‚unvollständigen Quartenakkorden‘ zu sprechen. Bereits im zweiten Satz des *Streichquartetts* op. 16 (etwa in T. 168.1 oder 170.2) war dieser Akkordtyp beobachtet worden.

Die verbleibenden fünf Takte bis zum Beginn des Mittelteils müssen als weitere Auflösung der im Thema zusammengeschnürten Motivbestandteile gelten. Auch wenn in T. 10 noch scheinbar Neues ansetzt: Die folgenden, weiter ausgreifenden Gesten kondensieren zu keinem neuen Thema, selbst neue prägnante Motive sind nicht zu entdecken. Jarnach operiert vielmehr mit den schon zuvor exponierten Elementen. Satztechnisch freier, mit einer bisweilen kleinschrittigen, immer wieder aber auch sprunghaften Stimmführung sind die Takte 10–14 unübersichtlicher geworden als der Beginn: musikalische Prosa eben. So ist der erste A-Teil lediglich durch das einzige Thema gestaltet, welches in einer (wenn auch ungewöhnlichen) Periode vorliegt; in einem dritten Abschnitt gehen die diastematischen, rhythmischen und harmonischen Elemente des Themas neue Kombinationen ein, ohne dass es zur Herausbildung prägnanter Motive käme. Bemerkenswert sind die mit 4+5+5 Takten sehr ausgewogenen Proportionen, in denen sich die übergeordneten Verhältnisse des Schlusssatzes wiederfinden.

Der Beginn des **B-Teils** ist demjenigen des A-Teils in satztechnischer Hinsicht nicht ganz unähnlich; allerdings macht sich in T. 15ff. eine musikalische Lähmung bemerkbar, die sich in allen drei Grundparametern widerspiegelt. So sind die diastematischen Bewegungen der sechs Stimmen auf ein Minimum eingefroren, während der gesamte erste Takt über sein cis-Moll (beziehungsweise einen in Quintklängen vorliegenden  $Q^3$ dis) nicht hinauskommt. Einen besonderen Effekt haben die lombardisch punktierten Sechzehntelfiguren, die für den gesamten Mittelteil charakteristisch sind. Die gleichförmige rhythmische ‚Phase‘ dieser Anfangstakte hat aufgrund des Abstands der Punktierungsformeln (T. 15.1, 15.4, 16.3, 16.6) eine Länge von drei Achteln, kollidiert also mit dem 4/8-Metrum von T. 15. Schließlich bestätigen die Spielanweisung ‚Gleichmäßig leise, ohne Betonungen‘ sowie ein flächiger Klaviersatz mit den Tonraum sehr gleichmäßig ausfüllenden Stimmen die Monochromie dieser Takte:

Gleichmäßig leise, ohne Betonungen  
T. 15 *una corda*

*ppp sempre*  
con *leg.* sempre

The image shows a musical score for T. 15. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The music is in 4/8 time and features a series of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth-note patterns. The tempo and dynamics are marked as 'Gleichmäßig leise, ohne Betonungen' and 'ppp sempre'. The performance instruction 'con leg. sempre' is written below the bass staff.

Von einem ‚Thema‘ kann angesichts dieser recht ereignisarmen musikalischen Prozedur nicht gesprochen werden. Ab T. 17 ist eine maßvolle Belebung zu spüren, damit verbunden auch eine gelinde Auflockerung des Klaviersatzes. Hier gibt es einen Vorgeschmack auf die später dominierende Bewegung in Oktaven in der linken Hand – durchaus eine satztechnische Verarmung gegenüber dem A-Teil. Taktwechsel setzen auch im B-Teil die hierarchisierende Funktion eines Metrums außer Kraft; Jarnach hätte hier über weite Strecken ohne Taktstriche arbeiten können, mag dies aber als Zumutung für die Interpreten angesehen haben.

Die Harmonik jener Takte unterscheidet sich nicht grundlegend vom Bisherigen – sie fußt auf Dreiklängen, die häufig erweitert sind (vornehmlich durch Sexten und Septimen); es

gibt regelmäßig eingestreute Ausweichungen in Quartenakkorde<sup>406</sup> und einige übermäßige Dreiklänge. Recht häufig kommen solche Akkorde vor, bei denen die rechte Hand reguläre Dreiklänge greift, die Linke aber harmoniefremde Töne beisteuert. Beispiele dafür sind etwa in T. 17.1+4 zu finden. Dort werden ein Fis-Dur-Akkord mit einem d sowie ein Dis-Dur mit einem e versehen.<sup>407</sup> In T. 21 werden erste bitonale Bildungen aneinandergereiht. Es sind auf den ersten fünf Achteln die Kombinationen Es+c<sup>6<</sup>, G+d, As+f, B+g und F+d. Immer wenn parallele Dreiklänge miteinander verheiratet werden, lässt sich der Ergebnisklang auch als Sixte-ajoutée-Akkord begreifen – zumal in klanglicher Hinsicht.

Ich habe vorgegriffen: Nach einer per Atemzeichen markierten Zäsur folgt in T. 20 eine Variante von T. 15ff.; dank einer Klärung nach a-Moll erhält die kaum merkliche Stimmbewegung zumindest in T. 20 einen nachvollziehbaren harmonischen Fluchtpunkt. Hier und im Folgetakt 21 verdichten sich lombardische Rhythmuszellen und herkömmlich punktierte Sechzehntel zu einem festen Bestandteil des Satzes. Die punktierten Partikel beschreiben fast immer Sekundschritte, und sie sind vorzugsweise abwärts gerichtet.

Aus größeren Zusammenhängen (T. 21f.) schälen sich knappe Gesten wie in T. 24/25 heraus, wo eine Sequenz einer Figur in Nachhinein Profil verleiht, die andernfalls nicht weiter beachtet worden wäre; den Höhepunkt bilden große Bewegungszüge, die in T. 26f. und 29 in Gegenbewegung zueinander ablaufen und in kräftigem Forte gehalten sind. In den Takten 30 bis 32 ist die Zurücknahme dieser Vergrößerung zu beobachten, die Oberstimmenmelodik von T. 31f. zeigt sogar gewisse Ähnlichkeiten mit dem dritten Takt des *Siciliano*-Themas.

Der athematisch konzipierte Mittelteil dieses Schlusssatzes, ohnehin nicht reich an motivischen Gestalten, wird von kaum individuell ausgeprägten Elementen wie Skalenausschnitten beherrscht. Die zahlreichen Punktierungen – und darunter vornehmlich die lombardischen, hemmen den musikalischen Fluss, der im *Siciliano*-Thema seinen ersten und besten Ausdruck gefunden hatte.

### **Eine Art Reprise?**

Der Wiedereinstieg des *Siciliano*-Themas in T. 33 gestaltet sich dementsprechend schwierig. Wohl ist die Ausgangstonart Fis-Dur in der Ausgangs-Oktavlage wiederhergestellt. Allerdings dringen die Sechzehntelpunktierungen in die Reprise hinein und konterkarieren eine regelgerechte Wiederaufnahme des Themas in T. 33: die Oberstimme kann sich erst in T. 34 vom *ais'* in die Wechselnote lösen. Die in der zweiten Hälfte von T. 34 erwartete punktierte Dreiachtfelgfigur mit Wechselnote *b'-ces''-b'* ist aus dem komplizierten Notenbild nur schwer herauszulesen und auch dem Ohr nicht leicht identifizierbar. Im zweiten ‚richtigen‘ Thementakt 35 reißt die Oberstimmenmelodik nach dem *dis''* in T. 35.5 ab.

Der Satz gerät im 7/8-Takt 35 aus den Fugen. Die vielen Punktierungen, die schwärzenden Balken der kleinen Notenwerte, ein vielleicht nicht zufällig sehr kompakter, gedrängter Drucksatz versinnbildlichen die lähmende Verkomplizierung der Musik – das ist Augenmusik durchaus:

---

406 Quartenakkorde im Mittelteil finden sich in T. 16.3, 20.4, 21.6, 22.4+6, 23.2, 27.1, 29.5-7, 30.3, 31.3 sowie 32.4.

407 Weitere Akkorde mit harmonisch kontrapunktierenden Basstönen: T. 18.2+3, 19.1+2. In diesem Zusammenhang sei auf die Harmonisierung der Couplets C1 und C2 aus dem Mittelsatz der *Sonatina* op. 18 verwiesen.

T. 35

In T. 37 scheint sich die Musik wieder etwas zu sammeln, und die Tonwiederholungen auf der Oktave b-b<sup>408</sup> vermögen tatsächlich zum Nachsatz des Themas überzuleiten, der in T. 38 mit der Anweisung ‚dolce espressivo, delicatissimamente‘ erklingt. Im Gegensatz zum Vordersatz gelingt mit dieser Nachsatzvariante ein recht langer Ablauf – wenn auch gegenüber T. 5ff. um einen Tritonus nach oben transponiert und rhythmisch leicht variiert. Jarnach hat sogar den ursprünglichen Metrumswechsel nach 7/8 übernommen (dort T. 6, hier T. 39).

Die letzten acht Takte des Satzes sind von vergeblichen Wiederherstellungsversuchen des Siciliano-Themas gezeichnet, schließlich aber läuft alles auf dessen völlige Liquidierung hinaus. Die Tonwiederholungen auf b in den Rahmenstimmen von T. 40 beschwören wieder das Thema herauf, sie sind aber nur eine erstarrte Hülle, in deren Innerem die punktierten Sekundzellen große Aktivität entwickeln. Es ist nun auch nicht mehr Fis-Dur, sondern g-Moll die zugrunde liegende Harmonie.

‚Majestätisch‘ ist ein erneuter Themenanlauf in T. 43 überschrieben. Wiederum ist ein fis-Moll-Akkord unterlegt; sechs Mal erklingt der Ton ais/b in der Oberstimme, wie drei Takte zuvor aber kommt es nicht mehr zur erforderlichen Loslösung vom Ausgangston. Die akkordische Mittelstimme und die oktavierte Bassstimme gehen in T. 44 zur doppelten Punktierung über, ein kräftiges crescendo untermauert die massive Aufwärtsbewegung, die in einem D<sup>7>9></sup> kulminiert (T. 45.1). Die schiere Tonqualität ais ist nach einem letzten, diastematisch geringstmöglichen Ausweichen in T. 46 (ais’-h’-his’-ais’) alles, was vom Siciliano-Thema geblieben ist, denn selbst der Rhythmus der Oberstimme ist jetzt von Punktierungen durchsetzt. Der Satz endet mit dem letzten Schritt zur vollständigen Liquidierung des Siciliano-Themas: der de-facto-Umwandlung des 6/8-Metrums in einen 3/4-Takt.

In die **Harmonik** der letzten Takte des Satzes haben unterdessen zahlreiche stark dissonante Klänge Einlass gefunden. Andeutungen von bitonalen Akkorden finden sich bereits in T. 35.3 (Kombination der Quint-Quart-Klänge D-G-d + fis-cis’-fis’) oder 35.6 (über einem c<sup>6<</sup> in der linken Hand erklingt die Quinte h’-fis’). In T. 36.2 werden D-Dur und es-Moll kombiniert, ebenso in 42.5, gleich darauf sind es die Dreiklänge von F-Dur und es-Moll. Komplizierter ist der Klang in T. 45.2 (zweite Sechzehntel), wenn sich dis-Moll und ein verminderter Dreiklang auf c mit einem tiefen oktavierten h zu einem komplizierten Klang amalgamieren. Die Deutung als H<sup>7<7>9></sup> ist natürlich unbefriedigend und entspricht wohl

408 Hier vermittelt sich deutlich ein Bezug zu den Takten 33ff. und 73ff. des zweiten Satzes von op. 18. Tonwiederholungen haben bei Jarnach meistens Signal- und Gliederungsfunktionen.

nicht dem Vorgehen Jarnachs: Dissonanz war das Ziel, die Dreiklänge sind dabei akkordischer Restbestand.

T. 45.2

T. 46.1

T. 46.4

T. 46.5

Gelegentlich sind die Bestandteile eines bitonalen Akkordes übersichtlich auf linke und rechte Hand aufgeteilt wie in T. 46.1: Die linke Hand zeigt einen korrekt notierten Ais<sub>7></sub>, in der Rechten erklingt ein h<sup>7<</sup>, dessen Töne allerdings in der Notation (h-cis'-fis'-ais') am Ais-Dur-Akkord der linken Hand ausgerichtet sind. Der Hörer nimmt aber natürlich keinen solcherart synthetisierten Ais<sub>7></sub><sup>7>9></sup> wahr, sondern die scharfe Dissonanz zwischen den Dreiklängen Ais-Dur und h-Moll.

Nur wenig unübersichtlicher ist die Situation auf der vierten Achtel von T. 46: In der linken Hand wird ein G<sup>7>9></sup> arpeggiert, dessen Terz h in Form eines ces' in der rechten Hand nachgeliefert wird; darüber ist noch ein Es-Dur-Dreiklang platziert. Dieser eindeutig und akustisch nachvollziehbar auf Terzschichtung basierende, dissonante Akkord impliziert noch einen g-Moll-Akkord, ein as-Moll, den verminderten Septakkord auf f sowie einen übermäßigen Dreiklang auf ces'. Klanglich wirksam sind bei alledem die Sekundreibungen g-as, d-es und b-ces.

Stefan Weiss hat auf den bemerkenswerten letzten Akkord des Taktes 46 hingewiesen.<sup>409</sup> Im Notenbild sieht er aus wie ein Verwandter der eben besprochenen Akkorde: In der rechten Hand findet sich ein  $H^{7<}$ , die Linke mit ihrer Quint-Quart-Schichtung einen  $Q^4dis$ . Der Dreiklänge ließen sich aber, nähme man alle Töne zusammen, noch mehr extrahieren (dis-Moll, gis-Moll, Fis-Dur), und der Quartakkord lässt sich mit den Tönen dis' und ais' auf einen  $Q^6ais$  ausweiten. Kurz vor Ende des Taktes 46 schiebt sich mit einem clusterartigen Klang noch ein eis in den Akkordzusammenhang, der nunmehr summarisch als  $Q^7eis$  zu bezeichnen wäre.<sup>410</sup>

Eben dieses zuletzt eingereichte leittonige eis verleiht dem Klang andererseits einen zum Schlussakkord Fis-Dur dominantischen Charakter. Die zur gleichen Zeit in der rechten Hand wiederholten Töne gis und h stabilisieren die Deutung als  $Cis^{7>}$ . Dieser vieldeutige Klang teilt seine verschiedenartigen Interpretationsmöglichkeiten dem Ohr des Hörers nur undeutlich mit; letztlich dominiert trotz überwiegender Terzschichtung wiederum der Eindruck einer starken Dissonanz.

Auf gleiche Weise wirken auch solche Akkorde, deren Lage eine Identifizierung erschwert. Als Beispiel mag T. 45.1 mit seinem in der Kontraoktave angesiedelten D-Dur-Akkord dienen: im Fortissimo in solch tiefer Lage angeschlagen, wird der Dreiklang aufgrund der reichlich mitschwingenden Obertöne ebenfalls als Dissonanz wahrgenommen.

Quartakkorde treten in der Reprise des Satzes ebenfalls häufig auf<sup>411</sup>, allerdings machen sie sich gegen Ende des Satzes auffällig rar – und das, obwohl hier der Dissonanzgrad besonders hoch ist. Festzuhalten bleibt, dass Jarnach generell im Satzeschluss der *Sonatina* op. 18 von Quartakkorden besonders starken Gebrauch macht – es finden sich hier insgesamt gut 40 dieser Klänge.<sup>412</sup>

#### **VII.4.1 Zusammenfassung op. 18, 3. Satz**

Der dritte und letzte Satz ist zweifellos das Gravitationszentrum der *Sonatina* op. 18. In der Art und Heftigkeit des Ausdrucks ist er der *Sarabande* op. 17 wie der Rilke-Vertonung *Aus einer Sturmnacht* aus den *Fünf Gesängen* op. 15 verwandt und damit ein Beispiel für die komplizierte, schwere und pathetische Schreibweise Jarnachs, wogegen die Sätze eins und zwei zu einem leichten Spielcharakter tendieren.

Im Satzeschluss der *Sonatina* findet sich ein Klaviersatz, dessen wuchtige Akkordik sich im Gleichgewicht mit der bisweilen exzessiv ausgeführten Horizontale befindet – ein Klaviersatz auch, welcher jeden Pianisten, der die Struktur der Musik zu Gehör zu bringen versucht, vor sehr große Herausforderungen stellt.

Die Form des Satzes ist einfach und komplex zugleich. Da ist zunächst die offensichtliche Anlehnung an die dreiteilige Liedform; sie wird jedoch in vehementer Weise von nichtzyklischen und unumkehrbaren Verläufen überlagert. Für Jarnachs Verhältnisse

409 Siehe Weiss, S. 243f.

410 Vgl. auch T. 45.1, 47.1, 48.1. Über die Plausibilität dieser wie weiterer Interpretationen von dissonanten Klängen als Quartakkorde schreibt auch Weiss (S. 244f.). Im vorliegenden Fall von T. 46.5 fordern die Töne der linken Hand eine solche Deutung heraus. Es sollte darüber hinaus bedacht werden, dass zahlreiche auf Dreiklänge abgestellte Akkordeutungen ähnlich ‚gewollt‘ sind.

411 Es gibt 15 Quartakkorde in der Reprise: T. 34.6, 35.5+6, 39.2+3+4+5+6, 40.3+6, 41.1+2, 42.7, 44.1+4.

412 Es gibt 15 Quartakkorde allein in der Reprise: T. 34.6, 35.5+6, 39.2+3+4+5+6, 40.3+6, 41.1+2, 42.7, 44.1+4.

neuartig ist die ausschließlich destruktive Themenbehandlung. Gab es in den meisten anderen Kompositionen dieser Jahre mehrere (und meist gleichberechtigte) Varianten eines Themas, so wird das Siciliano-Thema des Schlusssatzes zu Beginn in vollendeter Form vorgestellt, um dann vor allem in der Reprise sukzessive liquidiert zu werden.

Der Auslöser für die schrittweise Zerstörung des musikalischen Ausgangszustands ist der punktierte Sechzehntelrhythmus, als dessen Ausgangspunkt der athematische Mittelteil anzusehen ist. Destruktion als formales Konzept: Das ist meiner Ansicht nach zu ungewöhnlich für Jarnach, als dass es nicht außermusikalisch motiviert sein sollte.

„Ich möchte [...] erklären, dass diesem Werk keinerlei programmatische Tendenzen zugrundeliegen. Es ist auch keine Trauermusik, ja nicht einmal eine Musik, die bewusst irgendeine bestimmte Gefühlssphäre betont. [...]“<sup>413</sup>

Diese Worte Jarnachs stammen von 1956 und beziehen sich nicht auf die *Sonatina* op. 18, sondern auf das 1952 komponierte Streichquartett *Musik zum Gedächtnis der Einsamen*.<sup>414</sup> Die Äußerung tritt einem (dem Anschein nach allgemeinen) Missverständnis in der Rezeption des Streichquartetts entgegen und bekräftigt gleichzeitig noch einmal die Abneigung des Komponisten gegen das Eindringen außermusikalischer Inhalte in eine Komposition. In die Entstehungszeit der *Sonatina* op. 18 fällt der Tod von Jarnachs wichtigster künstlerischer Bezugsperson: Am 24. Juni 1924 stirbt Ferruccio Busoni. Und wenn ich eine Verbindung zwischen diesem für Philipp Jarnach schmerzlichen Verlust des Freundes einerseits und der bizarren Gestaltung des Schlusssatzes der *Sonatina* andererseits herstelle, kann sich meine Argumentation auf keine anderen als die oben dargelegten Fakten beziehen. Es sind weder mündliche noch schriftliche Bemerkungen Jarnachs überliefert, welche meine These bestätigen könnten, diese Musik sei dem Andenken an eine verehrte Person gewidmet.<sup>415</sup>

„Con summa espressione“ – nur dreimal im gesamten Œuvre Jarnachs findet sich überhaupt die Bezeichnung ‚espressione‘ als Satzüberschrift verwendet. Dem pathetischen Schlusssatz der *Sonatina* op. 18 fehlt das Glänzende, das Auftrumpfende anderer Werke dieser Schaffensperiode. Mit sehr ungewöhnlichen Ausführungsanweisungen wie ‚stentato‘ (dt. ‚mühsam, gequält‘; T. 44) oder ‚incalzando‘ (dt. ‚bedrängend‘; T. 45) werden sehr konkrete Affekte assoziiert.

In der Rückschau auf den ersten, thematisch scheinbar noch intakten A-Teil fallen die kleinen rhythmischen ‚Keime‘ kaum auf, die (vom Mittelteil ausgehend) auch schon in Teil A eindringen. Die kleinmaßstäblichen Punktierungen nehmen sich in diesem Umfeld wie Fremdkörper aus. Beinahe von ‚Inkubation‘ ließe sich angesichts des durch diese Partikel verursachten Stolperns des Themas in T. 9.3+4 sprechen. Die drei übrigen Sechzehntelpunktierungen bewirken eine ähnliche Verunsicherung: In T. 6 und 13 ist es ein Ausweichen auf das 7/8-Metrum, darüber hinaus gibt es dynamische ‚Schwellungen‘ und akzentuierte ‚Abwehrreaktionen‘ durch die umliegenden, ‚heimischen‘ punktierten Dreiachtelgruppen in T. 10–11 und 12–13. Was hier vonstatten geht, ließe sich als eine musikalische Infektion bezeichnen. Im Verlauf der Reprise findet eine musikalisch sehr genau

413 Philipp Jarnach: *Musik zum Gedächtnis der Einsamen* (1956). In: JS, S. 199.

414 Thematisches Zentrum der *Musik zum Gedächtnis der Einsamen* ist bezeichnenderweise ebenfalls eine Siciliano-Melodie.

415 Dies bestätigten mir die Tochter des Komponisten, Ulrike Jarnach, sowie der Musikwissenschaftler und Autor Stefan Weiss.

kalkulierte Eskalation zur Liquidierung des Siciliano-Themas statt: In T. 33ff. kann sich die Oberstimme nur schwer aus der Tonwiederholung lösen, der Klaviersatz entspricht aber noch in etwa dem Originalthema in T. 1ff. Freilich behindern die kleinen Punktierungen (und darunter besonders die lombardischen) den musikalischen Fluss bereits hier. Im nächsten Themenanlauf (T. 40) findet sich die destruktive punktierte Mittelstimme bereits oktaviert, T. 43f. zeigen sie in ihrer kräftigen Aufwärtsbewegung bereits als das musikalisch dominierende Element. Der ehemals übersichtlich akkordische Klaviersatz ist hier bereits in Auflösung begriffen. Es bleibt dem diastematisch, rhythmisch und metrisch entstellten Siciliano-Thema am Ende nur noch die Behauptung eines (allerdings mit der großen Sexte versehenen) Fis-Dur-Akkords mit der Tonqualität als in der Oberstimme.

Ich nehme die induktive Wirkung des medizinischen Vokabulars gerne in Kauf, um die Prozesse von Zerstörung und Erstarrung plastisch darzustellen. So unzweifelhaft, wie hier der Ausdrucksgehalt bis in kompositionstechnische Details diffundiert, so klar scheint mir mit diesem Satz eine Trauermusik für Ferruccio Busoni intendiert zu sein<sup>416</sup> – für den Freund und Lehrer, dem Jarnach nach eigener Aussage alles verdankt, was aus ihm „geworden sein mag“.<sup>417</sup>

## VII.5 Auswertung: Op. 17 und 18 und die ‚Junge Klassizität‘

Die drei *Klavierstücke* op. 17 und die *Sonatina* op. 18 Philipp Jarnachs repräsentieren Musik von künstlerisch höchstem Anspruchsniveau. Ihren Interpreten verlangen sie eine absolut sicher beherrschte Spieltechnik, äußerste Präzision und eine geistige Durchdringung der überaus komplexen musikalischen Strukturen ab. Die dem Hörer gestellten Anforderungen sind vergleichbar hoch, sofern die Rezeption nicht an der Oberfläche haltmachen soll. Hatten die zeitgenössischen Kritiken in Bezug auf jene beiden Klavierwerke aber noch von „undurchdringlicher Herbheit“ und „Verschlossenheit“ gesprochen, wirken sie auf den heutigen Hörer zumindest klanglich weit weniger fremdartig.

Im Klavierwerk Philipp Jarnachs nehmen op. 17 und op. 18 eine chronologisch und stilistisch herausragende Stellung ein: Die zehn Jahre zuvor komponierten *Quatre humoresques pour le piano* (1914) entstammen noch der impressionistisch beeinflussten Schaffensperiode des Komponisten, während mit dem *Amrumer Tagebuch* op. 30 von 1942 und der *Adventsmusik (Marsch, Wiegenlied und Pastorale)* op. 32 (1945) eine deutliche stilistische Beruhigung festzustellen ist.<sup>418</sup> Eine stilistische Weiterentwicklung kennzeichnet auch die zeitlich sehr eng beieinanderliegenden Opera 17 und 18: Die latent impressionistisch gefärbte Harmonik der *Drei Klavierstücke* (und besonders der *Sarabande*) tritt in der *Sonatina* zugunsten dissonanterer Klänge zurück; eine Zunahme an polyphoner Komplexität findet ihren Höhepunkt im Schlusssatz der *Sonatina*; von den eher unverbindlichen Formen der *Klavierstücke* schließlich findet eine Entwicklung zu stark individualisierten, aber gleichwohl formal traditionellen Modellen in der *Sonatina* statt.

416 Jarnach wäre nicht der Einzige mit einem solchen Vorhaben. Es sei in diesem Zusammenhang auch auf das *Streichtrio* op. 45 (1946) Arnold Schönbergs verwiesen.

417 Jarnach 1956: NDR-Sendung aus der Reihe ‚Das musikalische Selbstportrait‘.

418 Diese ‚Beruhigung‘ besteht aus einer wesentlich weniger dissonanten Harmonik, einer Zurücknahme der extremen Kontrapunktik und nicht zuletzt aus reduzierten Anforderungen an den Interpreten.

Ein Schwerpunkt dieser Zusammenfassung hat die Klärung der Frage zu sein, inwieweit Jarnachs *Klavierstücke* op. 17 und die *Sonatina* op. 18 mit dem theoretischen Überbau der ‚Jungen Klassizität‘ (nach Busonis und Jarnachs Darstellung) in Einklang zu bringen sind. Es folgt noch einmal eine Auflistung ihrer wichtigsten Merkmale:

1. Aufgabe außermusikalischer Vorstellungen („Musik ist Musik und weiter nichts“<sup>419</sup>)
2. Individuelle formale Entfaltung jedes musikalischen Einfalls
3. Abschied vom Thematischen
4. Wiedergeburt des Rhythmus‘ und der Melodie; Harmonik lediglich als Ergebnis „der höchst entwickelten [...] Polyphonie“<sup>420</sup>
5. „Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente“<sup>421</sup>

Ad 1: Keinem der Klavierwerke Jarnachs, die hier behandelt wurden, ist ein programmatischer Titel beigelegt. Nirgends ist ein Bezug auf außermusikalische Bereiche (wie Literatur, Bild oder psychologisierender Schilderung) auszumachen. Unter (eventueller) Einschränkung im Bezug auf das Finale der *Sonatina* handelt sich um absolute Musik.

Ad 2: Es ist kaum möglich, die tatsächlich aus den „Einfällen“ hervorgegangenen formalen Entwicklungen auf ihre absolute ‚Folgerichtigkeit‘ hin zu evaluieren. Festzuhalten ist allerdings die große Variationsbandbreite in der Behandlung der Motive und Themen, die weit entfernt von jeder schematischen Starrheit ist. Mit der frei gehandhabten Variantenbildung setzt Jarnach darüber hinaus auf eine recht unverbindliche Methode.

Dem Anspruch der Busonischen wie der eigenen Ästhetik auf individuelle, niemals schematische Formgestaltung wird Jarnach auch dort gerecht, wo er äußerlich eine Anlehnung an traditionelle Modelle vornimmt. Mit der Komposition von *Ballabile*, *Sarabande* und *Burlesca* in op. 17 griff Jarnach keinesfalls auf Formschemata zurück (die in jenen Bezeichnungen schließlich auch gar nicht angelegt sind), vielmehr extrahierte er ihre charakterlichen Eigenschaften. *Ballabile* und *Burlesca* sind als mehr oder weniger stark modifizierte ABA-Formen aufzufassen, angesichts der *Sarabande* versagen herkömmliche Deutungsmuster.

In der *Sonatina* – die von Umfang und Gewicht eine ausgewachsene Sonate ist – wird der Gebrauch traditioneller Formmodelle durch deren weitgehende Ab- und Umwandlung kompensiert. Die Motivation für den Rückgriff auf das Leitbild der Sonate in der *Sonatina* op. 18 liegt im Dunkeln. Anders als die Zwölftonmethode Schönbergs hat Jarnachs durch wahrnehmbare musikalische Zusammenhänge gekennzeichnete Musiksprache eine formale Absicherung durch übergeordnete Muster nicht dringend nötig.

Ad 3: Der „Abschied vom Thematischen“ ist in den *Klavierstücken* oder der *Sonatina* Jarnachs nicht erfolgt. Die strukturelle Bedeutung des Themas (als „prägende Substanz“<sup>422</sup> eines größeren musikalischen Zusammenhangs) ist in allen sechs untersuchten Stücken Jarnachs ebenso ungebrochen. Etwas anders sieht es mit der Forderung nach der „wieder-

---

419 Busoni: Junge Klassizität. In: WEM, S. 36f.

420 Ebenda.

421 Ebenda.

422 Artikel ‚Thema‘ in: Brockhaus / Riemann Musiklexikon in zwei Bänden, hg. von C. Dahlhaus und H. H. Eggebrecht. Wiesbaden/Mainz 1979, Bd. 2, S. 589.

erkennbaren [...] Physiognomie“<sup>423</sup> des Themas aus: Hier sorgt so manche Permutation für recht abstrakte Verwandtschaftsbeziehungen – zumindest in akustischer Hinsicht. Eine Schwierigkeit besteht allerdings in den oftmals nicht klar umrissenen und gelegentlich wenig prägnanten Themengestalten bei Jarnach: Wie bei Brahms scheint diese vermeintliche Schwäche aber Voraussetzung für eine erfolgreiche Variantenbildung zu sein. Schließlich existieren in fast allen Stücken und Sätzen aus op. 17 und 18 athematisch konzipierte Abschnitte – es sind dies allerdings Episoden, die sich in ihrer Themenlosigkeit gegenüber dem Normalfall einer thematisch bestimmten Musik abgrenzen.

Ad 4: Rhythmische Freiheit ist ein Hauptmerkmal der hier besprochenen Kompositionen Philipp Jarnachs. Es ist nicht zuletzt die Übereinanderschichtung von bereits in sich flexiblen und außerordentlich differenziert gearbeiteten Linien, welche jeden Interpreten vor erhebliche Probleme stellt. Man könnte durchaus von rhythmischer Polyphonie sprechen. Eine Kausalität, wie sie aus Busonis Forderung von der Harmonik als ‚vertikalem Resultat‘ der melodischen Polyphonie hervorscheint, ist an den *Klavierstücken* und der *Sonatina* Jarnachs indes nicht zweifelsfrei abzuleiten. Zwar ist eine Vorliebe des Komponisten für polyphone Satzstrukturen unübersehbar, andererseits aber gibt es ein typisches harmonisches Vokabular, auf welches Jarnach gerne zurückgreift und dessen Erfordernisse immer wieder den Verlauf der Linien beeinflussen.<sup>424</sup> Außerdem führt Jarnach – anders als etwa Schönberg und seine Schüler – in seinem Repertoire nach wie vor Dreiklänge neben den neuen Zusammenklängen; der immer wieder offenkundig gezielte Einsatz der jeweiligen harmonischen Ausdrucksmittel spricht gegen das uneingeschränkte Primat der melodischen Linie.

Ad 5: Die „Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente“ ist ohne Zweifel der Hauptgedanke der ‚Jungen Klassizität‘. Dabei ging es Busoni zumindest theoretisch weder um die Übernahme formaler Modelle (wie etwa der Sonate, der Fuge oder der Liedform) noch um neoklassizistische Stilkopien, Stilparodien oder gar um Restauration. Sein Anliegen war die Nutzbarmachung musikalischer Verfahrensweisen wie der Polyphonie, der Variation oder der thematisch-motivischen Arbeit. In diesem wichtigsten Punkt der Busonischen Theorie ist Jarnach dem Lehrer und Freund am weitesten gefolgt.

Über den Zugriff Jarnachs auf den Fundus polyphoner und kontrapunktischer Techniken ist schon unter Punkt 4 berichtet worden. Die Meisterschaft des Komponisten in ihrer Anwendung ist unbestritten.

Sehr undogmatisch zeigt sich Jarnach in der harmonischen Gestaltung: Im Gegensatz zu Schönberg oder Webern tabuisiert er die traditionelle Dreiklangsbildung nicht. Andererseits macht er sich die Möglichkeiten von Quartenakkorden und bitonalen Klängen zunutze und scheut auch herb dissonante Konstellationen nicht. Eine Systematisierung dieser neuen harmonischen Mittel findet allerdings nicht statt; ihr Einsatz scheint durchweg klanglich motiviert zu sein. ‚Atonal‘ hingegen wäre schlicht das falsche Attribut für die Musik Jarnachs. Das universale psychologische Prinzip der Fasslichkeit durch Wiederholung von Bekann-

---

423 Ebenda.

424 Im Fall der *Klavierstücke* op. 17 sind dies vorwiegend impressionistische Mischklänge, in der *Sonatina* op. 18 Biharmenien und stark dissonante Quartenakkorde.

tem ist in den *Drei Klavierstücken* wie der *Sonatina* durchgängig wirksam. Es greift auch in solchen Passagen, wo nicht mehr von eindeutiger Thematik die Rede sein kann: in den Drei- beziehungsweise Viertonformeln der *Sarabande*, der *Burlesca* und den ersten beiden Sätzen der *Sonatina*.

Variation oder Variantenbildung ist eine weitere bedeutende Methode, die gleichermaßen die Thematik und die Motivik betrifft. Es ist eine Eigenart Jarnachscher Einfälle, dass sie fast nie in einer als endgültig empfundenen Fassung vorliegen<sup>425</sup>, sondern sich in Diastematik, Rhythmik, Harmonik und der Art des (hier: Klavier-) Satzes flexibel geben. Diese Modifikationen gehen in einem Fall so weit, die ursprüngliche Gestalt eines Themas gänzlich unkenntlich zu machen: Die Rede ist vom ‚Siciliano-Thema‘ aus dem Schlusssatz der *Sonatina* op. 18.

Fast könnte man jenen beinahe völligen Verlust der Physiognomie als das Resultat thematisch-motivischer Arbeit ansehen. Das ‚Siciliano-Thema‘ war mit dem rhythmischen Modell der Achtelpunktierung aus dem Mittelteil kombiniert worden und unterlag letztlich gegenüber dem nun entfesselt triumphierenden Rhythmus. Generell aber vermeidet Jarnach in diesen beiden Klavierwerken die traditionelle thematisch-motivische Arbeit weitgehend. Eine Ausnahme ist der Durchführungsbeginn im Kopfsatz der *Sonatina* op. 18: Die hier vorgenommene vertikale und sukzessive Kombination von erstem und zweitem Thema gerät dabei derart plakativ und schulmeisterlich, dass man eine Parodie vermuten möchte. Das Komponieren aus kleinsten, nur wenige Töne umfassenden Gebilden nimmt in den *Klavierstücken* op. 17 wie auch in der *Sonatina* op. 18 zunehmend klare Gestalt an. In der *Sarabande* ist es eine gleich zu Beginn vorgetragene chromatische Viertonformel, die im Verlauf des Stückes immer wieder neue Motive gebiert. Eine dreitönige Folge durchzieht die *Burlesca*, wird als fester Bestandteil in eines der Themen integriert und sogar an herausragender Stelle als eine Art Motto präsentiert. Der *Kopfsatz der Sonatina* weist ebenfalls ein Dreitonmotiv auf, welches in zahlreichen Varianten vorliegt und als ungebundene Materie durch den musikalischen Raum geistert. Eben jenes Gebilde erweist sich als integraler Bestandteil beider Themen. Ein weiteres Dreitongebilde schließlich kann sich sowohl melodisch als auch rhythmisch im zweiten Satz der *Sonatina* profilieren.

Philipp Jarnach war als Lehrer für Komposition tätig und wird sich auch in seiner Tätigkeit als Wettbewerbs-Juror eingehend mit zeitgenössischer Musik beschäftigt haben. Ob die Verwendung kompositorischer Keimzellen bei Jarnach auf die Kenntnis der Webernschen Technik zurückgeführt werden kann, ist nicht zu klären. Der Vorgang entspricht aber sowohl der ästhetischen Prämisse einer organisch strukturierten Formanlage als auch der Grundidee der ‚Jungen Klassizität‘, kompositionstechnische Errungenschaften – welchen Datums sie auch seien – verfügbar zu machen.

Die musiksprachliche Evolution ist bei Jarnach das Ergebnis von harmonischer Erweiterung und allergrößter melodischer und rhythmischer Freiheit. Nah an den Erfordernissen der ‚Jungen Klassizität‘ Busonis werden traditionelle Kompositionsmethoden übernommen und mit neugeschaffenen Techniken kombiniert. Die Fasslichkeit der *Drei Klavierstücke* op. 17 und der *Sonatina* op. 18 beruht auf wahrnehmbaren internen musikalischen Zusammenhängen, die eines Außenhaltes durch überlieferte Formmodelle nicht eigentlich bedürften.

---

<sup>425</sup> Eine Ausnahme liegt im 1. Thema des Kopfsatzes der *Sonatina* op. 18 vor.

# VIII.

## DREI RHAPSODIEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER OP. 20 (1927)

Abgeschlossen im November 1927; verlegt 1928 bei Schott, Mainz; die Umstände der Uraufführung sind nicht einwandfrei geklärt: Entweder wurden die *drei Rhapsodien* op. 20 von Stefan Frenkel und Jarnach selbst am 30.11.1927 in Berlin (1. Konzert des Bundes Deutscher Komponisten) oder durch Alma Moodie und Eduard Erdmann (siehe Weiss, S. 427) aus der Taufe gehoben.

### VIII.1 Einleitung

Den *Drei Rhapsodien* für Violine und Klavier op. 20 war, wie den vorausgegangenen *Drei Klavierstücken* op. 17 und der *Sonatina* op. 18, nur geringer Erfolg beschieden. Wie schon so oft war Jarnach auch hier selbst der wichtigste Interpret: Bis auf zwei Mal<sup>426</sup> saß bei den überlieferten Aufführungen der zwanziger und dreißiger Jahre stets der Komponist am Klavier. In den Anfangsjahren war der Geiger Stefan Frenkel der wichtigste Duopartner, später scheint Licco Amar diese Stelle eingenommen zu haben. Eine Aufnahme der *Drei Rhapsodien* mit dem Geiger Bernhard Hamann und Jarnach am Klavier wurde 1952 – mithin ein Vierteljahrhundert nach Komposition des Werkes – beim Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg unternommen. Sie ist ein interpretatorisch bedeutendes Dokument von leider nicht gerade befriedigender Klangqualität.

Stilistisch markieren die *Drei Rhapsodien* den wohl weitesten Außenposten in Jarnachs Œuvre. Bereits die wenigen Noten des ersten Taktes der ersten *Rhapsodie* geben einen Eindruck von der dissonanten Klangsprache; hier lässt sich vielleicht am besten jener Weg ermessen, den Jarnach seit der bloß acht Jahre zuvor komponierten *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 zurückgelegt hat. Wenn man bedenkt, wie wenige Kompositionen in diesem knappen Jahrzehnt entstanden sind, so gewinnt man einen Eindruck von der skrupulösen Konzentration in ästhetischen Dingen, die Jarnach immer nachgesagt wurde.

Was die *Drei Rhapsodien* op. 20 angeht, so scheinen die zahlreichen kritischen Rezensionen, in denen die Schwierigkeit seiner neuesten Musik reflektiert wurde, Jarnach nicht unberührt gelassen zu haben. So zeigt das gut ein Jahr später uraufgeführte *Vorspiel für Orchester* bereits einen viel zugänglicheren Stil.

#### **VIII.1.1 Zeitgenössische Rezensionen**

Signale 85/49 (7.12.1927), S. 1697f.; Walther Hirschberg:

„Philipp Jarnach war der zweite Komponist, der selbst für sein Schaffen eintrat. Er spielte zunächst (ein Pianist von Rang) seine schon bekannte Sonatine [sic] für Klavier op. 18 (Romancero I), die durch ihre Feingeistigkeit und Meisterlichkeit der Faktur mehr für sich einnimmt, als dass sie durch Schwung und Reichtum der Einfälle das Blut in Wallung brächte. In der sich anschließenden Uraufführung seiner ‚Drei Rhap-

<sup>426</sup> Siehe hierzu Weiss, S. 252.

sodien für Violine und Klavier op. 20‘ (mit dem vortrefflichen Stefan Frenkel als Geiger) ist das Bild kaum anders: ein starker Könnner, aber ein nur mäßiger Erfinder spricht.“

AMZ 54/49 (9.12.1927), S. 1279; Paul Schwerts

„... Besser noch haben mir übrigens die drei neuen Rhapsodien zugesagt. In ihnen sehe ich wirklich Neuschöpferisches, das sich nicht gewaltsam von der Vergangenheit losreißt, sondern aus ihr herauswächst. Hier dokumentiert sich das wieder, was als schöpferische Phantasie zu allen Zeiten Geltung hatte; diese Musik ist erlebt und aus diesem Erlebnis heraus gestaltet. Jarnach selbst spielte seine Werke mit Eindringlichkeit.“

AMZ 56/45 (8.11.1929), S. 1116; Heinz Pringsheim

„Gleich schwer in den Anforderungen, die in technischer und musikalischer Hinsicht an die Ausführenden, in der Auffassung der Zusammenklänge und der außerordentlich komplizierten Rhythmik an die Aufnehmenden gestellt sind, werden sich diese Stücke nur eines kleinen Kreises esoterischer Liebhaber einer auf die Spitze getriebenen individualistischen Ausdruckskunst zu erfreuen haben. Die Freiheit in der Behandlung der melodischen, harmonischen, rhythmischen und metrischen Elemente, die eigenwillige Gestaltung der Figurationen, der häufige Wechsel der Dynamik und Agogik in eng begrenztem Raume – das alles sind Züge, die bei einem Meister von künstlerischem Verantwortungsgefühl ohne Zweifel subjektiv notwendig sind, die aber nichtsdestoweniger für den Nachschaffenden ebensoviele schwer deutbare Rätsel bieten. So muss ich mich auf die Hoffnung beschränken, dass anderen ihre Deutung leichter gelingen möge als mir.“

AMZ 56/48 (29.11.1929), S. 1188; A. Weber

„In der ‚Musikalischen Gesellschaft‘ spielten Licco Amar (Violine) und Philipp Jarnach (Klavier) Pfitzners e-Moll-Sonate, Regers Sonate d-Moll und Ravels Sonate G-Dur. Dazwischen eingestreut waren die geistig fein kultivierten ‚Drei Rhapsodien‘ (op. 20) von Jarnach. [...] Als Pianist von überraschenden Qualitäten zeigte sich Jarnach, in dem Zusammenspiel führend, mit fein ausgeprägtem Sinn für Farbenvaleurs.“

## VIII.2 Analyse Rhapsodie Nr. I: Moderato, liberamente e rubando

Länge 48 Takte; Tempoangabe Viertel = 63–69; vorwiegendes Metrum 4/4 mit zahlreichen Abweichungen; keine Vorzeichnung, Stück endet in d-Moll.

Gleich mit der ersten der *drei Rhapsodien* aus op. 20 schlägt Jarnach einen neuen Ton an. Insgesamt noch dissonanter als die *Klavierstücke* op. 18, bewahrt sich speziell die erste *Rhapsodie* eine zurückhaltende wie melancholische Leichtigkeit, in der sich die komplexen Satzstrukturen der ‚komplizierten‘ mit der schwebenden Stimmung der ‚leichten‘ Schreibweise Jarnachs vereinigen.

Ein erster Blick über die *Rhapsodie* Nr. 1 gibt keine Aufschlüsse über ihre Form, bei genauerer Betrachtung scheint hier insgesamt eine eher lose gefügte Reihungsform zugrunde zu liegen. Man kann durchaus Abschnitte voneinander abgrenzen, indes ist die gewählte

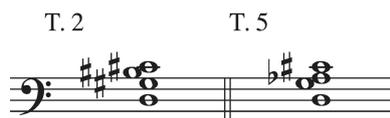
Aufteilung nicht immer zwingend. Als Argumente für die Abschnittsgliederung dienen dabei neues motivisches Material, manchmal aber auch bloß eine veränderte Satzstruktur. Die derart gewonnenen Abschnittsgrenzen verlaufen folgendermaßen:

- 1 T. 1–8: Klaviereinleitung, mit der Exposition von zwei Hauptmotiven (T. 1 und T. 6);
- 2 8–19: erweiterte und variierte Wiederholung der Exposition mit der Violine;
- 3 19–32: Mittelteil mit überwiegend flächigem Satz, enthält neues motivisches Material, welches aber unterhalb der beiden Hauptmotive angesiedelt ist;
- 4 33–36: Klangteil mit Quartenharmonik;
- 5 37–41: ‚Quasi cadenza‘: Trillerpassage; doppelte Motivapotheose (Akkordmotiv + Dreitonformel);
- 6 46–48: Epilog, materiell völlig eigenständig.

Bemerkenswert ist die ungeachtet der formalen Indifferenz große Intensität und Dichte der musikalischen Gesten in dieser ersten *Rhapsodie*. Das Notenbild zeigt einen schnellen Wechsel verschiedener Satzcharaktere, was sich auch in der Takteinteilung und der Wahl des jeweiligen Metrums niederschlägt: Sie ist mit wenigen Ausnahmen motivisch oder strukturell bedingt.<sup>427</sup>

Der **erste Abschnitt** (T. 1–8) der *Rhapsodie* beginnt mit einer siebentaktigen Klaviereinleitung. Als Vorbild diente offenkundig das Rezitativ, und dazu passt auch die Spielanweisung: ‚liberamente e rubando‘. Abgesehen vom ersten Takt besteht die linke Hand des Klaviervorspiels lediglich aus drei gehaltenen Akkorden, über denen die Rechte ein kompliziert rhythmisiertes Melos entfaltet. Diese Oberstimme hat nichts Sangliches an sich, allerdings ist die orientalisches wirkende, kleinteilige Melismatik auch kaum klavieristisch angelegt. Was den Klaviersatz angeht, so sind die einleitenden Takte nur ein Vorgeschmack auf Kommendes: Einen weniger pianistisch gedachten Klaviersatz als in dieser Rhapsodie hat es zuvor noch nicht gegeben – der ‚Pianist‘ Philipp Jarnach ist hier jedenfalls nicht präsent.

Ungewöhnlich für eine Jarnachsche Eröffnung sind die starken Dissonanzen. Die beiden über mehrere Takte ausgehaltenen Akkorde (T. 2ff. und 5ff.) enthalten jeweils die Intervalle kleine Sekunde, große Septime und Tritonus. Mehr Spannungen sind in einem viertönigen Klang kaum unterzubringen:



In materieller Hinsicht bietet die Klaviereinleitung eine echte Exposition. Allerdings sollte man eher Motive und Gestalten denn echte Themen erwarten; zudem ist das vorgestellte

<sup>427</sup> Die aus den fünfziger Jahren stammende Aufnahme der *Drei Rhapsodien* op. 20 mit Bernhard Hamann und Philipp Jarnach ist ein wichtiges Interpretationsdokument. Was die Metrik angeht, so zeigen sich beide Musiker in ihrer Schwerpunktsetzung sehr frei.

Material für die Komposition als Gesamtes nicht unbedingt strukturbildend. Wirklich relevant sind in der Klaviereinleitung lediglich zwei Motive. Das erste ist, bei aller Flüchtigkeit, der gebrochene Akkordklang des ersten Taktes:

T. 1

Dieser Akkord ist etwas unübersichtlich notiert, eigentlich aber ein klar strukturiertes Gebilde. Seine sieben Töne lassen sich in zwei Teilakkorde aufspalten: Ein erster besteht aus der Kombination eines Tritonus' mit einer großen Terz (C-Fis-B), der zweite Teilakkord enthält eine große Terz und eine verminderte Sexte, die nachträglich in einen Tritonus überführt wird (E-Gis-es→d). Fasst man diesen letzten Halbtonschritt abwärts vom es zum d als ‚Korrektur‘<sup>428</sup> auf, dann kann der zweite Teilakkord als strukturelle Umkehrung des ersten interpretiert werden. Insgesamt entsteht so ein symmetrischer Klang, der (wenn man die Tonqualität es wirklich aus der Berechnung heraus lässt) auch ganztönig ist. Spätere Fassungen dieses **Akkordmotivs** zeigen diastematische Abweichungen – das ist bei den Themen und Motiven Jarnachs die Regel.

Zwei Ableitungen des Akkordmotivs sind gleich im sich anschließenden Takt 2 zu hören. In der linken Hand ist es zum einen der aus den Intervallen Tritonus (d-gis), großer Terz (gis-his) sowie der kleinen Sekunde his-cis' bestehende Liegeakkord. Während sich die unteren drei Töne als Ableger des ersten Motivakkords identifizieren, ist die kleine Sekunde dem ‚Korrekturvorgang‘ aus dem zweiten Motivakkord entnommen.

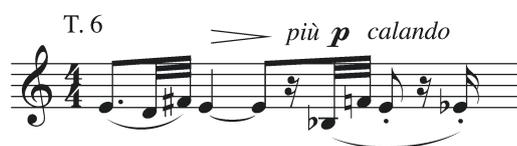
Über diesem Liegeakkord setzt in der rechten Hand die Oberstimme auf einem d' ein, wodurch für kurze Zeit das sehr dissonante Kleincluster his-cis'-d' erklingt. Die folgenden Töne der Oberstimme bilden eine weitere Ableitung des Akkordmotivs, denn mit e'-b'-es''-d'' wird erneut der erste Motivakkord mit der ‚Korrektursekunde‘ des zweiten kombiniert. Diese Ableitung des Akkordmotivs verhält sich gleichzeitig als diastematische Auffächerung des Liegeklangs in der linken Hand. Diese beiden gleichzeitig erklingenden Ableitungen des in sich dissonanten Akkordmotivs stehen im Ganztonabstand zueinander – eine den Klang zusätzlich verschärfende Konstellation.

Eine solch konzentrierte Materialintegration, wie sie sich in den ersten Momenten dieser *Rhapsodie* zeigt, ist bei Jarnach nach meiner Kenntnis einmalig. Es sei vorweggenommen, dass sie Laufe dieses Stückes auch nicht fortgeführt wird.

Neben dem Akkordmotiv wird in der Klaviereinleitung noch ein weiteres Motiv präsentiert. Sein Ausgangspunkt könnte das scharf punktierte Wechselnotenspiel sein, welches ab der zweiten Hälfte von T. 2 als Nachklang der ‚Korrektursekunde‘ existiert. In T. 3 entwickelt sich aus dieser Wechselnote es''-d'' eine weiträumigere Umspielung des zentralen

<sup>428</sup> In Wirklichkeit ist der Halbtonschritt abwärts ein wichtiges diastematisches Element, das an späterer Stelle besser zur Geltung kommen wird.

Tons d<sup>''</sup>. Diese rhythmisch kleinteilige Tonfolge konkretisiert sich in T. 6. Die sich dort vergrößernde Umspielung des Ausgangstones (hier e<sup>'</sup>) ist eine kompakte Zusammenfassung der vorigen Stelle und soll als ‚Umspielungsmotiv‘ bezeichnet werden:



In dieser Form taucht das Umspielungsmotiv im Verlauf der Rhapsodie noch in T. 13f., 14f. und 31 auf. Berücksichtigt man den Intervallvorrat des Motivs (große Sekunde e<sup>'</sup>-d<sup>'</sup>, große Terz d<sup>'</sup>-fis<sup>'</sup> sowie eine durch den Halbtonschritt abwärts zum Tritonus ‚nachkorrigierte‘ Quinte b-f<sup>'</sup>-e<sup>'</sup>), liegt die Interpretation als eine ‚umeinandergeschachtelte‘ Ableitung des Akkordmotivs nahe. Nicht zuletzt durch die akustisch nachvollziehbare ganztönige Anlage dieses Motivs wird eine Brücke zum Beginn der *Rhapsodie* geschlagen.

Zunächst scheint es, als sollte das Umspielungsmotiv ganztönig angelegt sein, aber der Ton f<sup>'</sup> (und kurz danach das es<sup>'</sup>) sprechen dagegen. Bei seinem zweiten Auftritt in T. 13f. operiert das Umspielungsmotiv fest in einem diatonischen Umfeld. Immerhin exponiert Jarnach bereits mit dem Akkordmotiv ein Ganztonfeld auf C, allein der Ton es in T. 1 stammt aus dem komplementären Feld gt<sup>cis</sup>. In den Takten 2 und 3 führt Jarnach sukzessive alle noch fehlenden Töne ein: cis, f, a, h, g. Mit den scharf punktierten Wechselnoten es<sup>''</sup>-d<sup>''</sup> wird das die Ganztonsphäre störende Intervall der kleinen Sekunde explizit hervorgehoben. In T. 3 herrscht, was die Herkunft der Töne betrifft, ein Gleichgewicht der beiden Ganztonfelder, zudem gibt es bereits chromatische Bewegung in der Oberstimme. T. 4 zeigt dann eine beinahe ausschließlich chromatische Linienführung. Die rechte Hand von T. 5 schließlich bringt (mit Ausnahme des Tons fis) die chromatische Totale mit einem großen Schwung. Erstaunen macht die Systematik, mit der Jarnach das Tonmaterial in den Anfangstakten der ersten Rhapsodie exponiert. Das ist ohne Zweifel ein neuer Zug, wenngleich es kleinere Experimente mit Ganztonfeldern und ganztönigen Passagen auch schon in früheren Werken Jarnachs gegeben hat.<sup>429</sup> Der weitere Verlauf der *Rhapsodie* op. 20 Nr. 1 bringt allerdings keine ernsthafte Fortführung dieser Arbeiten mit Ganztonfeldern.

Es bleiben in der Klaviereinleitung noch wenige Gestalten übrig, die nur lose mit den beschriebenen Motiven assoziiert sind. Zu nennen wären die Liegeakkorde der Takte 4 und 5ff. Ersterer enthält die Intervalle große Sekunde, große Terz (zweimal) und Tritonus. Im Liegeklang von T. 5ff. verschränken sich die beiden Tritoni d-as und g-cis<sup>'</sup>. Schließlich bietet die rechte Hand in T. 5 einen Zweiunddreißigstel-Abgang, welcher ab dem Ton cis<sup>''</sup> nacheinander einen Quartakkord auf dis, einen C-Dur-Akkord sowie einen verminderten Dreiklang auf eis<sup>'</sup> abwärts bricht. Die Klaviereinleitung endet, indem das Klavier sich ab T. 8 in eine begleitende Haltung begibt. Sein d<sup>'</sup> in der rechten Hand ist dann derjenige Ton, mit dem die Violine einsetzt.

Diese ersten acht Takte mit ihrer schrittweisen Materialevolution offenbaren ein konstruktivi-

429 Vgl. op. 12, zweite Hälfte von T. 1 im Feld gt<sup>c</sup>; der Nachsatz in T. 3 ist ganztönig gestaltet. Op. 15 Nr. 5 (*Sturmnacht*) mit insgesamt recht vielen ganztönigen Akkorden; T. 41 mit explizit separierten Ganztonfeldern: erste Takthälfte gt<sup>c</sup>, zweite Hälfte gt<sup>cis</sup>. Op. 16, 1. Satz, T. 57f.: Violine 1 im gt<sup>c</sup>, Violine 2 im gt<sup>cis</sup>. Op. 18, 1. Satz: ganztönige Hauptthemenvarianten in T. 11, 24, 77, 170, 177; zweites Thema (T. 44) mit ganztöniger Diastematik. Op. 18, 2. Satz: ganztönige Diastematik des Couplets C1.

vistisches Moment – und das ist ein neuer Zug bei Jarnach. Es wird sich allerdings zeigen, dass die strenge Materialökonomie nicht beibehalten wird, sondern mehr noch: ins Gegenteil umschlägt.

Die Harmonik der einleitenden Takte ist stark dissonant. Dafür sorgen die beschriebenen Liegeklänge aus der linken Hand des Klaviers (T. 1–7) ebenso wie die atonale Melodik der Oberstimme. Häufig vollzieht sich in überschaubaren Abschnitten eine Annäherung an die chromatische Totale, so etwa in der Oberstimme T. 5 oder in der Bassstimme von T. 7ff.

Der **zweite Abschnitt** (T. 8–14) der ersten *Rhapsodie* ist im Großen und Ganzen als eine Wiederholung der Exposition unter Beteiligung der Violine zu sehen. Er beginnt mit einem Aufgang der Violine, welcher demjenigen des Klaviers in T. 2 weitgehend entspricht. Hier, in T. 8, sind zwischen den einleitenden Halteton d' und der eigentlichen Aufwärtsbewegung einige Töne eingeschoben. Von den Anfangstönen d'-gis'-h-f' aus (sie bilden zusammen einen verminderten Septakkord) gehen jeweils Halbtonschritte nach unten ab. Die gesamte Figur endet wie zuvor mit dem Sekundschritt es-d (hier in der zweigestrichenen Oktave) in T. 9:



Es sind der mit den Tönen f'-e' (T. 9.3) beginnenden eigentlichen Wiederholung des Aufgangs von T. 2 drei fallende (und teils oktavtransponierte) Halbtonschritte vorgeschaltet (d'-cis', gis'-g, h-b), die dem Akkordmotiv entstammen. Eine weit weniger strenge Anbindung an die originale Diastematik zeigt ein weiterer Aufgang der Violine in T. 10.3.

Ab Takt 10 werden Motivik und Klaviersatz unübersichtlicher. Zum einen gewinnt die Klavierstimme ihre Autonomie zurück, sodass in den Takten 10–12 zwei gleich gewichtete Instrumentalpartien nebeneinander existieren. Zum anderen gibt Jarnach die bisher herrschende strenge Materialökonomie auf. Sie wird durch eher lockere Verwandtschaftsbeziehungen abgelöst, die zu schildern eine etwas geringere Detailauflösung der Beschreibung möglich macht.

In T. 10 (rechte Hand im Klavier) wirkt zunächst der Sekundschritt es-d nach – eine Entsprechung zu der Wechselnotenpassage in T. 2 liegt nahe. Es folgt in T. 11 eine schnelle, wellenförmige Bewegung. Ihr Verlauf ist fast ausschließlich von Terzintervallen geprägt und bringt einander überlappende Dreiklänge hervor.<sup>430</sup> Als Herkunft ist einzig die Oberstimme aus T. 5 denkbar. Die zweite Hälfte von T. 11 enthält im Klavier schemenhaft flüchtige, wiederum gebrochene verminderte Dreiklänge und vereinzelt Halbtonschritte – bekannte oder neue Motive gibt es hier nicht.

Weitere schnelle Tonfolgen in der Violinstimme von T. 12 (sie zählen zur rhythmischen Grundausrüstung dieser ersten *Rhapsodie*) sind diastematisch weder aus dem Akkordmotiv aus T. 1 noch aus dem Aufgang in T. 2 und 9 ableitbar. Immerhin beginnt der Takt mit dem

430 Stets mit zwei Tönen überlappend. Beginnend mit fis''' abwärts (T. 11.1): Ü, g, Es; weiter ab c' aufwärts (T. 11.2): Ü, E, E, e.

fallenden Halbton es'''-d'''', und auch in der Klavierstimme sind Zitate der ‚Korrektursekunde‘ zu verzeichnen (T. 12.1: D-Cis; 12.3-4: f-e oktaviert), zudem gibt es den Halbtontriller e'''-f''' im Diskant des Klaviers. Insgesamt zeigen die Takte 10-12 aus dem ersten Abschnitt jene satztechnische und motivische Zerfaserung, die aus anderen Kompositionen Jarnachs bekannt ist. Überhaupt ist der schnelle Wechsel motivisch/thematisch verbindlicher mit freier gestalteten Abschnitten ein Markenzeichen Jarnachs geworden.

T. 13 beginnt mit einer dreistimmigen Engführung des punktierten Umspielungsmotivs im Klavier, die sich aus einem grundstelligen fünftönigen Quartenakkord auf a löst. Das Objekt der Engführung ist lediglich der Motivkopf, und gegenüber T. 6 sind die Größen von Sekunden und Terzen variabel gebraucht. In der mittleren der sich bewegenden Stimmen scheint kurz eine Transposition des BACH-Motivs auf (T. 13.3–14.1: c'-h-d'-cis'), die anderen Stimmen arretieren nach dem Umspielungsvorgang in Haltenoten. Wie zu Beginn der *Rhapsodie* pausiert auch hier die Violine zunächst. In T. 14 läuft in der Geige eine zögerliche, mit Tonwiederholungen ausgestattete Version des Umspielungsmotivs an; das Klavier begleitet sie ab Folgetakt 15 mit immer neuen Spielarten eines einzigen Akkords. Dieser besteht aus dem dreitönigen Quintklang C-G-d und einem  $g^{7<}$ , bestehend aus G-d-g-b-fis'. Die Quintschichtung ist wie das unmissverständliche Auftreten des Quartenakkords in T. 13 ein Novum in dieser *Rhapsodie* aus op. 20.

Als vertraut darf die punktierte, über die Oktavlagen springende Klavierfigur in T. 15 gelten – Jarnach hatte sich ähnlich expressiver Bildungen schon in der *Sarabande* op. 17 und im Schlusssatz der *Sonatina* op. 18 bedient.<sup>431</sup> Im Zusammenhang mit der *Sturmnacht* op. 15 hatte Jarnach seine neue Art der Klavierbehandlung als „ziemlich gelungen“ bezeichnet.<sup>432</sup> Begrifflich ist dieser Klaviersatz schwer zu fassen: ‚sprunghaft homophon‘ wäre vielleicht ein passendes Attribut. Im Rahmen dieser ersten *Rhapsodie* ist der Klaviersatz allerdings neu, und dies ließe den Beginn eines neuen Abschnitts vermuten. Dagegen spricht, dass in der Geige eine fortführende Variante des Umspielungsmotivs erklingt. Takt 15 beherbergt eine ganze Reihe von dissonanten Mischklängen, deren Ursprung in Dreiklängen dennoch hörbar bleibt. Die Hauptrolle spielt ein  $g_4^{7<}$  (T. 15.1+3), der im Verlauf des Taktes alteriert wird (T. 15.2: Fis  $_{5>}^{6>9>}$ ; 15.4, letztes Sechzehntel:  $g_{4<}^{7<}$ ); die letzte Taktviertel beginnt mit einem  $C_{4<}$ . In Takt 16 beginnt eine sukzessive Modifikation des Akkordmaterials: Aus dem Quintklang der linken Hand wird in T. 16.2 ein c-Moll-Dreiklang in weiter Lage, der Klang fis-b-fis (siehe etwa T. 15.2) wird zum Quart-Quint-Klang fis-h-fis-h. Beide Neubildungen erklingen in T. 16.2 simultan und erzeugen den Mischklang  $c^{4<}^{7<}$ , der eine bitonale Wirkung aus c-Moll und H-Dur hervorruft; es folgt auf der dritten Taktviertel noch ein  $D^{4<}$ . Quart-Quint-Klänge wie in T. 16.2 finden sich in diesem zweiten Abschnitt noch in der rechten Hand von T. 17.1 und 17.2 (hier bildet sich zusammen mit den Tönen der linken Hand ein  $Q^4_{dis}$ ) und 18.2. Neu sind in diesem Zusammenhang auch die oktavierten Bewegungszüge des Klaviers.

In der Geigenstimme folgt auf das verklingende Umspielungsmotiv mit dem Auftakt zu T. 17 eine fast originalgetreue Transposition des Akkordmotivs aus T. 1 (lediglich die Terz

431 Vgl. in der *Sarabande* op. 17 die Takte 9f., 45ff. und 80ff. sowie im Schlusssatz der *Sonatina* op. 18 die Takte 11, 29, 35f.

432 Siehe Weiss, S. 213; dort auch Zitatnachweis.

a'-c'' in T. 17.1 ist zu klein geraten), die nach kurzem Stillstand auf fis'' nochmals um eine Lage höher steigt, dabei aber diastematisch viel freier gestaltet ist. Die Takte 18 und 19 zeigen in der Violine eine ähnlich unverbindliche (also ohne bekannte Motive operierende) Melodik wie T. 10ff. Im Klavier häufen sich chromatische Linien, außerdem sind vermehrt oktavierte Bewegungszüge zu beobachten. Weitere Fixpunkte in Gestalt bekannter Motive fehlen in den letzten drei Takten vor T. 20.

Der Rückblick zeigt, dass seit dem Einsetzen der Violine in T. 8 eine zwar variierte und um motivisch evakuierte Passagen erweiterte, letztlich aber dennoch nachvollziehbare Wiederholung der Klavierexposition vonstatten gegangen ist. Das Akkordmotiv, die Wechselnoten d-es, die gebrochenen Dreiklänge sowie das punktierte Umspielungsmotiv erscheinen in der ursprünglichen Reihenfolge. In dem Maß, wie Jarnach die einzelnen Motivprofile hierbei intensiviert, lockert er ihren sukzessiven Ablauf durch Einschübe auf.

Mit dem langen **dritten Abschnitt** (T. 20–32) ändern sich ganz unvorbereitet die Parameter Melodik, Rhythmus und Satz. Als Klammer um diesen in sich keinesfalls homogenen Abschnitt fungiert das Moment der Tonwiederholung – meist sogar in Form von Akkordrepetitionen. Erst in T. 29 löst sich der kompakt akkordische Klaviersatz auf; die Takte 30–32 zeigen wieder einmal die Liquidierung und Auflösung stabiler Strukturen am Ende eines Abschnitts.

Einleitend wird in T. 20 eine schlichte und zunächst in Es-Dur oder c-Moll anzusiedelnde Violinstimme von einem weitgriffigen Q<sup>4</sup>e im Klavier begleitet. Die diastematischen Eckpfeiler der Violinstimme (T. 20.1–21.1: es''-b'-f'') stehen dabei ebenfalls im Quartabstand zueinander.

Wirklich neu ist am 3. Abschnitt nicht nur der ruhige Viertelpuls des Klaviers, sondern auch das eindeutige Melodie-plus-Begleitung-Schema, in das Geige und Klavier einrücken. Indes sind diese übersichtlichen Verhältnisse nicht stabil: Der Viertelpuls wird im Folgetakt 21 durch die vorgezogenen Zweiunddreißigstel verunsichert, der Klaviersatz gibt seine Kompaktheit auf und zerfasert in einzelne Stimmfäden, die ab T. 22 völlig unabhängig von der Violinstimme verlaufen. Chromatische Verläufe kennzeichnen die Phrase in den oberen Stimmen von T. 22.3 bis 23.2. Die chromatische Abwärtsbewegung der Rahmenoktave gis-g um das feststehende c'' (alles T. 23.1) hat ein Vorbild in T. 17 – überhaupt sind solche chromatischen Linien nur von dort ableitbar. Zu erwähnen ist wiederum die dissonante Harmonik, welche auf den Hauptzählzeiten viele vertikale Sekundreibungen aufweist. In der Geigenstimme hat der neuartig diatonische Beginn in T. 20 mit einem expliziten Stopp über den Taktwechsel 20/21 geendet; die folgenden kurzatmigen Phrasen beinhalten viermal den Halbtonschritt abwärts (T. 21/22, 22.2, 22.3-4 und 23.2), ohne dass es zur Bildung von bekannten Tonfolgen käme. Eine Ausnahme macht das BACH-Zitat, welches von T. 22 auf 23 untransponiert in der Geige erklingt – als Enjambement zwischen zwei Phrasen.

Noch mit den letzten schnellen Geigentönen setzt im Klavier in T. 23.3 eine neue, flächige Begleitfigur ein, die in Abwandlungen bis T. 27 durchgeführt wird. Ihr Kennzeichen ist die Kombination von Liegetönen mit punktiert pulsierenden Klängen in der Mittelstimme. Dieses Begleitmuster bezieht seine harmonische Spannung zunächst aus der liegenden Oktave C-c und der punktiert rhythmisierten Terz gis-h; das stark akzentuierte cis' der Violine verschärft die Reibung zusätzlich. Im Bass von T. 24.3 taucht unvermittelt das Akkordmotiv aus T. 1 in originaler Form auf, lediglich das es ist als dis notiert und verun-

klart optisch die ‚Korrektursekunde‘. Ab T. 24.4 erklingt über dem neuen Liegeton d ein as-Moll-Akkord mit zum Quintton dissonierenden d im Bass (ein für diese Rhapsodie typischer Mischklang mit hinzugefügter hochalterierter Quarte), zu dem die in T. 25 ansetzende Klavier-Oberstimme g'-d''-fis'' in einer deutlich bitonalen Beziehung steht. Die letzte Stufe dieser Begleitfigur bringt in T. 26 einen sehr auffälligen Q<sup>6</sup>fis hervor, welcher in der punktiert weitergeführten Mittelstimme zu einem e<sup>7</sup> entschärft wird.

Die Violinstimme hat in diesen Takten der as-Moll-Fläche und darüber hinaus eine für Jarnachs Verhältnisse ungewöhnlich lange und tonale Phrase (T. 24.3–28.1), die zunächst ebenfalls in as-Moll angesiedelt ist. Es ist das einzige Gebilde im Rahmen dieser *Rhapsodie*, welches den Titel ‚Thema‘ verdient hätte, und es sitzt ziemlich exakt im Zentrum der Komposition:

T. 24

Im Rückblick scheinen die Takte 20 bis 24 die notwendige Stabilisierung jener Verhältnisse darzustellen, in denen ein Thema wie dieses entstehen kann. Im Rahmen der ersten *Rhapsodie* aus op. 20 ist diese Passage ein Ruhepol und die thematisch wirkende Phrase das darin aufgehobene ‚andere‘. Denn dieses in langen Notenwerten rhythmisierte, freitonal diatonische, einen großen Bogen beschreibende Gebilde ist wie geschaffen als Gegenentwurf zum flüchtigen und dissonanten Akkordmotiv aus T. 1. Im Verlauf dieser *Rhapsodie* fehlt jede weitere Spur von dem thematischen Gebilde (ohne dass dies seine Bedeutung schmälerte).

Einen in vielerlei Hinsicht engen Verwandten hat diese Phrase im ersten Satz des *Streichquartetts* op. 16. Dort kam in T. 101ff. eine Tonfolge auf, die ebenso aus ihrem Umfeld herausgehoben war<sup>433</sup>:

Meno mosso ♩ = 69  
T. 101

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 101 to 104. The second system contains measures 105 to 108. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4, changing to 4/4 at measure 102. The Violin I part is marked 'con sord.' and 'dolce espr.', with a melodic line starting on B-flat. The Violin II part is marked 'p' and 'egualmente', playing a sixteenth-note pattern with sixteenth-note groupings. The Viola part is marked 'p' and plays a simple harmonic accompaniment. The Cello/Double Bass part is marked 'p' and 'espr.', playing a simple harmonic accompaniment.

Frappierend sind auch die Übereinstimmungen in der Art der Begleitung. Hier wie da stellen ruhige Unterstimmen die Melodiestimme frei, in beiden Fällen gibt es eine tonale Grundierung – in op. 16 ist es ein es-Moll-Feld, in der *Rhapsodie* op. 20 Nr. 1 eines in as-Moll. Schließlich geben beide Melodien die einzig wirklich thematischen Tonfolgen ab, während das Hauptgeschehen der Sätze von den zahlreichen Variantenbildungen eines kürzeren Motivs dominiert ist.<sup>434</sup> Es ist nicht das erste Mal, dass Jarnach einen bereits verwirklichten motivisch-formalen Entwurf wiederaufnimmt: Hier sei an die Ähnlichkeiten zwischen dem Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 und der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 erinnert.

433 Ein sehr direkter Ableger des Quartettthemas fand sich bereits im letzten Satz der *Sonatina* op. 18, dort in T. 6f.

434 Vergleiche Kapitel V.2

Auf den Schlussston e' des thematischen Gebildes in der Violine folgt ein kurzes Zwischenspiel des Klaviers mit wiederholt angeschlagener Oktave h'-h'' und einer punktierten Innenbewegung der rechten Hand, die überwiegend Halbtonschritte abwärts zeigt und in T. 28.1+2 das BACH-Motiv hervorbringt<sup>435</sup> – ein inzwischen beinahe übliches ‚Wasserzeichen‘ in Jarnachs Werken. Vor dem erneuten Einsatz der Geige erscheint eine Variante des Akkordmotivs in der Unterstimme. Die Klangfelder bleiben das Hauptmerkmal von Abschnitt 3: Ein statisches Feld anderer Prägung ist die von Violine und Klavier gemeinsam ausgeführte harmonische Pendelbewegung in T. 29. Sie changiert zwischen den Mischklängen Cis<sub>9<</sub><sup>6></sup> auf den Zählzeiten 1 und 3 sowie einem dissonanten F<sup>3>4<</sup>.

Die letzten drei Takte vor dem Doppelstrich bei T. 32/33 zeigen die bekannten Auflösungserscheinungen am Abschnittsende. Sie bieten eine entfernte Ableitung des punktierten Umspielungsmotivs in der Violine (T. 30) und eine konkrete Anspielung desselben Motivs in Klavier und Violine im Folgetakt (zweite Hälfte). Der Abschnitt endet mit einer schnellen Klangbrechung aufwärts im Klavier, in der eine Variante des schnellen Akkordmotivs enthalten ist (cis-f-h-b) sowie eine Fortführung in Terzschichtung<sup>436</sup>, deren Vorbild wieder T. 5 ist. Bei aller satztechnischen Vielgestaltigkeit ist die Harmonik an dieser Stelle schärfer umrissen<sup>437</sup> – eine Eigenschaft, die in den folgenden Abschnitt 4 herüberreicht.

Die wenigen Reminiszenzen an bekannte Motive, die es in Abschnitt 3 zu hören gibt, wirken wie Fremdkörper – das gilt vor allem für die unvermittelt auftretenden Akkordmotive. Darüber hinausgehende Anknüpfungspunkte zu den ersten beiden Abschnitten der Rhapsodie müssen im submotivischen Bereich gesucht werden, sind aber auch dort rar. Zu diesem Aspekt später mehr.

Mit dem kurzen **vierten Abschnitt** (T. 33–36) präsentiert sich ein neuerlich verändertes Satzbild unter der neuen Tempoangabe ‚Largamente‘. Charakteristisch ist vor allem der Klavierpart mit seinen Quartenaakkorden (teils in Quintschichtung) und den Aufgängen in Quintolen-Zweieunddreißigsteln. Auffällig ist der modular konzipierte Wechsel dieser beiden Merkmale:

T. 33

435 Siehe T. 28.1+2 die Tonfolge g<sup>7</sup>-fis<sup>7</sup>-a<sup>7</sup>-gis<sup>7</sup>.

436 Überlappende Dreiklänge, beginnend mit dem gis<sup>7</sup>, lauten: Gis, v, es, Ü.

437 T. 30.1: d<sub>6<</sub><sup>9<</sup>+Q<sup>4</sup>h; 31.2: D<sup>7></sup>+fis; 31.4: Q<sup>5</sup>d; 31.5: Cis<sub>5</sub><sup>7></sup>; 32.1: Q<sup>4</sup>a.

Auch klanglich fällt diese Passage sehr aus dem Rahmen, dazu tragen die bis zu sieben-tönigen Quartakkorde (man beachte den  $Q^{7h}$  in Grundstellung in T. 34.2) ebenso bei wie die in c-phrygisch stehenden Skalen der Quintolen und die lombardisch punktierten Rhythmen. Ungeachtet der forte-Dynamik (in der Violine schreibt Jarnach sogar fortissimo vor) klingt die Stelle nicht unbedingt ‚schwer‘ oder ‚drückend‘ – dies die Übersetzung der Spielanweisung ‚pesante‘.

Die kristalline Klarheit dieses Klaviersatzes trübt sich schon bald ein; ab der zweiten Hälfte von T. 34 ist es vorbei mit der Quartharmonik, und auch die Aufgänge verlaufen diastematisch eher ungeordnet. Das  $g''$ , für zwei lange Takte eine Art Repercussa in der rechten Hand des Klaviers, wird mit T. 35 aufgegeben.

Während sich die Klavierstimme kompliziert, beginnt die Violinstimme lebhafter zu agieren. Die Takte 33 und 34 waren noch von langen Haltetönen bestimmt, die lediglich am Taktende für doppelt punktierte, weit ausholende Bewegungen verlassen wurden. Die Wechselnotenmelodik von T. 35 könnte mit der Vorstufe des punktierten Umspielungsmotivs aus T. 2 assoziiert werden.

Nach dem Verschwinden der Quartakkorde in T. 34 rücken verminderte Dreiklänge<sup>438</sup> und Tritonusintervalle<sup>439</sup> als melodische Merkmale nach. Spuren des Akkordmotivs lassen sich in T. 34.4 ( $es'-a'-cis''$ , linke Hand) und 35.4 (Aufgang der linken Hand:  $e'-gis'-d''$ ) nachweisen. Mit einem im Umriss dem Akkordmotiv verwandten Aufgang in T. 36 beschließt die Violine den vierten Abschnitt.

Als ‚quasi cadenza‘ hat Jarnach den folgenden **fünften Abschnitt** (T. 37–45) betitelt. Er ist in ähnlich eigenwilliger Art von seiner Umgebung abgegrenzt wie der vorige. Seine Anlage ist zweiteilig – sie besteht aus einer hinleitenden Trillerpassage und der eigentlichen Kadenz ab T. 41.4, in der sehr starke Gesten in Klavier und Violine kulminieren.

Schnelle Aufgänge wie in der linken Hand des Klaviers von T. 37 sind inzwischen Topos; dieser hier enthält sowohl einige Dreiklangsbildungen ( $B^{7>}$ , Cis,  $Cis^{7>}$ ), als auch Quarten und Tritoni. Interessant ist der zweiteilige Aufbau dieses gebrochenen Klangs: Die Tonfolgen  $B-d-gis-cis'$  und  $cis'-f'-h'-e''$  besitzen, jeweils von unten beginnend, dieselbe Intervallfolge aus großer Terz, Tritonus und Quarte. Das ursprüngliche Akkordmotiv stellt zwei kongruente Teilklänge in Umkehrung zueinander, in dieser Variante sind die Teilklänge gleich ausgerichtet.

Innig miteinander verzahnt wie sonst nirgends bestreiten Geige und Klavier gemeinsam diese Hinleitungspassage, die von ganz eigenartiger Virtuosität ist. Die Halbtontriller auf  $h''$  (Violine) und  $e''$  (Klavier) werden ab T. 39.3 von einem Halbtontriller auf  $fis'$  zu einem flirrenden  $Q^3fis$  komplettiert. Zwischen die Trillerstrecken sind alternierend nervöse und kleinschrittige Staccatoeinwürfe gesetzt, die (wenn man will) im Ambitus komprimierte Umspielungsmotive formulieren. Diese kleinen Gestalten sind denkbar eng mit dem BACH-Motiv verwandt, allerdings verzichtet Jarnach an dieser Stelle auf ein explizites Zitat. In vorwegnehmender Weise war das transponierte BACH ja bereits in T. 13.3, 22–23 und 28.1 zu hören gewesen.

---

438 Verminderte Dreiklänge in T. 34.3, im Aufgang der linken Hand; 35.1+3 (alles im Klavier).

439 Tritonusintervalle in T. 35.4 (zweimal in der Violine, einmal im Klavier, linke Hand), 36.1 (2x).

Zentrifugalkräfte treiben die Stimmen ab T. 40 aus ihre engen Umspielungen. Am Ende eines langen crescendos steht das  $b^{\flat}$  des Klaviers (T. 41.3), und man fragt sich doch, was hier eigentlich zu seinem Höhepunkt geführt wurde.

Die Geigenstimme führt sofort darauf in einer verschlungenen, einigermaßen diatonischen Abwärtsbewegung zu einer heftigen Interpunktion des Klaviers in T. 42.3; der Folgetakt zeigt bereits wieder eine gemeinsame Aufwärtsbewegung beider Instrumente. In der Geige vollzieht sie sich in einer a-Moll-Skala, das Klavier bringt aus einem (Cis-Dur enthaltenden) Akkord größere Intervallschritte hervor.

Auffällig ist die Ähnlichkeit dieser Aufwärtsbewegung mit derjenigen aus T. 37 (Tonfolge f-h-e sowie der allgemeine Intervallvorrat). Die oktavierte Bewegung in T. 43 ist allerdings wie das ursprüngliche Akkordmotiv zu einem diastematisch symmetrischen Gebilde, sozusagen zu einer raffinierten Quintessenz des Akkordmotivs geworden:

The image shows a musical score for T. 43. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 4/4. The right hand has a multi-measure rest for six measures, with a circled chord at the end of the rest. The left hand plays a series of chords and intervals, including a tritone interval (f-h) and a half-step interval (c-cis). The score is labeled 'T. 43' at the top left.

Die beiden Halbtonschritte c-cis und e-es (sie stehen am Anfang und am Ende der Bewegung und sind Derivate der ‚Korrektursekunde‘) flankieren im selben Abstand das zentrale Tritonusintervall f-h. Hier, kurz vor dem Ende der *Rhapsodie*, schlägt Jarnach einen Bogen zum Akkordmotiv des Beginns – mit einer Entsprechung allerdings, die eher nicht im hörbaren Bereich der Musik liegt. Die beiden heftig angeschlagenen Rahmenakkorde des Taktes 43 sind wiederum Mischklänge ( $Cis_{7>9>6}$  und  $Cis^{3>4<}$  in schwer zu durchschauender Notierung).

Auf diesen letzten Aufschwung folgen oktavierte Intervallsprünge, sie wirken wie Überreste nach der Bergung des gewünschten Objekts. T. 44.3 zitiert mit F-As-e einen großen Moll-Septakkord, wie er (auf g stehend) in den Takten 15ff. hörbar war. Die Sechzehntelbewegung in T. 45 (cis-A-Es-E) ist schließlich auch noch eine abwärts gerichtete Ableitung des Akkordmotivs.

Ätherisch und ganz als versöhnlicher Epilog ist der letzte, mit ‚Lento‘ überschriebene **sechste Abschnitt** (T. 46–48) der *Rhapsodie* komponiert. Zu den Flageoletttönen der Geige gibt das Klavier eine in Quartan und Quinten gesetzte Begleitung, deren Zweiunddreißigstelbewegungen kurz die Akkorde  $c^{7>}$  und  $cis^{7>}$  erklingen lassen. Über die auftaktige Akkordkombination  $As^{4<7<}$  sowie  $Q^5gis$  wird der Schlussklang erreicht, dessen reines d-Moll angesichts einer überwiegend atonalen Komposition erstaunt.

Es gibt nur wenige Kompositionen Jarnachs aus den zwanziger Jahren, die ohne submotivische Gebilde auskommen. Obgleich die Analyse dieser Materialebene bisher eher zusätzliche Schichten als eine Beleuchtung vorhandener formaler Verhältnisse zutage förderte, soll sie hier nicht unterlassen werden.

In der ersten *Rhapsodie* op. 20 lässt sich eine **Dreitonfigur** extrahieren, deren einer Intervallschritt eine Sekunde, der entgegengesetzte zweite aber eine unbestimmte Größe hat, nicht aber kleiner als eine kleine Terz ist. Die Regel ist der Halbtonschritt abwärts mit folgendem aufsteigendem Intervall; ebenfalls anzutreffen ist die Krebsumkehrung, ohne allerdings die Präsenz der Ursprungsgestalt annähernd zu erreichen. Jarnach beginnt gleich mit einer Verkettung der Dreitonfigur in beiden Gestaltformen im Anfang der Klavieroberstimme von T. 2, wo ein Dreitonmotiv mit seiner Krebsumkehrung kombiniert wird. Eine potenzierte Variante gelingt mit dem Anfang der Violine in T. 9, wenn insgesamt fünf Dreitonmotive miteinander verschränkt werden:

T. 9, Violine T. 41, Klavier

Knapp 50 Mal erscheint die Dreitonfigur im Verlauf der ersten *Rhapsodie*. Das Häufungsmaximum liegt in der Klaviereinleitung. Bemerkenswert sind die intervallisch vergrößerten Varianten in der Violinstimme der Takte 33.4 und 34.3. Kurz vor Schluss (T. 42.3) ruft Jarnach die Dreitonfigur in einer doppelt oktavierten und fortissimo angeschlagenen Version ins Gedächtnis. Diese auch aus anderen Werken Jarnachs bekannte Motivapotheose ist einer der Gründe, dieser an sich unauffälligen Figur überhaupt Aufmerksamkeit zu schenken. Ein anderer Grund sind zwei Ableitungen der Dreitonfigur, die es ebenfalls auf einige Verbreitung in dieser *Rhapsodie* bringen. Die auffälligere der beiden ist das bereits besprochene Umspielungsmotiv. Es liegt in drei scharf punktierten Varianten (T. 6, 13 und 31) und einigen rhythmisch weniger profilierten Fassungen (T. 13f., 15, 31, Violine) vor. Hier ist das Dreitonmotiv als generative Tonfolge anzusehen, zumal es in einigen Fassungen des Umspielungsmotivs als Kombination von ‚Originalgestalt‘ und Krebsumkehrung vorliegt. Das zweite Derivat des Dreitonmotivs ist wie das Umspielungsmotiv eine viertönige Gestalt, ihr Hauptmerkmal ist aber die Kombination zweier Halbtonschritte. Die in T. 9 (Violine) beobachtete Verkettung mehrerer Dreitonfiguren führt zu der Tonfolge h-b-f'e' – dies ist die gemeinte Ableitung. Sie findet sich in der Violinstimme von T. 19.2, 22.2, 35.3 sowie im Klavierpart von T. 18.3 (Krebsumkehrung), 21.3 und 18.2 (eine ausschließlich abwärts geführte Variante). Der Versatz der beiden Halbtonschritte zueinander kann auch lediglich einen Halbtonschritt betragen, dann liegt wiederum eine Umspielungsfigur vor. Diese Variante erklingt bereits in T. 4 (Klavier, rechte Hand) erlebt aber erst in der ‚quasi cadenza‘ von T. 37ff. eine Engführung. Eine besonders prominente Variante der Halbtonschritt-Verkettung ist das BACH-Motiv. Eine Transposition findet sich in der Mittelstimme von T. 13f. (c'-h-d'-cis'), in der Violine von T. 22 auf 23 sowie, wieder etwas verborgen, in T. 28 (Klavier, rechte Hand: g''-fis''-a''-gis'') – darauf hatte ich bereits hingewiesen. Die sehr frühe Präsentation des BACH-Motivs scheint auszuschließen, dass es (wie etwa in der *Sonatine* op. 12) als Endergebnis der Arbeiten mit der Dreitonfigur angesehen werden soll.

### VIII.2.1 Zusammenfassung op. 20 Nr. 1

Die erste der *drei Rhapsodien* aus op. 20 wird ihrem Titel bereits in den Einleitungstakten gerecht. Das Rezitativische der Oberstimme greift unmissverständlich auf die ursprüngliche Bedeutung des ‚Rhapsodischen‘ zurück, und der weitere Verlauf des Werkes tut es auch. ‚Rhapsodisch‘ meint schließlich nicht nur ‚frei in der Form‘, sondern durchaus auch ‚fragmentarisch‘. Fragmentarisch ist die Erzählstruktur dieser Rhapsodie allemal; daran hat schon die kleinteilige wie ausdrucksstarke Gestik einen großen Anteil. Insgesamt liegt eine lockere Reihungsform mit sieben größeren Abschnitten vor, die untereinander nur selten vermittelt sind.

Ganz andere Erwartungen hatte noch der Beginn der Rhapsodie zu wecken vermocht. Mit der doppelten Exposition zweier Motive, die längst keine Themen mehr sein wollen, wird die Sonatenform des Instrumentalkonzerts assoziiert. Die motivische Dichte und der konstruktiv-ökonomische Umgang mit kleinen Materialeinheiten ließen ein integrales Formkonzept vermuten. So wenig Ähnlichkeiten die *Rhapsodie* dann aber mit einer Sonatenform hat, so rhapsodisch ist im weiteren Verlauf der Umgang mit Motiv und Material. Muss die formal und materiell so stringente Arbeit zu Beginn des Stückes möglicherweise als eine Innovationsoffensive Jarnachs verstanden werden, die unter dem Druck stattfand, dem eigenen Komponieren neuartige technische Grundlagen zu geben?

Jarnach sorgt in dieser Komposition für einen Wechsel von Anspannung und Ruhe, vermeidet aber jegliche formale Rundung durch echte Wiederholung oder gar Reprise. Die beiden Hauptmotive (Akkordmotiv und Umspielungsmotiv) werden im ersten Abschnitt exponiert, im weiteren Verlauf der *Rhapsodie* aber eher unverbindlich eingestreut – hier zeigen sich Parallelen zum ersten Satz des *Streichquartetts*. Ein Einsatz unter formal-architektonischen Gesichtspunkten außerhalb der beiden Expositionsabschnitte liegt nicht vor. Weite Teile der Komposition zeigen eine an abstrakte Malerei erinnernde, scheinbar völlig bezugslose Abfolge musikalischer Impulse.

Das einzige in seiner Gestalt einigermaßen thematische Gebilde ist in der Mitte der *Rhapsodie* angeordnet. Es ist das Gegenmodell vor allem zum Akkordmotiv, welches in unregelmäßigen Abständen auftaucht. Vielleicht ist hierin die alte Themendualität aufgehoben: in weit gestreuten, fluktuierenden und sich stets wandelnden Motiven einerseits und einem zentralen thematischen Ruhepol andererseits.

Wie in vielen anderen Werken Jarnachs gibt es auch in der *Rhapsodie* op. 20 Nr. 1 submotivische Gestalten. Allerdings reichen weder die Häufigkeit noch die Durchführungsintensität der Dreitonfigur aus, um der Form wesentliche Impulse zu geben. Motive wie submotivische Gebilde leisten aber eine gewisse materielle Verklammerung der gereihten Abschnitte.

Ein ganz neuer Tonfall macht sich von Beginn der *Rhapsodie* an mit der dissonanten Harmonik bemerkbar. Verantwortlich dafür sind nicht zuletzt die nun häufig auftretenden Mischklänge mit hinzugefügter hochalterierter Quarte sowie autonom dissonante Klänge. Daneben spielen auch Quartakkorde und bitonale Bildungen eine immer größere Rolle. Als tonales Zentrum scheint trotz der Schlussharmonie d-Moll immer wieder Cis-Dur auf. Der Klaviersatz ist als eine Weiterentwicklung der in der *Sturmnacht* op. 15 und der *Sarabande* op. 17 gefundenen Form zu denken. Darin enthalten ist eine Abwendung von der linearen Polyphonie zugunsten eines expressiv-impressionistischen, hier aber überwiegend dissonanten Klanggefüges. Bemerkenswert ist die zerfahrene und unpianistische Anlage

des Klavierparts, der zudem rhythmisch sehr komplex ausfällt. Ganz anders die Geigenstimme: Sie kommt den Erfordernissen des Instruments weit eher entgegen. Das Verhältnis von Violine und Klavier ist grundsätzlich gleichberechtigt, die musikalische Verzahnung der Partner aber viel weniger intensiv, als das etwa in der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 der Fall war.

Die erste der *drei Rhapsodien* op. 20 markiert in Jarnachs Werk stilistisch den bisher am weitesten vorangetriebenen Außenposten. So wird etwa der ‚Abschied vom Thematischen‘ hier endgültig Wirklichkeit. In ihrer formalen Ungebundenheit, der rhythmischen Komplexität und einer ungewohnt dissonanten Harmonik hat sich die erste *Rhapsodie* aus op. 20 weit von der *Sonatina* op. 18 entfernt, und sie lässt einen Weg sichtbar werden, den Jarnach letztlich nicht zu gehen wagte.

### VIII.3 Analyse Rhapsodie Nr. 2: Andantino dolce e grazioso

Länge 37 Takte; Tempoangabe Viertel = 60; dominierendes Metrum 4/4; keine Vorzeichnung, Rahmentonart b-Moll.

Die zweite der *drei Rhapsodien* für Violine und Klavier aus Jarnachs op. 20 ist von leichterem Charakter und mit 37 Takten das kürzeste der drei Stücke. Für die Violine ist durchgehend der Dämpfer vorgesehen, und die Dynamik bewegt sich überwiegend im piano-Bereich; die diesbezüglichen Maxima bei T. 13 und 34 liegen nur bei einem Mezzoforte. Das 4/4-Metrum wird vor allem im letzten Teil dieser Komposition wiederholt untergraben, während sich das Notenbild insgesamt konventioneller zeigt als im Vorgängerstück: So gibt es vielerorts eine sichtbare Trennung von Melodie und Begleitstimme, und auch die rhythmische wie diastematische Polyphonie ist längst nicht so stark ausgeprägt wie in der ersten der *drei Rhapsodien* op. 20. Die Form der zweiten *Rhapsodie* besteht aus einem thematisch-motivisch symmetrisch angelegten Hauptteil (‚Andantino dolce e grazioso‘, T. 1–28) und einer Coda (‚Sehr ruhig‘, T. 29–37).

Anders als in der ersten *Rhapsodie* op. 20 beginnt die Musik mit einem echten **Thema**. Es liegt in der rechten Hand des Klaviers (T. 1–7) und zeigt einen (in Abgrenzung zur Periode) fast mustergültigen Entwicklungstyp: So teilen sich die Thementakte 1 und 2 einen identischen Rhythmus und eine fast identische Diastematik; die abschließenden Sekundschritte (T. 1: des''-es''; T. 2: des''-c'') korrespondieren dabei im Sinne eines Öffnens und Schließens. Takt 3 fährt mit einer rhythmischen Motivabspaltung und Verkürzung fort, Gegenstand hierbei sind die ersten Takthälften von T. 1+2 mit ihrer charakteristischen Überbindung vor den Sechzehntelnoten; zusätzlich findet in T. 3 eine Vergrößerung der Intervalle statt. In der sehr kleinschrittigen Melodik von T. 4 könnte man eine Ableitung der jeweils zweiten Takthälften von T. 1+2 sehen. Man beachte schließlich die nach einer Beschleunigung der Bewegung erreichte Zwischenklausel in der rechten Hand von T. 6.1: Sie ist eine Reminiszenz an das Umspielungsmotiv aus der ersten *Rhapsodie* op. 20 (und geht noch weiter zurück auf verwandte Motive im Kopfsatz der *Sonatina* op. 18: Vgl. dort die Takte 15, 19, 112 und 123). Das Ende des Themas ist allerdings noch nicht erreicht, denn auch die beiden Folgetakte operieren mit sehr ähnlichem motivischem Material. Erst wenn sich in T. 7 beide Klavierstimmen in einer schließenden Geste aufeinander zu bewe-

gen, ist das erste Thema abgeschlossen. So scharf umrissen dieses Thema zu Beginn ist, so unentschieden wirkt sein Ende. Hier kommt die Violinstimme mit der Oberstimme des Klavierparts:

Andantino dolce e grazioso ♩ = 60  
 con sord.  
*p* (begleitend)  
*mp*  
*pp*

Das Thema ist zunächst fest in b-Moll verankert. Die Melodiestimme trägt diese Tonart bis in den dritten Takt hinein, die Bassstimme immerhin noch bis in die erste Hälfte von T. 2. Von klanglicher Seite ist an der grundsätzlichen b-Moll-Orientierung auch nicht zu zweifeln. Schon im ersten Takt allerdings macht sich das Prinzip der Quartenschichtung bemerkbar: Zu den Ausgangstönen b und f gesellt sich in der rechten Hand auf der zweiten Zählzeit das c, mit den simultan erklingenden Tönen es', as' und des'' auf der dritten Zählzeit und dem Ges auf der vierten sind immerhin die Töne eines Q<sup>7</sup>c exponiert – und das konsequent der Reihe nach. Wem diese Aufstellung zu theoretisch anmutet, der sei auf das erste Melodieintervall in der rechten Hand und den wohl unmissverständlichen Q<sup>3</sup>es in T. 1.3 verwiesen.

Ganz ungewöhnlich ist die Verteilung der Stimmen geregelt. Ohne weiteres (Klavier)vorspiel setzt das Thema in der rechten Hand der Klavierstimme ein. Der eine Viertel später einsetzenden Violine wird ihre Funktion („begleitend“) mitgeteilt, wie um Missverständnissen vorzubeugen. Dennoch ist die Ausarbeitung der Violinstimme nicht weniger stark artikuliert, ihr Profil allerdings weniger charakteristisch als dasjenige der Hauptstimme. Bemerkenswert ist das einleitende bogenförmige Motiv, welches in T. 2.3 sogleich wiederholt wird und im weiteren Verlauf dieser *Rhapsodie* noch eine gewisse Rolle spielen wird. Auch rhythmisch ist der Kontrapunkt sehr ökonomisch formuliert: Viertel- und Achtelpunktierung sowie eine Gruppe aus Achtel und zwei Sechzehnteln werden sehr häufig wiederholt. Die beiden in gleicher Lage sich umspielenden Oberstimmen bieten ein Kabinettstück kontrapunktischer Arbeit, welches klanglich recht unauffällig daherkommt.

Die eigentliche Themenbegleitung leistet die linke Hand im Klavier. Diese Art der viertelweisen, weit ausgreifenden Bassführung ist ein kleiner Topos in Jarnach Musik – meist in Verbindung mit burleskem, humorigem Ausdruck oder als Tanzmusikbass.<sup>440</sup> Eine Nebenbeobachtung: Während die zwischen den Lagen springenden Bassbewegungen in den einzelnen Takten jeweils symmetrisch angeordnet sind, ergibt sich im Zusammenhang bis T. 4 ein unregelmäßiges, das Metrum verschleiernendes Bild.

Als ein sehr ungewöhnlicher Fall muss gelten, dass Jarnach dieses Thema in einer genauen<sup>441</sup> Sekundransposition wiederholt. Im Unterschied zum Beginn ist das Thema in T. 23ff. der Geige anvertraut. Die Themenreprise endet dort ohne definierten Schluss und vermeidet jegliche Andeutung einer melodischen Klausel, als die T. 7 mit seiner Abwärtsgeste schließlich noch gelten konnte. Die Themenreprise in T. 23ff. zeigt darüber hinaus eine vertrautere Art der Aufgabenteilung: Die Violine spielt die Melodie, das Klavier begleitet akkordisch. Der Verlust der kontrapunktierenden Stimme macht diese zweite Version allerdings um eine Dimension ärmer.

Die um einen Halbton höher liegende Reprise des Themas ist harmonisch ähnlich griffig und ragt damit aus ihrem Umfeld heraus. Zum h-Moll zeigt T. 23 zwei ansonsten rare Exemplare von grundstelligen Quartenaakkorden (Q<sup>4</sup>ais und Q<sup>6</sup>fis). Auch T. 24.2 und 25.1+3 bringen Quartenaakkorde, in T. 29.3 lässt sich noch ein Q<sup>6</sup>e extrahieren.

Zurück zum Beginn der zweiten *Rhapsodie*: Auf den ersten Themenabschnitt folgt in T. 8 dieses unregelmäßig rhythmisierte Motiv in der linken Hand des Klaviers:

The image shows a musical score snippet with two measures, T. 8 and T. 21. Both measures are in 4/4 time. In T. 8, the left hand (bass clef) plays a complex, irregularly rhythmic pattern of chords and notes, while the right hand (treble clef) has a sustained G note. In T. 21, the left hand continues with a similar rhythmic pattern, and the right hand plays a more active melodic line with eighth and sixteenth notes.

Zum Halteton g in der rechten Hand steht die Quinte Des-As in einer Spannungsbeziehung, mit der Quarte „H-E blitzt e-Moll unregelmäßig auf – es entsteht der Mischklang  $e_{3<6<}$ . Auch dieses **rhythmische Motiv** erlebt eine Wiederholung. Mit T. 21 ist sie direkt vor der Reprise des oben beschriebenen Themas platziert. Auch in der zweiten Fassung des rhythmischen Motivs gibt es einen Halteton (hier von der Violine gespielt); mehr Beachtung verdient aber die Klavierstimme: Dort präsentiert die linke Hand einen d-Moll-Akkord weiter Lage, während die unregelmäßig rhythmisierte Sextenschaukel in der rechten Hand bei uneindeutiger Notierung gleichzeitig As-Dur und gis-Moll erahnen lässt. Das Ergebnis ist ein reizvoll changierender, komplexer Mischklang  $d^{6<4<}_{9>7>}$ . An dieser Stelle komponiert Jarnach eindeutig wie selten mit harmonischen Effekten und rhythmischen Ostinati – es ist dies eine Plakativität, die der Musik Jarnachs prinzipiell fremd ist.

440 Vgl. die Begleitfiguren im *Ballabile* op. 17 (Beginn des schnellen Abschnitts), im *Wunden Ritter* op. 15 (Ende der dritten Strophe) oder in der *Flötensonatine* op. 12 (Durchführungsteile).

441 Vgl. die abweichende Intervallfolge in den Melodiestimmen von T. 5.4 (Klavierstimme, rechte Hand) und T. 27.4 (Violinstimme). Der Beginn von T. 28 zeigt gegenüber dem Original dann eine Transposition um einen Halbton nach unten.

Die durch die Anordnung von Thema und rhythmischem Motiv gewonnene formale Symmetrie setzt sich mit einigen Abstrichen in die dazwischenliegenden Takte 9–20 fort. Takt 9 fungiert zunächst als motivisches Gelenk: Während in der Klavierstimme das rhythmische Motiv ausklingt, setzt in der Violine eine Wechselnotenbewegung zwischen g<sup>2</sup> und a<sup>2</sup> ein, die mit T. 11 in eine dreitönig kreisende, im Folgenden vielfach repetierte Figur übergeht. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Jarnach die Halbton-Wechselnote wie auch die Ostinatofigur in Anlehnung an die erste *Rhapsodie* op. 20 gestaltet hat. Das Ostinato beschreibt den Krebs des Umspielungsmotivs. Siehe dazu auch in der vorliegenden *Rhapsodie* T. 27–28. Eine in T. 10 beginnende Sechzehntelbewegung im Klavier begibt sich auf improvisiert wirkende Weise bis in T. 13 ebenfalls in die zweigestrichene Oktave und rastet hier in eine (nicht ganz perfekte) Parallelbewegung zur Violinstimme ein. Eine solch innige Verzahnung von Violine und Klavier wie in T. 13ff. war auch in der ‚Kadenz‘ in der ersten *Rhapsodie* zu registrieren. Ab T. 14 gehen die Tonfolgen von Violine und der rechten Hand des Klaviers nach und nach in eine Art rhythmischer Parallelbewegung über, mit dem kurzen 3/8-Takt 19 endet die gemeinsame Sechzehntelbewegung. Erneut erstaunt die mit Ostinato und simpler Sequenzierung gestaltete Griffigkeit in einer Komposition Jarnachs. Unter die Parallelbewegung der Oberstimmen in T. 13f. schiebt sich in der linken Hand des Klaviers ein **thematisches Gebilde**, dessen Hauptmerkmal die Führung in parallelen Quint-Quart-Klängen ist. Sein Umriss zeigt zumindest in T. 13 eine Ähnlichkeit mit der darüber ablaufenden Sechzehntelbewegung im Klavier:

T. 13

*molto tranquillo*

*sempre pp*

*mf un poco marc.*

Solche mittels flächenhafter Begleitungen freigestellte Melodien oder Themen sind beinahe ein fester Bestandteil der Musik Jarnachs. Ein Vergleich mit T. 24ff. der ersten *Rhapsodie* op. 20 oder dem thematischen Vorläufer im *Streichquartett* op. 16, (1. Teil, T. 101ff.) legt darüber Rechenschaft ab. Bemerkenswert ist hier die Kombination des Ostinatos mit einer in Quint-Quart-Klängen mixturartig geführten Melodiestimme – macht sich hier das Studium Bartókscher Werke bemerkbar, die Jarnach sehr schätzte?<sup>442</sup>

Nach der endgültigen Liquidierung der **Ostinatofläche** in T. 16 kommt es in Violine und Oberstimme der rechten Hand zu einem kurzen imitatorischen Zwischenspiel. Der pendelnde Halbtonschritt h<sup>2</sup>-ais<sup>2</sup> in der Violine von T. 17 ist Teil des Rückbaus der Ostinatofläche: in T. 8–10 war sie von dem Pendel g<sup>2</sup>-as<sup>2</sup> eingeleitet worden.

Noch interessanter ist die Engführung des aus der Begleitung der Violine von T. 1ff. stammenden bogenförmigen Motivs, das in der Geige von T. 17.3 anläuft (h<sup>2</sup>-ais<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-cis<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-ges<sup>2</sup>). Es wird in T. 17.4 vom Klavier imitiert und in der Violine in 18.4 erneut aufgenommen. Aus einem Liegeton heraus wird hier über einen Halbtonschritt abwärts ein grö-

<sup>442</sup> Vgl. Jarnachs Aufsatz zu Bartók aus dem Jahr 1953 (JS, S. 119–121).

ßerer Sprung unternommen, um gleich darauf wieder in eine dreitönige Abwärtsbewegung zu gehen. Charakteristisch ist auch der Rhythmus aus Achteln und zwei Sechzehnteln. Das bogenförmige Motiv findet sich, auf seine Abwärtsbewegung reduziert, auch noch in T. 22.4 (Bassstimme), 25.1 und 34 (letzter Einsatz diastematisch verzerrt; jeweils Oberstimme Klavier). Bereits in seinen drei ersten Fassungen zeigt sich ein fester Umriss bei unterschiedlicher Diastematik im Detail. Ab T. 17ff. (Imitation zwischen Violine und Klavier) wird die Artikulation zunehmend verschliffen, in den späteren Varianten verzichtet Jarnach auf weitere Merkmale wie den vorderen, durch die Überbindung gekennzeichneten Motivteil, den korrekten Rhythmus oder den Verbleib in einer Lage.

Wollte man die Formteile des symmetrisch gebauten Hauptteils dieser Rhapsodie von außen nach innen benennen, dann kämen an erster Stelle das den Abschnitt rahmende Thema, gefolgt vom rhythmischen Motiv (T. 8f. und 21f.) und den mit der Halbton-Wechselnote operierenden Abschnitten (T. 9ff., 17ff.). Im Zentrum des ersten großen Formteils stehen die Ostinato-Fläche und das darin aufgehobene thematische Gebilde von T. 13f. sowie die Engführung des bogenförmigen Motivs, die als kleine Durchführung interpretiert werden könnte. Während der zwiebelschalige formale Aufbau und Einzelheiten wie die Ostinatoflächen auf Bartók verweisen, ist die kleine Engführung des Umspielungsmotivs in T. 27.4–28.3 in den Oberstimmen ein Verweis auf Jarnachs erste *Rhapsodie* op. 20.

Der in T. 29 beginnende zweite und **letzte Abschnitt** (T. 29–37) der Rhapsodie ist mit „Sehr ruhig“ überschrieben und als Coda angelegt. In Hinblick auf ihre motivische Ausstattung zeigt die Coda in T. 31 eine bemerkenswerte Reprise der Sechzehntel-Parallelbewegung aus T. 12ff. Sie ist nun nicht mehr auf beide Instrumente verteilt, sondern wird von der rechten Hand des Klaviers allein gespielt. Des Weiteren ist der kaskadierte Halbtonschritt in T. 30 (Oberstimme Klavier) wie auch die kleine Sekunde e''-f'' in der Violine von T. 31 sowie die in der Folge entstehende kleine None e''-f''' in T. 33.3 als ein Nachhall der Pendelbewegung aus T. 8f. oder 17f. begreifbar.

Neu ist ein dreitöniges Motiv aus steigender Sekunde und fallender Terz, das gleich zu Beginn der Coda eingeführt wird (T. 29.1: Bass; T. 29.1-2 Oberstimme des Klaviers). Möglicherweise ist es eine verkürzte Ableitung des Umspielungsmotivs.

Die Takte 32–36 der zweiten Rhapsodie weisen eine ostinate, weitgriffige Sechzehntelbewegung in der linken Hand auf, die orgelpunktartig die Zieltonart b-Moll vorwegnimmt und als Derivat der sprunghaften Sechzehntelbewegung von T. 15ff. gelten könnte. In der rechten Hand des Klaviers dominieren in der Coda Abwärtsbewegungen, in T. 34.2 ist dort mit etwas Phantasie noch das aus T. 1 (Violine) stammende bogenförmige Motiv zu entziffern. Das materielle Verhältnis der Coda zum Hauptabschnitt ist damit weder zwingend eng noch völlig indifferent.

So eindeutig Anfang und Ende der zweiten *Rhapsodie* op. 20 in b-Moll stehen, so wenig tonale Strecken finden sich in der **Harmonik** des Stücks. Wie schon in der ersten *Rhapsodie* komponiert Jarnach in einem harmonisch neuen, vergleichsweise dissonanten Idiom, dessen Klänge nur mehr vereinzelt auf Terzschichtungen beruhen. Die auch hier zahlreich auftretenden Sekundreibungen werden aufgrund einer überwiegend linearen Anlage klanglich nicht so stark manifest wie in der ersten *Rhapsodie* aus Jarnachs op. 20.

Echte harmonische Profile sind sehr selten in der zweiten Rhapsodie, wiewohl gleich der erste Takt entgegengesetzte Erwartungen weckt. Aus seinen vier Zählzeiten mit b, Q<sup>3</sup>c,

Q<sup>3</sup>es und es lässt sich eine Art Kadenz ablesen, die auf klanglich stringente Weise wieder in das b-Moll von T. 2 einläuft. Verstärkend wirkt gleichzeitig die deutlich in b-Moll angesiedelte Melodik der Hauptstimme (Klavier, rechte Hand). Eine ähnliche harmonische Griffigkeit findet sich nur in T. 23f. wieder, bezeichnenderweise also in der um einen Halbton nach oben transponierten Wiederholung des Themas. Weite Strecken dieser Komposition aber sind in harmonischer Hinsicht außerordentlich indifferent, so etwa die Takte 7–12 oder 15–20.

Ein harmonischer Leckerbissen ist der polytonal schimmernde Takt 21 (siehe oben). Eher zufällig wirken im Vergleich damit ein cis-Moll-Akkord in T. 6.2 (linke Hand Klavier), der sich in T. 26.2-3 ergebende E<sup>7>10></sup> oder die beiden verschleiernotierten Dreiklänge Des-Dur und G<sup>7></sup> in T. 30.4+5.

Insgesamt überwiegen also dissonante Klänge, und oft wirken die harmonischen Reibungen wie gesucht, so etwa in den strukturell identischen Klängen von T. 5.4 und 6.4. Dissonant sind auch die wie improvisiert scheinenden gebrochenen Klänge im Klavier von T. 14ff. (rechte Hand) und 17ff. (linke Hand). Wo (wie in T. 17 mit einem f<sup>6</sup>) eine Dreiklangsassoziation erscheint, wird sie zügig mit völlig harmoniefremden Tönen in eine Dissonanz umgewandelt.

**Satztechnisch** hat Jarnach gegenüber der ersten *Rhapsodie* op. 20 etwas ‚abgerüstet‘.

Passend zum leichteren Charakter der zweiten Rhapsodie ist der Klaviersatz weniger ausgreifend, es gibt kaum stärkere Brüche, und die Anlage ist viel pianistischer. Violine und Klavier treten stärker in Interaktion als in der ersten Rhapsodie, sei es in Form eines expliziten Kontrapunkts (T. 1ff.), als enge Stimmverzahnung (T. 12ff.), in konkreter Imitation (T. 17f.) oder in einem klassischen Melodie-plus-Begleitung-Muster (T. 23ff., 32ff.).

Bedeutend ruhiger und gleichmäßiger gegenüber der ersten Rhapsodie ist auch die Rhythmik ausgefallen. Schnelle Punktierungen und Zweiunddreißstel-Arpeggien fehlen hier, beibehalten ist aber die Komplementärrhythmik, die für eine durchgängig dichte Impulsfolge verantwortlich zeichnet. Das Metrum hat seine regulierende Funktion wiedergewonnen.

### **VIII.3.1 Zusammenfassung op. 20 Nr. 2**

Schlicht ist die zweiteilige Formung der zweiten *Rhapsodie* aus einem symmetrisch angelegten Hauptteil und einer Coda. Es liegt ein für Jarnachs Verhältnisse breiter Themenentwurf im Entwicklungstyp mit klassischer Motivabspaltung vor. Seine beinahe unveränderte Wiederholung am Ende des Hauptteils ist für Jarnachs Musik dieser Jahre ungewöhnlich. Das Themenprofil selbst ist melodisch, harmonisch und rhythmisch leicht fassbar.

Als originelle formale Lösung kann gelten, dass dem Thema in der Violine ein sehr selbstbewusster Kontrapunkt beigelegt ist, dessen bogenförmiges Motiv in der Mitte des Hauptteils Gegenstand einer vage durchführungsartigen Engführung ist. Diese simultane Exposition zweier produktiver musikalischer Gestalten zu Beginn einer Komposition (hier: Thema und sein Kontrapunkt) erinnert an ähnliche Verfahrensweisen in *Ballabile* und *Sarabande* op. 17. In einigen Gesichtspunkten ist die zweite der *drei Rhapsodien* op. 20 ein Gegenentwurf zur ersten: Sie präsentiert sich in ihrer schlanken Faktur stilistisch schlichter (das gilt besonders für die Klavierstimme) und ist durch einen in seinen Hierarchien gut nachvollziehbaren Satz zugänglicher. Die Harmonik wirkt weniger herb, operiert aber tatsächlich mit vielen gezielten Sekundreibungen – Mischklänge dagegen sind sehr selten.

Wie die erste *Rhapsodie* in ihrer Art der Materialevolution an Bartók erinnert, so teilt auch das zweite Stück aus Jarnachs op. 20 Merkmale mit Bartóks Musik: Zu nennen sind Ostinati, Mixturketten und der symmetrisch-, zwiebelschalige‘ Aufbau des ersten Formteils. In der zu Beginn der zweiten *Rhapsodie* zu beobachtenden, kontrapunktisch überaus eleganten Zweistimmigkeit wird die Forderung Busonis nach dem „Wiederergreifen der Melodie [...] als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie“<sup>443</sup> schöne Wirklichkeit.

#### VIII.4 Analyse Rhapsodie Nr. 3: Con moto misurato

Länge 102 Takte; Tempoangabe Achtel = 126; dominierendes Metrum 6/8; keine Vorzeichnung, Rahmentonart h-Moll.

Die dritte *Rhapsodie* ist mit 102 Takten auf acht Druckseiten die weitaus längste Komposition aus op. 20. Jarnach hat auch hier durch Doppelstriche auf eine mögliche Abschnittsgliederung hingewiesen. Mit den Doppelstrichen fallen jedes Mal auch Tempoänderungen an. Die Abschnitte (samt Tempoangaben in Achteln) sind folgendermaßen aufgestellt:

Abschnitt	1	2	3	4	5	6
Takt	1	26	40	49	89	99–104
Tempo	126	144	152-160	152	96-100	116

Wie der Übersicht zu entnehmen ist, steigert sich das Tempo von T. 1 bis 88 sukzessive um kleine Beträge, um mit T. 89 (dem Repriseneinsatz) noch weit hinter das Ausgangstempo der *Rhapsodie* zurückzugehen.

Jarnachs Abschnittsmarkierung führt indes in die Irre: Die sehr freie Reihungsform der dritten *Rhapsodie* wird durch einen stark akzentuierten, wiewohl schmalen Rahmen gefasst, der zu Beginn von den Takten 1–12 (also nur der Hälfte des ersten Abschnitts) und am Ende von den beiden Abschnitten 5 und 6 gebildet wird. Und da bereits ein schneller Blick genügt, um zu erkennen, wie wenig homogen die übrigen der oben wiedergegebenen Abschnitte in motivischer Hinsicht sind, sollte der Gliederung durch Doppelstriche nicht zu viel Bedeutung beigemessen werden.

Die unbestreitbaren Korrespondenzen der beiden Rahmenteile beruhen nicht nur auf einem ähnlichen Motivvorrat, sondern auch auf ihrer symmetrischen Anordnung. Wie die erste *Rhapsodie* besitzt auch die dritte aus op. 20 ein Klaviervorspiel, das allerdings hier lediglich drei Takte umfasst und auch keine Motivexposition darstellt. Das Klavier leitet mit einer unregelmäßig rhythmisierten Bewegung in Oktavsprüngen ein, deren ‚Pfeilertöne‘ die ersten sechs Stufen der cis-Moll-Tonleiter besetzen.

Die ersten beiden Takte lassen noch das 6/8-Metrum durchscheinen, der Rhythmus von T. 3 dagegen wirkt in dieser Hinsicht bereits unklar. In der zweiten Hälfte von T. 3 kommt es zu dissonanten Akkordbildungen, deren Töne überwiegend dem Ganztonfeld auf c entstammen.<sup>444</sup> Die sukzessive Aufwärtsbewegung der Pfeilertöne (das h in T. 2.3 zählt nicht

<sup>443</sup> WEM, S. 36f.

<sup>444</sup> Das ‚F auf der dritten Zählzeit gehört nicht zu diesem Ganztonfeld.

dazu) folgt den Stufen der cis-Moll-Skala und kehrt in einer sehr hastigen Bewegung in Zweiunddreißigstelnoten mit dem a zu Beginn von T. 3 um. Von der sechsten Stufe a geht es in den tiefen Tönen der linken Hand über g und fis zurück zum f. Interessanterweise platziert Jarnach die Töne der Abwärtsbewegung nun auf den ‚Off-Beats‘ der jeweiligen Achtel. Dieses kleine Klaviervorspiel ist keine Einleitung im klassischen Sinn, es ist nicht einmal ein ‚Motto‘, sondern lediglich als ein Vorhang oder Signal zu verstehen.

Mit dem Einsatz der Violine in T. 4 hat man in metrischer wie harmonischer Hinsicht zumindest für kurze Zeit wieder festen Boden unter den Füßen. Das nun folgende **Violin-thema** ist, was sein Kopfmotiv angeht, ein typischer Jarnach-Einfall. Es dominieren die kleinen Intervallschritte; häufigen Richtungswechseln wird der Vorzug gegenüber großen Bögen gegeben:

T. 4

The musical notation for T. 4 consists of two staves. The first staff is in 6/8 time and begins with a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line with various intervals and rests. The second staff continues the melody, marked *poco cal.* (ritardando) and *a tempo*. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

Es ist wieder eine der bekannten Dreitonfiguren, die das Thema eröffnet – hier bestehend aus einer kleinen Sekunde aufwärts und einer großen Terz abwärts (h'-c''-gis'). Komplettiert wird die Themengestalt durch eine Krebsumkehrung derselben Dreitonfigur (gis'-g'-h', T. 5), wodurch der Ausgangston wieder erreicht wird. Wie sehr solche kleinschrittigen und diastematisch kreisenden Thenumrisse bei Jarnach zum Topos geworden sind, zeigt der Vergleich mit zwei sehr eng verwandten Themen aus op. 16 und 18:

Op. 16/I, T. 71–74

T. 71

The musical notation for Op. 16/I, T. 71 is a single staff in 3/4 time. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of a series of eighth notes with various intervals, including a large downward interval.

Op. 18/1, T. 3–6

T. 3

The musical notation for Op. 18/1, T. 3 is a single staff in 3/4 time. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction *ben legato*. The melody features a triplet of eighth notes. The piece concludes with a *più p* (pianissimo) dynamic marking.

Nach Erreichen des Ausgangstons h' in T. 5 folgt in der Geigenstimme eine Abwärtsbewegung, die erst in T. 9 endet. Die dabei überwiegenden Halbtonschritte enden in T. 8 in einem abwärts gebrochenen a-Moll-Dreiklang, dessen Terz in T. 9.1 in einer letzten Auf-

wärtsbewegung zum cis' wird. Dieses kleine Moll-Dur-Motiv am Ende des Themas findet sich in den entsprechenden Repräsentakten 98-99 wieder (dort mit g-Moll/G-Dur) und wird sogar zum Gegenstand der Schlusstakte dieser *Rhapsodie*. In den Takten 9–12 geht in der Violine das Spiel mit Terzen noch etwas weiter, allerdings ist die Violinstimme hier dem Klavier nachgeordnet.

Der begleitende Klaviersatz zum Violinthema (T. 4ff.) ist stampfend, häufig mit Punktierungen versehen und rhythmisch als Derivat des Klaviervorspiels zu begreifen. Der Halton h' in der Violine wird in der ersten Hälfte von T. 4 mit einem h-Moll unterlegt: h-Moll ist die Rahmentonart der dritten *Rhapsodie*, die schließlich in den alternierenden Akkorden h-Moll und H-Dur der letzten Takte endet.

Auf das h-Moll in T. 4 folgt – ab jetzt zählen stets alle Töne aus Violin- und Klavierstimme – in der zweiten Takthälfte ein Akkord, der als ungewöhnlich gestellter  $Cis_{9<}^{7>}$  gelten könnte – oder aber als ganztöniges Gebilde. Takt 5 zeigt zum gehaltenen  $gis'$  der Violine alternierend  $F^{7>10>}$  sowie einen ganztönigen Klang, der erste Akkord in T. 6 kehrt noch einmal zu h-Moll zurück. Die nächsten Akkorde in T. 6 sind  $Cis_{4<}^{7>}$ ,  $cis_{4<}^{7>}$  und ein sehr umständlich notierter  $F^{7>10>}$  (inklusive des  $gis'$  in der Geige), mithin charakteristische Mischklänge; Takt 7 bietet  $h_{6<}$ ,  $Fis_{6>}$ ,  $es^{6<}$ ,  $[h^{7>9<}]$  und  $a_{6<}$ , im kurzen T. 8 klingt ein  $Es^{7>10>}$ , der strukturell eine exakte Transposition des  $F^{7>10>}$  aus T. 5.1 ist.<sup>445</sup>

Letztgenannter Akkordtyp, der als kleiner Dur-Septakkord mit zusätzlicher Mollterz beschrieben werden könnte (in den Fassungen von T. 5.1 und 8.1 liegt diese Interpretation sehr nahe, in T. 6.7 aufgrund der Akkordstruktur weniger), ist im Jazz ziemlich geläufig, in der neuen Musik eher weniger. Beziehungen zur Jazzmusik sind in Jarnachs Kompositionen generell nicht nachweisbar, und auch hier scheint eine solche Assoziation kaum intendiert gewesen zu sein. Ein weiterer Klang ist aufgrund seiner Stellung recht auffällig – es ist der Mischklang  $Cis_{4<}^{7>}$  beziehungsweise  $cis_{4<}^{7>}$  in T. 6.3+5. Sowohl die Tonalität Cis als auch die Dreilänge mit hinzugefügter hochalterierter Quarte – der nächste erscheint bereits in T. 10 in Form eines  $g^{4<}$ .<sup>446</sup>

In den Takten 9 bis 12 findet im Klavier eine Rückkehr zur Bewegungsform der Einleitung statt. Zwei verschieden punktierte Dreiachtelgruppen stellen gegenüber T. 1–3 eine Vereinfachung dar, Gleiches gilt auch für die Diastematik, die fast ausschließlich auf den Ton cis aufbaut. Seine ungefähr symmetrische Anlage, in der das eigentliche Violinthema in die Mitte genommen ist, sorgt für feste Geschlossenheit, und die Reprise ab T. 89 lässt diese Struktur auch weitgehend unangetastet. Geige und Klavier gehen hier wie dort ein klassisches Melodie-plus-Begleitung-Verhältnis ein.

Dem Rahmen der dritten *Rhapsodie* die Etiketten ‚Exposition‘ und ‚Reprise‘ anzuheften wäre falsch: Keinesfalls ist mit den ersten zwölf Takten die Materialexposition abgeschlossen. In T. 13 setzt nämlich ein neues thematisches Gebilde ein, dessen frischere Gangart nicht so sehr dem minimal schnelleren Tempo geschuldet ist als einer rhythmisch kleinteiligeren und diastematisch flexibleren Melodieführung. Das thematische Gebilde tritt im Diskant des hier auf drei Systemen notierten Klaviers auf:

445 An dieser Stelle sei erinnert, dass die Akkordtypen an der Notierung Jarnachs kaum abzulesen sind. Auch sorgt die Akkordstruktur mitunter für einen dissonanten Klangeindruck.

446 Weitere Mischklänge dieses Typs erklingen in T. 31.2, 36.1, 36.2, 54.1 und 93.4.



kondensierten Form: Erkennbar ist lediglich der sich aus einem Liegeton herausbewegende Halbtonschritt h-c'-h und seine rhythmisch gestauchte Sequenz gis-a-gis im Folgetakt 17. Wie um das Dreitonmotiv des Themenkopfes nachzureichen, erscheint es zu Beginn von T. 18 in der Krebsform dis'-g'-fis (Violine). Nahtlos schließt sich in T. 18.4 das lebhaftes Thema an, diesmal in einer vollständigen Version. Während der erste Motivteil aber dem aus T. 13 bekannten Umriss entspricht, liegt der zweite Motivteil (T. 19) in einer nach oben strebenden Variante vor, die zwar kein Vorbild hat, aber sehr bald Nachahmung findet (siehe T. 22, Oberstimme Klavier).

Auch im weiteren Verlauf setzt die Violine die thematischen Akzente: In T. 20 findet sich eine Variante des Violinthemas ein, die innerhalb des Themenkopfes in Umkehrung der Originalgestalt verläuft (gis''-g''-h''-c'''-as''), dann aber eine dem Vorbild vergleichbare<sup>449</sup> Abwärtsbewegung in kleinen Intervallschritten vollzieht, die wiederum in einer Dreiklangsbrechung abwärts endet (T. 22, vergleiche T. 6–8 und 98).

Währenddessen zeigt die Klavierstimme eine bemerkenswerte Vielfalt nicht nur an Begleitformen, sondern auch an hervortretenden Motiven. In T. 16–17.2 steht dabei die Sechzehntelpunktierung im Vordergrund, mit T. 17.3 aber hebt ein doppelt oktavierter Bewegungszug an, dessen Verlauf von Tonrepetition, einem Wendemanöver (T. 18.1-3) und einer sich anschließenden Abwärtsbewegung gekennzeichnet ist. In seiner unvermittelten Schlichtheit wie gestischen Prägnanz lässt dieses Motiv aufhorchen – ein Wiederhören gibt es allerdings nicht.

Die Takte 20 und 21 zeigen im Klavier aufsteigende Akkordkaskaden, welche die Sechzehntelpunktierung weiterführen und ausbauen. Zu Beginn von T. 20 erklingt (zusammen mit dem Geigenton gis'') ein eis-Moll-Akkord, in T. 20.3 und 21.3 jeweils verminderte Septakkorde mit einem zusätzlich dissonierenden Ton. Die in T. 21.1+2 (Klavier) aufgestellte Kombination von einem d-Moll-Dreiklang (linke Hand) und einem bitonal flackernden As-Dur/as-Moll-Klang in der rechten Hand ist ein untransponiertes und lagenrichtiges Zitat des schillernden Mischklangs aus T. 21 (sic!) der zweiten *Rhapsodie* op. 20.

Eine erneute Aufnahme des zweiten Teils des lebhaften Themas (T. 22), diesmal sogar in einer Engführung zwischen linker und rechter Hand der Klavierstimme, beschließt jenen Abschnitt der ‚Durchführung‘, in dem Violinthema und lebhaftes Thema einander gegenübergestellt werden. In den Takten 23 bis 25 wird das rhythmische Material des lebhaften Themas aufgespalten und vor allem die Sechzehntelpunktierung isoliert. Jarnach nimmt hier eine schrittweise Modifikation des Materials vor, um es dem nächsten Abschnitt zuzuführen.

Dieser neue Abschnitt umfasst die Takte 26 bis 39; seine Grenzen wurden von Jarnach durch Doppelstriche markiert, allerdings sind die materiellen Differenzen zu den benachbarten Formteilen so gravierend, dass es dieses Hinweises kaum bedürfte. Als völlig neu muss der marschartige Duktus bewertet werden, der im Klavier von T. 26 (rechte Hand) auftritt, und dessen rhythmische Struktur nun taktweise wiederholt wird:

---

449 Als ‚Störung‘ der ansonsten geradlinigen Abwärtsbewegung fungiert in T. 21.5 eine schnelle Variante der Dreitonfigur (e''-g''-dis'').

T. 26

*sotto voce, molto ritmato*

*stacc. senza Ped.*

Bereits in der pendelnden Wechselnote, bestimmt aber in den rhythmisch alternierenden Akkorden von T. 27 zeigt sich deutlich eine Nähe zum ‚rhythmischen Motiv‘ aus der zweiten *Rhapsodie* op. 20 (dort T. 8 und 21). Der Rhythmus einer jeweiligen Taktzelle ist im vorliegenden Fall symmetrisch dreiteilig<sup>450</sup>. Jarnach hält in dieser Passage an dem bisher dominierenden 6/8-Metrum fest, obgleich das hier präsentierte rhythmische Ostinato klanglich eher einem 3/4 zuneigt. Besonders deutlich wird die Spannung zwischen notiertem und ‚intendiertem‘ Metrum in T. 29, wenn die (neu hinzugetretene) Geigenstimme und die linke Hand des Klaviers auf den Hauptzählzeiten eines gedachten 3/4-Metrums weite Lagen spielen, die in der Violine auch noch akzentuiert werden. Die Verzahnung von Violin- und Klavierpart ist hier perfekt.

Vier Takte lang agiert die marschartige Bewegung ungestört, sie kann sogar wie ein Bolero an Dynamik und Tonumfang gewinnen. Mit T. 30 bringt ein 3/8-Metrum eine Unregelmäßigkeit ins Spiel, im Folgetakt 31 vermag allein die Violine den ursprünglichen Rhythmus aufrechtzuerhalten. Ein erneut eingeschobener 3/8-Takt (T. 32) bringt den Marsch ganz außer Fassung.<sup>451</sup> In den folgenden Takten 33–36 ist das vormals kompakte Satzgefüge aufgerissen: Die Violine hat große Intervallsprünge zu bewältigen und zitiert nur gelegentlich den punktierten Rhythmus; in der Klavierstimme (hier wieder auf drei Systemen notiert) finden sich die Akkorde weit gestreut. Immerhin klärt sich die zuvor amorph-dissonante Harmonik zu teils deutlich bitonalen Komplexen (T. 33.1: Cis; 33.2: B; 33.3: cis<sup>7></sup>; 34.1: verm.; 34.2: A<sup>7>9></sup>; 35.1-3: cis<sup>4<</sup>+b; 36.1: b+cis; 36.3+4: cis-g). Die fanfarenartigen Figuren in der Violinstimme (jeweils in den Taktanfängen) zitieren ausschließlich die Töne von b-Moll.

Wie in so vielen Formteilen Jarnachs zerfasert auch hier die in sich schlüssige motivische Substanz recht bald nach ihrer Formulierung. Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass die (hier: rhythmische) Liquidierung in Form einer großen Steigerung verläuft. Das geschieht hier in ähnlicher Weise wie in der ersten *Rhapsodie* op. 20 (vgl. dort T. 43). Als ein neuer Zug in Jarnachs Kompositionsweise ist aber anzusehen, dass kurz vor dem Ende eines Abschnitts gleichsam ein materieller Ausblick auf den kommenden gegeben wird. Im Fall der vorliegenden Passage geschieht das in T. 38f., wenn die noch von der rhythmischen Erregung der vergangenen Takte gekennzeichnete Repetitionsfigur als eine Anhäufung kleiner Sekunden gestaltet ist.<sup>452</sup>

450 Dies gilt für die rechte Hand der Klavierstimme. Es liegt kein exaktes rhythmisches Palindrom vor, sondern eine Symmetrie der drei durch Achtelbalken markierten Akkordgrüppchen. In der linken Hand liegt eine etwas exzentrisch liegende rhythmische Symmetrie vor.

451 Das Metrum schwankt ab T. 33 zwischen 5/8, 7/8, 6/8 und 4/8.

452 Die Tonqualitäten h, c und des sind auf zwei verschiedene Lagen verteilt.

Wie der eben beschriebene, so ist auch der folgende **Abschnitt (T. 40–48)** ein materiell abgeschottetes Terrain. Sein Hauptmerkmal sind die flirrenden, ausnotierten Halbtontriller der Geige, die ständig ihre Lage wechseln und die im Klavier zunächst von einem tiefen, doppelt oktavierten A (von der Subkontralage bis zur großen Lage) grundiert werden. Die Ähnlichkeit dieser Passage mit den Takten 83–93 aus Teil 1 des *Streichquartetts* op. 16 ist frappierend (man beachte auch die Identität der Tempi) und ein weiterer Beweis dafür, dass Jarnach gerne für gut befundene Satzmodelle wiederaufnimmt:

**Con fuoco (molto animato)** ♩ = 152  
T. 40

The image shows a musical score for T. 40. The top staff is for the violin, marked *ff*, featuring a rapid, chromatic trill. The bottom two staves are for the piano, with the left hand playing a low, octave-doubled A note. The tempo is *Con fuoco (molto animato)* with a quarter note equal to 152 beats.

Op. 16/1, T. 83  
**Allegro moderato** ♩ = 76

The image shows a musical score for Op. 16/1, T. 83. The top staff is for the violin, marked *sord.*. The middle two staves are for the piano, with the left hand playing a sord. marking and a *pp* dynamic. The tempo is *Allegro moderato* with a quarter note equal to 76 beats.

Anders als im *Streichquartett* beleben sich die Begleitstimmen in der dritten *Rhapsodie* op. 20 sehr bald: Die Diastematik der mit T. 41 im Klavier anlaufenden Aufwärtsbewegungen ist allerdings ohne Vorbild. Eine auch in der Dynamik angelegte Steigerung führt ab T. 45 zu einem ‚Kollaps‘ des bis dahin streng einheitlichen Klaviersatzes.<sup>453</sup> Violine und Klavier spielen in diesem Abschnitt übrigens in weitgehend getrennten Sphären. In der Violine verdichtet sich die Melodik in T. 45ff. zu einer recht tonalen Anlage: Jeweils in den ersten Hälften der Takte 45 und 46 kommt die f-Moll-Skala, in den zweiten Takt-hälften die (dazu dominantisch stehende) C-Dur-Skala zur Anwendung. Eine Abstimmung auf die Harmonik der Klavierstimme erfolgt dabei nicht. Auf ein as-Moll in T. 45.4 fol-

<sup>453</sup> Vgl. T. 33 dieser *Rhapsodie*.

gen im Klavier mixturartig verschobene Mischlänge in T. 46 und, besonders ausgiebig, in T. 47. In T. 46 finden sich drei Versionen eines Mollakkords mit zusätzlicher hochalterierter Quarte und großer Sexte; die Takte 47f. präsentieren eine mit einem kräftigen Crescendo versehene, letzte chromatische Aufwärtsverschiebung von Mischklängen, die mit einem  $h^{7>4<}$  beginnt und mit einem  $g^{7>4<}$  endet. Die Aufwärtsbewegung kulminiert in einem von Geige und Klavier gemeinsam vorgetragenen Quint-Quart-Klang (T. 48.4-5). Ein Endpunkt mag das sein, ein wirklicher Zielpunkt ist es nicht. Diese Apotheose gilt einem einzigen Akkordtyp, dem dissonanten Mischklang mit hochalterierter Quarte.

Der größte **Abschnitt** dieser Rhapsodie umfasst die Takte **49–88**. Mit dem Einsatz des lebhaften Themas in T. 49 wird die zuletzt hitzig gesteigerte Musik ziemlich abrupt wieder in leichtere Gefilde dirigiert. Die hier präsentierte Fassung des lebhaften Themas in der Oberstimme des Klaviers ähnelt seinem ersten Auftritt (T. 13) sehr weitgehend – das betrifft auch die Klavierbegleitung. Von einer motivischen Engführung sieht Jarnach in T. 49ff. allerdings ab, stattdessen erscheint direkt nach Abschluss des Motivs in T. 50.1 das Dreitonmotiv im Klavier, gefolgt vom Einsatz des Violinthemas auf der dritten Achtel. Das Violinthema startet mit den Tönen seiner Urfassung, mit Ton fünf (hier  $b'$  statt  $h'$ ) wird eine sukzessive Abwärtsbewegung eingeleitet, die bis zum  $c'$  in T. 53 führt. Noch in T. 50.3-6 ist im Klavier ein Einsatz des lebhaften Themas zu hören, dessen Diastematik einen zunehmend weiter ausschlagenden Zickzackkurs beschreibt. Diese im Umriss einer Allintervallreihe ähnelnde Figur (vgl. die Geigenstimme von T. 54f.) wird in der Oberstimme von T. 51 und 52 variiert und in einen geraden Sechzehntelrhythmus überführt.

In T. 53 wird ein **neues Klangfeld** eröffnet: In der dreigestrichenen Lage des Klaviers etabliert sich ein Ostinato, das zunächst aus einem Quart-Quint-Klang besteht und auch später nicht mehr als zwei Tonqualitäten enthält. Während der dreitaktigen, durch nichts vorbereiteten Episode beschreibt die linke Hand im Klavier große, bogenförmige Gesten. Diejenige in T. 53 bringt wiederum Quart- und Quintklänge ins Spiel. Ein hier einmal vorgenommener harmonischer Kurzschluss von Ostinato und Basstönen im Klavier bringt eine von Dreiklängen dominierte Harmonik zutage – T. 53:  $Des^{7<}$ ; T. 54.1:  $F_3$ ; und T. 54.4:  $fis_3$ . Mit dem F-Dur-Rahmen kontrastiert der gebrochene es-Moll-Dreiklang der ‚Mittelstimme‘ in T. 54.

Waren früher solche Episoden oder ‚Klangstellen‘ eher singuläre Beispiele eines Heraus tretens aus einer vorherrschenden Satzcharakteristik, kann in dieser dritten *Rhapsodie* op. 20 von einem ‚Grundcharakter‘ nicht mehr gesprochen werden. Die kurzen, vor allem das Material umformenden Überleitungen ändern am episodischen Charakter der Abschnitte nichts.

Als Beispiel dafür mag ein neues Motiv dienen, das vom Klavier in T. 56 vorgestellt wird. In der Wirkung eine spontane Bildung, sind die drei wichtigsten Parameter Diastematik, Rhythmus und Harmonik durchaus nicht unvermittelt:

T. 56

8<sup>va</sup>

*mp* molto ritmato  
ma leggero

*pp*

*tr*

*ten.*

Im Kern eintaktig (Vgl. die Violinstimme in T. 58, 59, 60, 64, 65), wird das Motiv in der Klavierstimme von T. 56f. nach unten oktaviert ‚abgetreppt‘. Die Wechselnoten der Oberstimme könnten dabei vom ‚Bolero-Abschnitt‘ (T. 26ff.) abgeleitet sein, der Rhythmus wird in Fortführung der vorangegangenen Takte von Sechzehnteln dominiert, und die Quart- und Quintschichtungen ergeben sich aus T. 53ff. Dieses minimalistisch ausgestattete Motiv bringt es auf eine vergleichsweise große Verbreitung. Schon die vier folgenden Takte enthalten jeweils einen Durchlauf des Wechselnotenmotivs in Geige oder Klavier. In T. 56 und 57 findet es sich auf g beginnend und mit dem Ambitus einer Durterz (f-a) ausgestattet. Eine Mollterz (fis-a) ist es in der Version der Geige in T. 58, in T. 59 und 60 aber gibt es wieder einen Tonumfang einer großen Terz. Jarnach variiert in diesen fünf Fassungen des Wechselnotenmotivs vor allem die Satzstruktur. Kompakt und quartenlastig (ein Q<sup>5</sup>a in T. 56.3) sind T. 56, 57 und 58; in T. 57 wandert das Motiv schrittweise abwärts; T. 58 zeigt eine aufgebrochene Begleitstruktur im Klavier, die einige Durchgangs-Dreiklänge produziert.<sup>454</sup> Die Motivapotheose fällt in diesem Fall sehr viel bescheidener aus als etwa in T. 47-48, kann aber ebenfalls eine kleine Aufwärtsbewegung im Fortissimo vorweisen (T. 60) und einen sie einleitenden, parallel verschobenen Quint-Quart-Klang (T. 59.6 – eine unmissverständliche Wiederholung der heftigen Interpunktion von T. 48). Analog zu T. 48 folgt auch auf T. 60 eine Ablösung durch das lebhaftes Thema; in der Klavierbegleitung gibt es wiederum eine Haltenote, die im oberen System der Klavierstimme befindlichen Noten zeigen wenig Ähnlichkeiten zu den Vorgängerversionen (T. 13 und 49), bilden dafür aber eine chromatische Totale. Eine solche bildet auch die in der Violine liegende Melodiestimme des lebhaften Themas – und das zum ersten Mal. Das klangliche Ergebnis des solcherart ausgestatteten Taktes 61 ist stark dissonant. Die schnelle und mit großen Intervallen operierende Klavierstimme setzt sich noch in die Takte 62/63 fort und diffundiert auch in die Violine von T. 63. Wie in T. 13ff., so bringt auch hier das lebhaftes Thema eine stark kontrapunktische gegenseitige Bezugnahme von Geige und Klavier mit sich.

Motivisch relevant ist nur eine der in diesen Takten vorliegenden Tonfolgen. Es sind die acht Töne der Violinstimme von T. 62. So unscheinbar das diatonische Gebilde ist: Sein diastematischer Umriss wird unter Beibehaltung des Rhythmus‘ in T. 70.4–71.3 wieder aufgenommen. Diese Wiederholung geschieht ohne erkennbare Motivation.

In T. 64 erlebt das Wechselnotenmotiv eine enggeführte Reprise. Erst in der Geige ange-

454 T. 58, 3. Sechzehntel: As; 58.3: A<sup>6<</sup>; 58.4: D<sup>7></sup>; 58.5: as<sup>4<7></sup>.

siedelt, einen halben Takt später vom Klavier imitiert, gibt es in T. 65 der Violine eine zwischen zwei Oktavlagen hin- und her springende Variante zu hören. Der Klaviersatz dieser Takte ist wieder ganz von den Intervallen Quinte und Quarte beherrscht, es gibt jetzt sogar parallel geführte Quartan (vgl. T. 60). In T. 66, mithin nach dem Ende des Wechselnotenmotivs, verselbständigt sich die Klavierbegleitung und wird ausgreifender. Takt 67 und 68 zeigen einige motivisch unverbindlichere Figuren, die umso nachdrücklicher vorgetragen werden (Sforzati im Fortissimo-Umfeld).

Mit T. 69 beginnt ein für Jarnach typischer **Stretta-Abschnitt** mit Sechzehnteltriolen und zwei ostinaten Schichten im Klavier. Die einzige materielle Verbindung zu bisher Gehörtem besteht meines Erachtens in den eingestreuten Dreitonmotiven in der Triolenbewegung des Klaviers. Die hier anzutreffende Verbindung von großer Terz und Halbtonschritt stammt aus Hauptthema und lebhaftem Thema (nur dass dort immer ein Richtungswechsel stattfindet). Die inzwischen bekannte Steigerungslogik führt die Triolenfigur sukzessive in höhere Lagen und gipfelt in der rechten Hand der Klavierstimme in einem oszillierenden Klangwechsel (T. 73.8), der von einer Aufwärtsbewegung in der linken Hand unterlegt ist. Die Violine mündet bereits in T. 73.5 in eine akkordische Pendelbewegung ein, die in sich dissonant ist und auch zum Klavier in harmonischer Spannung steht.

Anders als in den vorigen vergleichbaren Stellen folgt die Entspannung in T. 75 nicht in Form des lebhaften Themas. Im Subito-Piano und an der Grenze zur viergestrichenen Oktave lässt die Violine eine thematisch anmutende Melodie hören, deren zahlreiche Richtungswechsel aber ebenso wenig profilbildend sind wie die redundanten Rhythmusformeln aus punktierter Achtel und drei Sechzehnteln. Es ist dies eine neue Motivkette in Themenlänge, ohne Vorbild und ohne Konsequenzen; interessanter als die vordergründig führende Violinstimme ist der Klaviersatz mit seiner Reihung von Quartanakkorden. Stefan Weiss hat auf Symmetrien hingewiesen, mit denen die einzelnen Quartanakkorde korrespondieren.<sup>455</sup>

Die von Weiss erwähnte Episodenhaftigkeit solcher technischer Experimente bei Jarnach konnte schon an den beiden ersten *Rhapsodien* op. 20 beobachtet werden. Es scheint, als habe Jarnach einem (in den zwanziger Jahren zweifellos herrschenden) kompositionstechnischen Innovationsdruck entgegnet wollen, ohne dabei gleich seine eigene Komponierweise infrage zu stellen.<sup>456</sup>

In T. 80 dünnt der Klaviersatz ganz plötzlich aus, und in der linken Hand erscheinen markante Dreiachtelgruppen, deren große Intervalle weit gespreizte Richtungswechsel beschreiben. Ein direktes Vorbild ist nicht nachweisbar, allerdings sind große Intervallsprünge in der Diastematik dieser *Rhapsodie* häufig anzutreffen. Die Violine steigt bereits ab T. 77 sukzessive aus der dreigestrichenen Lage herab und landet in T. 83 auf einem ausnotierten Halbtontriller auf f'-ges' im Pianissimo. In T. 84f. schließt die Geige mit einer von häufigen Richtungswechseln gekennzeichneten Figur abwärts, die von der Bassstimme im Klavier zu einem Ostinato verdichtet und bis T. 88 weitergeführt wird.

Die Takte 75 bis 88 sind ein weiteres Beispiel für Jarnachs assoziative, selten streng gehandhabte Liquidierungstechnik. Was diese 14 Takte verbindet, sind eine sprunghafte Me-

455 Siehe Weiss, S. 256. Ich bin mir nicht ganz sicher, ob die Argumentation des ‚im anderen Akkord Enthaltenseins‘ dem Wesen des Quartanakkords gerecht wird.

456 Man denke in diesem Zusammenhang an Jarnachs späte Versuche mit der Zwölftontechnik (vgl. JD 72, siehe hierzu Kapitel I.3.6).

lodik, die fast ausschließliche Verwendung der Notenwerte Achtel und Sechzehntel und die gelegentlich eingestreuten Dreitonmotive<sup>457</sup>. Speziell die Geigenstimme weist eine recht gut durchgehaltene ‚Gangart‘ auf, ohne dass es in rhythmischer und diastematischer Hinsicht allerdings zu bemerkenswerten Konkretionen käme.

Zusammenfassend lässt sich dem größten Abschnitt dieser Rhapsodie (T. 48–88) eine ziemlich inhomogene Anlage attestieren. Das Fehlen von thematisch-motivischer Arbeit sowie die Einführung des Wechselnotenmotivs lassen bei aller Vielfalt der Gestalten eine Interpretation als Durchführung nicht zu. Sehr viel konkretere Ansätze zu einem solchen Formteil sind im zweiten Abschnitt (T. 13–25) vorhanden.

Die Wiederaufnahme der dreitaktigen Klaviereinleitung (T. 89–91) hat eindeutigen **Reprisen**charakter. Jarnach verdeutlicht dem Hörer diesen Bogenschlag mit einer fortissimo-Dynamik, der Oktavierung und den gegenüber T. 1ff. noch potenzierten Lagenwechseln. Zunächst scheint mit dem cis des ersten ‚Pfeilertons‘ sogar dieselbe Skala wie zu Beginn der *Rhapsodie* angespielt zu werden; mit dem vierten Ton g (T. 90.4) aber zeichnet sich eine Ganztonleiter ab, die bis zum a in T. 90.6 geführt wird.<sup>458</sup> Der Wendeton – hier ist es ein ais – versteckt sich im dis-Moll-Akkord von T. 91.1. So wie in der Klaviereinleitung findet jetzt auch hier eine Abwärtsbewegung statt; sie umfasst die vier Töne gis-g-fis-f (jeweils die tiefsten Töne im Klavier, oktaviert). Trotz einiger Differenzen im Binnenverlauf sind Anfangs- und Endtöne beider Bewegungszüge in Klaviereinleitung und Reprise identisch, allein: T. 91 besitzt auf der letzten Zweiunddreißigstel noch einen akzentuierten, siebentönig-dissonanten Akkord. Anders als in T. 4 lässt sich die Violine im Reprisentakt 92 ein wenig Zeit mit ihrem Einsatz. Das erste der Viertel des Taktes (hier ist es abweichend vom Hauptmetrum ein 4/4) gehört einem kräftigen d-Moll-Klang in der großen Oktave und einem rasenden Aufgang in der rechten Hand des Klaviers, dessen Ziel in einem Cis-Dur-Akkord liegt (T. 92.2). In der Geige führt eine ebenfalls schnelle Aufwärtsbewegung zum Zielton cis<sup>59</sup>, von wo aus dann das Violinthema beginnt.

Die Transposition um einen Ganzton nach oben ist natürlich nicht die einzige Modifikation im Violinthema der Reprise. So wird das viertönige Kopfmotiv cis-d-b-a in T. 95 wiederholt, bevor auch hier der stufenweise Abgang folgen kann. Diese Abwärtsbewegung verläuft in der Reprise nicht so geradlinig wie am Anfang, da es hier mehrere kleine Störtöne gibt.<sup>459</sup> Rechnet man sie heraus, lässt sich eine ähnlich geschlossene chromatische Linie lesen wie in T. 6ff. Dass es sich bei der Geigenmelodik in T. 96–99 um eine enge Verwandte von T. 6–9 handelt, bezeugt schließlich das Moll-Dur-Motiv in T. 98f., das sich hier lediglich um einen Ganzton nach unten transponiert wiederfindet.

Kaum wiederzuerkennen ist der der Violine unterlegte Klavierpart in der Reprise. Seine Merkmale sind stark angeschlagene Basstöne und -akkorde, schnelle Arpeggien in der rechten Hand, durch die Lagen fliegende cis-Oktaven (T. 92/93) und, vielleicht als hervorstechende Eigenschaft: eine scharf akzentuierte bitonale Spannung zwischen d-Moll und Cis-Dur, in der gleichzeitig die Kategorie des Mischklangs auf die Spitze getrieben wird:

457 Dreitonformeln aus großer Terz und Halbtonschritt treten auf in T. 76.1-3 (Kl.), 80.1-2 (Vl.), 84.5-85.1 (Vl.) und 85.5-86.1 (Kl., dann im Ostinato des Klaviers repetiert). Im Umriss ähnliche Dreitonfiguren sind noch häufiger zu finden.

458 Der bereits in T. 2 zu beobachtende, nach unten gebrochene dreitönige Quartenaakkord (dort e-h-fis) kehrt in der Reprisenfassung wieder – T. 90: f-c-g.

459 Ein solcher Störtön ist das c<sup>59</sup> in T. 96.1 oder auch der (offenbar als Lagenüberbrückung gebrauchte) Ton b<sup>9</sup> in T. 97.2.

Jedem der drei Akkordtöne ist ein direkt benachbarter Ton an die Seite gestellt.

Die beiden tonalen Pole sind durch unterschiedliche Register getrennt. In der tiefen Lage herrscht d-Moll, in der zweigestrichenen Lage der Cis-Dur-Akkord, dem durch einen langen Triller auf cis““ stete Aufmerksam sicher ist. Das Spiel mit Dur und Moll gerät in dieser bitonalen Spannung akustisch in den Hintergrund.

Ohne erkennbare Bezugspunkte sind die Intervallfolgen der schnellen Aufgänge in Klavier und Geige von T. 92. Spätere Varianten in T. 93.4 und 95.2 bestehen aus gebrochenen Cis-Dur-Akkorden, in T. 93 auch kombiniert mit Tönen aus d-Moll. Wie improvisiert wirkt auch der große Vierundsechzigstelrausch von T. 96. Die dritte Rhapsodie schließt mit einem Epilog (T. 99–102), in dessen Rückkehr zum 6/8-Metrum die punktiert alternierenden H-Dur/h-Moll-Akkorde im Klavier aufgehoben sind.

#### VIII.4.1 Zusammenfassung op. 20 Nr. 3

Die dritte *Rhapsodie* aus Jarnachs op. 20 bildet zusammen mit der kürzeren, aber dichter komponierten ersten *Rhapsodie* einen Rahmen um die überschaubare, schlichte, lebenswürdige zweite. Ihre formale Anlage ist sehr frei gehalten, allerdings existiert einen Rahmen aus motivisch korrespondierenden, symmetrisch angelegten Abschnitten, die aber nicht als Exposition und Reprise funktionieren.

Wie die *Burlesca* op. 17 verfügt auch die dritte *Rhapsodie* über viele motivische Komplexe und sehr unterschiedliche dazugehörige Satzcharaktere. Allerdings bringt diese bunte Reihung nur ein morphologisch und funktional vollwertiges Thema hervor. Es gehört dem kleinschrittigen, um sich kreisenden Typ Jarnachscher Einfälle an und ist vornehmlich in den Eckteilen angesiedelt. Das motivisch eng verwandte ‚lebhaftes Thema‘ muss vor allem als sein Gegenentwurf angesehen werden, auch wenn es nicht auf gleicher Augenhöhe mit dem Hauptthema agiert. Der nachgeordnete Status des lebhaften Themas ergibt sich bereits aus dem Tatbestand, diastematisch eine Ableitung des Hauptgedankens zu sein. Beinahe folgerichtig fehlt es in der Reprise.

Lediglich im zweiten Abschnitt der dritten *Rhapsodie* kommt es zu durchführungsartigen Vorgängen – sie stützen sich allerdings eher auf die lose Kombination von Thema und Gegenentwurf an sich und nicht auf echte thematisch-motivische Arbeit. Es folgen zwei Abschnitte, deren Material in keiner nennenswerten Beziehung zu den übrigen Formteilen der Rhapsodie stehen. Der letzte große, so inhomogene wie vielgestaltige Abschnitt vor der Reprise beinhaltet keine Durchführung, sondern wiederum eine Aneinanderreihung verschiedener Motivkomplexe; als Neuzugang erfährt das Wechselnotenmotiv eine vergleichsweise große Verbreitung.

Neuartig ist die von Jarnach hier erstmalig konsequent vorgenommene motivische Verzahnung der Abschnitte an ihren Kontaktstellen. Dagegen war das Moment der motivischen Evolution oder Umbildung bereits in den beiden Vorgängerkompositionen zu beobachten. Submotivische Gestalten sind Mangelware in dieser Komposition. Die sowohl im Hauptthema wie auch im lebhaften Thema enthaltene Dreitonfigur ist diastematisch eine typische Vertreterin ihrer Gattung, bringt es aber auf eine kaum nennenswerte Verbreitung außerhalb des Themenkorpus‘.

Die Harmonik der *Rhapsodie* op. 20 Nr. 3 ist ähnlich wie diejenige der ersten. Der Einsatz

scharf dissonierender Mischklänge ist in dieser *Rhapsodie* so massiv wie nirgends sonst, die Präsenz von Quartenaakkorden dagegen zurückgenommen (eine Ausnahme ist in dem angesprochenen Symmetriespiel zu sehen). Die Rahmentonart h-Moll ist eine bloße Klammer und innerhalb des Werkes von keiner größeren Bedeutung.

Ein Phänomen aller drei *Rhapsodien* aus op. 20 ist die häufige Verwendung von Ostinati – ein Verfahren, das Jarnach bis dahin immer nur auf wenige, exponierte Klangstellen beschränkt hatte. Daneben gibt es homorhythmische Passagen mit schnell wechselnder Dreiklangsharmonik und ausgeprägte Klangstellen, aber so gut wie keine echte Linearität. In diesen avanciertesten Kompositionen Jarnachs hat die polyphone Komplexität stark abgenommen.

## IX.

### ZUSAMMENFASSUNG

Dieses Kapitel ist der Sammlung der analytischen Befunde gewidmet. Was in den Analysen auf das einzelne Werk bezogen erarbeitet werden konnte, soll hier zusammengeführt und abgeglichen werden. Auf diesem Weg sollen zum einen allgemeinere Charakteristika von Jarnachs Musik extrahiert werden, zum anderen aber auch die Wandlungen der musikalischen Konzeptionen nachvollzogen werden, wie sie sich im Lauf der zwanziger Jahre im Werk Philipp Jarnachs ereignet haben.

Wenn die musikalische Form als Synthese vieler Einzelmomente, als Summe aller Parameter angesehen werden soll, dann liegt es nahe, in einer Zusammenfassung wie dieser sich vom Detail zum Ganzen zu bewegen. Also findet sich das Kapitel über die Form in der Musik Philipp Jarnachs am Ende dieser Zusammenfassung.

#### IX.1 Satzgefüge

##### IX.1.1 Satzstrukturen

Man könnte mit einigem Recht behaupten, dass die größten Innovationen in der Musik Philipp Jarnachs auf dem Gebiet der Satzstrukturen liegen. Die besondere Bedeutung dieses Parameters liegt hier sowohl in der kreativen Neuschöpfung bestimmter Satzstrukturen selbst als auch in seiner Emanzipation als formbildendes Element. In der gezielten Disposition verschiedener Satzcharaktere ist ein Stilmittel Jarnachschen Komponierens zu sehen. Vor allem der letztgenannte Gesichtspunkt kommt in der *Flötensonatine* op. 12 zum Tragen. Der kleinteilig-symmetrische Aufbau der *Sonatine* vermittelt sich ganz entscheidend durch die stets kontrastierende Abfolge satztechnisch ganz verschiedener Abschnitte. In diesem Werk existieren kunstvoll polyphon ausgearbeitete Abschnitte, Instrumentalrezitative, einige Unisono-Passagen sowie eine eigentümliche, weil in der Begleitung sprunghaft-eigengewichtig gestaltete Homophonie nebeneinander. Wie zu Markierungszwecken bettet Jarnach beide Themen in ein polyphones Umfeld: Im ersten Thema ist es ein quartettmäßig vierstimmiger, im zweiten Thema ein durchsichtig imitatorischer Satz. Interessanterweise trifft man gerade im einleitenden, besonders polyphon gearbeiteten ersten Themenkomplex auf die reichhaltigste Harmonik.

Ähnlich exemplarisch für Jarnachs Bestreben, Formteile durch satztechnische Kontraste voneinander abzugrenzen, ist der langsame Kopfsatz der *Solo-Violinsonate* op. 13. Die motivisch reichhaltige Einstimmigkeit, eine komplexe, gattungsbedingt nur angedeutete Polyphonie in der Art Bachs, homophone Akkordbrechungen und archaische parallele Terzorgana zeugen wiederum vom Willen (und der ganz offenkundigen Fähigkeit) Jarnachs, mit diesem Parameter phantasievoll umzugehen. Die beiden Folgesätze der *Sonate* op. 13 sind in dieser Beziehung sehr viel schlichter gestaltet – sicherlich eine Konsequenz ihres spielerisch motorischen Charakters.

Satztechnisch abwechslungsreich präsentiert sich auch der erste Satz des *Streichquartetts* op. 16. Die Themenvarianten sind als Protagonisten wie die Themen in der *Flötensonatine* op. 12 markiert – hier allerdings umgekehrt mit einer klaren homophonen Satzstruktur samt variantenspezifisch konstanter und gut wahrnehmbarer Harmonik. In den Strecken zwischen den Themenvarianten findet sich eine Art von Polyphonie, wie sie sich abschnittsweise in vielen weiteren Kompositionen Jarnachs wiederfindet. Prägnantes Merkmal ist eine besonders kleinteilige, komplexe Rhythmik sowie die oftmals dissonante, sich vom Umfeld abhebende Harmonik:

Op. 16/1. T. 26

The image shows a musical score for Op. 16/1, T. 26. It consists of four staves of music in 4/4 time. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and dissonant harmonies. There are several measures with rests, and the overall texture is dense and intricate.

Aus satztechnischer Sicht bemerkenswert ist im ersten Satz des *Streichquartetts* noch die Klangstelle mit Liegeklang und einer flirrenden Trillermelodik sowie ihrer bewegungsartigen Umkehr: einem umtriebigen Ostinato in den drei Unterstimmen plus einer schlichten Melodiestimme (potenzieller Seitensatz, T. 101ff.). Mit einer solchen Vielfalt kann der zweite Satz des *Quartetts* (er beginnt ebenfalls mit einem Unisono) nicht mithalten. Er ist weitaus gleichmäßiger und insgesamt viel homophoner angelegt als der Kopfsatz und bietet vor allem mit dem harmonisch reichen ‚Nachtstück‘ einen satztechnisch kontrastierenden Formteil. Einige der homorhythmischen Passagen des Satzes (etwa T. 206f., 354ff., 417ff., 508ff., 569ff., 579ff.) sind mit einem sehr raschen harmonischen Tempo ausgestattet. Trotz überwiegender Dreiklangsharmonik sind die Klänge dann schwer zu identifizieren.

Basierend auf den Erkenntnissen der *Sturmnacht* op. 15 Nr. 5 hat Jarnach in der *Sarabande* aus op. 17 einen über weite Strecken neuen Klaviersatz entwickelt: weitgriffig, den ganzen Ambitus des Klaviers ausnutzend, mitunter auf drei oder vier Systemen notiert, um die Komplexität des Notenbildes zu reduzieren. Oft zeigt sich die Diastematik zwischen weit auseinanderliegenden Oktavlagen zerrieben, die Rhythmik stauend punktiert.

Op. 17/2, T. 9

The musical score is for Op. 17/2, T. 9, in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins with a *mf* dynamic and a *p* dynamic. The treble staff features a complex, chromatic harmonic structure with a focus on chordal textures. The bass staff includes a triplet marked '3' and a *poco sfz* marking. The piece concludes with a *ppp* marking.

Diese Art von zerklüftetem Akkordsatz ist ein nicht genuin pianistischer Typus, den Jarnach auf andere Instrumente oder Besetzungen zu transponieren unterlässt. Im Gegensatz zu diesem zerklüfteten Akkordsatz sind auch in der *Sarabande* op. 17 halb-polyphone, diastematisch unspezifisch-unruhige sowie rhythmisch komplexe polyphone Passagen enthalten. Das eigentliche Thema hält sich mit seiner ruhigen Homophonie von beiden Extremen fern und ist gerade darum satztechnisch akzentuiert.

Als ein impressionistisches Erbe ist jene Form von ‚Akkordmelodik‘ zu verstehen, wie es einige der Varianten des chromatischen Viertonmotivs in der *Sarabande* op. 17 zeigen. Die homophonen Passagen besonders der Rahmenteile weisen eine nachvollziehbare, ruhige Harmonisierung auf, im schnellen Mittelteil ist dagegen das harmonische Tempo bisweilen bis zur Wahrnehmungsgrenze gesteigert.

Eine muntere Abfolge kontrastierender Abschnitte ist quasi Programm der *Burlesca* op. 17. Dem Hörer begegnen hier überwiegend bekannte Satztypen – bemerkenswert ist immerhin das kontrapunktisch sehr streng gestaltete polyphone Thema, welches in krassem Gegensatz zu den überwiegend stark akkordisch geprägten übrigen Motiven mit ihrer plakativen Dreiklangsharmonik steht. Interessanterweise behält sich Jarnach vor, den Beginn des polyphonen Themas harmonisch tonal zu prägen, diese Ebene in der Fortführung des Themas aber scheinbar völlig zu vernachlässigen.

Waren die bisher besprochenen Kompositionen überwiegend satztechnisch disparat und kontrastierend angelegt, so zeigen die Klavierbegleitung des *Wunden Ritters* aus op. 15 sowie der Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 eher fließende Übergänge von homophonem zu mild polyphonem Satz. In der ersten Hälfte des Satzes aus der *Sonatina* findet man eine tendenziell homophone Struktur vor, in der aber die Begleitstimmen jederzeit ein Eigenleben entwickeln können. Diese Verselbständigungen sind meist von kurzer Dauer und werden nicht im Sinne einer in der Lage verbleibenden ‚Stimme‘ behandelt. Kontraste ergeben sich durch den Unisono-Beginn des zweiten Themas, die ‚Cadenza‘ (T. 73) oder durch die ‚Quartenflut‘ in der Durchführung. Satztechnisch ganz aus der Reihe fällt der darauf folgende ‚Einschub‘. Die hauptsächlich in Achteltriolen ausgeführte Themenliquidation schließlich ist in ihrer durchsichtig polyphonen Faktur im Rahmen dieses Satzes wiederum neuartig. Insbesondere die polyphonen Abschnitte sind dabei harmonisch schroff.

Die ganz eigenartige, prinzipiell fast durchgängig ‚zweistimmige‘ Anlage des Mittelsatzes aus op. 18 mit ihren zahlreichen homorhythmischen Anteilen ist ebenfalls vergleichsweise dissonant.

Mit einem ganz eigenen satztechnischen Profil unterscheidet sich der gewichtige Schlusssatz der *Sonatina* op. 18 von seinen Vorgängern. Er beginnt mit einem harmonisch reichhaltigen homophonen Satz samt einer Melodiestimme, welche zunächst deutlich führt, diese Führung im Nachsatz des Themas aber aufgibt. Jener äußerst kompakte, kleinschrittige, rhythmisch homophone, am ehesten noch aus dem Impressionismus ableitbare ‚führerlose‘ Akkordsatz, der den Mittelteil einleitet, kann als eine weitere satztechnische Innovation Jarnachs gelten (eine Weiterentwicklung bleibt allerdings aus). Die Reprise schließlich führt die sukzessive kontrapunktische Komplizierung eines vollgriffigen Akkordsatzes vor; die Kategorie der ‚Stimme‘ umfasst hier wie in den Vorgängerkompositionen oftmals ein gemeinsam geführtes Akkordbündel.

Dieser Schlusssatz ist eine ganz und gar harmonisch gedachte Musik. Gerade das *Siciliano*-Thema zeigt in seiner Ausgewogenheit allerdings auch, wie konventionell ein harmonisch fest gefasstes Thema bei Jarnach noch sein kann.

Mit der ersten der *drei Rhapsodien* op. 20 beginnt auch in satztechnischer Hinsicht ein neues Kapitel. Besonders der Klaviersatz (sein Verhältnis zur Violinstimme ist hier meistens begleitend, untergeordnet) ist zerfahren, nimmt kurz nacheinander alle möglichen Formen (außer einem wirklich polyphonen Satz) an. Räumlich bezugslose, motivisch meist singuläre Ereignisse sind rhythmisch kompliziert angeordnet. Erst ab dem vierten Abschnitt der ersten *Rhapsodie* setzt eine satztechnische Beruhigung ein, in der auch die Wiederholung von Elementen Raum hat. Dort, wo der Satz eine harmonische Ebene überhaupt zulässt, finden sich viele Mischklänge, Quartenakkorde sowie zahlreiche autonom dissonante Klänge.

Speziell im Verhältnis von Violine und Klavier setzt die zweite *Rhapsodie* aus op. 20 andere Prioritäten: Die beiden Spielpartner sind hier allgemein musikalisch und etwa im Thema auch kontrapunktisch eng verzahnt. Ein entspannter Klaviersatz bringt satztechnische Änderungen in kleinen Dosen, und das innerhalb einer nachvollziehbaren Abschnittsgliederung. Vorherrschend ist die Homophonie; im Mittelteil gibt es eine vergleichsweise lange Ostinatopassage, in der die harmonische Ebene fast vollständig eliminiert ist. Während das Thema eine klare Quartenharmatik aufweist, überwiegen insgesamt Sekundreibungsklänge.

Wie eine bewusst komponierte Ansammlung verschiedenster Satzanlagen wirkt die dritte *Rhapsodie*: Unisono, Ostinati, Klangstellen sind teilweise in schneller Folge vermischt, teilweise aber auch gut abgegrenzt (Abschnitte 2 und 3). Echte Polyphonie spielt sich nur zwischen den beiden Instrumenten ab, denn die schnellen und raumgreifenden Gesten des Klaviers sind eher als aufgeklappte Akkorde denn als geführte Stimmen zu begreifen. Diese gebrochenen Akkorde sind wie die meisten akkordisch notierten Klänge überwiegend gezielt dissonant. Homorhythmische Passagen sind mit rascher Dreiklangsharmonik (T. 6f.) versehen, die teilweise mit Quartenakkorden alterniert (T. 75ff.). Es gibt Klangstellen (T. 53ff., 92ff.) mit großen Harmoniefeldern, und ein abgetrepptes Wechselnotenmotiv mit prägnanter Quartenharmatik.

Besondere Relevanz hat eine Untersuchung der Satzstrukturen im Bezug auf die harmonische Ebene. Indem Jarnach von einem

„Wiederergreifen der Musik an ihrer Quelle, welche die Melodie ist“<sup>460</sup>

spricht, verfolgt er das Konzept Busonis aus dessen ‚Junger Klassizität‘. In Jarnachs Paraphrase des Gedankens fehlt hingegen Busonis Weiterführung, welche die Melodie auch als Erzeugerin der Harmonie bestimmt. Wie steht es aber um das Primat der Linie in der Musik Philipp Jarnachs? Wie die Analysen gezeigt haben, gibt es lediglich vereinzelte Beispiele von genuin linear konzipierten Passagen, niemals aber sind ganze Werke oder Sätze in dieser Weise angelegt. Während in einer Komposition wie der *Solo-Violinsonate* die Linie naturgemäß der Ausgangspunkt ist, widersprechen große Bereiche des Jarnachschen Klaviersatzes dem angestrebten Ziel ganz deutlich. Besonders in den späteren der hier untersuchten Kompositionen ist der im weitesten Sinn akkordische Klaviersatz dominant. Selbst im *Streichquartett* sind die thematischen Protagonisten homophon gesetzt. Von Satzstrukturen, in denen

„die Melodie als Bewegungsenergie den akkordlichen Widerstand durch größere Spannkraft bricht und ihre Linie behauptet“<sup>461</sup>

kann bei Jarnach daher nur selten gesprochen werden. Ob und wann die Harmonik im Kompositionsprozess wirklich ein Hemmnis melodischer Entfaltung gewesen ist, kann im Nachhinein schlichtweg nicht beurteilt werden. Tatsache ist, dass Jarnachs Harmonik über die Jahre eine erstaunliche Stabilität gewahrt hat und als eigenständige Instanz aus seiner Musik nicht wegzudenken ist. Da Jarnach von der ‚Wiedergeburt des Rhythmus‘ und der Melodie“<sup>462</sup> sprach, ist es nur billig festzustellen, dass er selbst für die Emanzipation des Rhythmus‘ mehr getan hat als für das Erstarren der Melodie. Wenn er in Bezug auf eine atonale Melodik auch nicht so weit ging wie Schönberg, so hat er doch in vielen seiner Werke den Rhythmus aus seinen ‚tonalen‘ Begrenztheiten herausgeführt – selten in seinen Themen, umso öfter dafür in den weiten Zwischenräumen.

Wirkliche (und im Sinne Kurths: energetische) Spannkraft haben vor allem die oben als ‚bogenförmig‘ subsumierten Themen Jarnachs (vgl. Kapitel IX.2.1.4). Die meisten seiner melodischen Einfälle dagegen sind kurzatmig und melodisch wenig prägnant.

In einer Bemerkung über Ernst Kurth hatte Jarnach geschrieben, der Autor der *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* werde dahingehend missverstanden, dass er einen ‚atonalen Kontrapunkt‘ legitimiere. Eine solche Behauptung hatte Jarnach zurückgewiesen, denn:

„... einem Kontrapunkt, der vollständig ohne tonale Bezüge ist, würde kein anderes Mittel übrig bleiben als rhythmische Wechsel, inmitten derer die melodische Linie jedes plastische Relief verlöre.“<sup>463</sup>

Es ist allerdings kaum zu bestreiten, dass viele der Jarnachschen Themen und Motive sowie ein großer Teil seiner polyphonen Passagen ihre Profilierung auch und gerade von diesem ‚rhythmischen Wechsel‘ beziehen. Wenn nun die Linie bei Jarnach nicht den Stellenwert hat, die ihr nach Busonis und Jarnachs eigenen Konzepten zustünde, muss der Harmonik grundsätzlich der Status eines autonomen musikalischen Parameters zugestanden werden.

460 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 45.

461 Jarnach: *Das Stilproblem der neuen Klassizität im Werke Busonis* (1921). In: JS., S. 36.

462 Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 139.

463 Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: JS, S. 145.

## **IX.1.2 Harmonik**

### **IX.1.2.1 Das Akkordrepertoire und seine Wandlungen**

Die harmonischen Grundelemente der Musik Philipp Jarnachs sind im Verlauf der zwanziger Jahre dieselben geblieben. Wie in Bezug auf Form und Satzstrukturen ist das Terrain auch in harmonischen Dingen mit der *Flötensonatine* op. 12 im Wesentlichen abgesteckt. Als Basis der Mehrklänge regiert unangefochten die Terzenschichtung, aber schon im dritten Takt der *Sonatine* tritt ein Quartakkord hinzu. Später erscheinen noch vereinzelt ganztönige Gebilde und bitonale Klänge. Als klingendes Resultat sind die milden Dissonanzen in op. 12 in einem noch impressionistischen Rahmen aufgehoben. Die französische Herkunft des Komponisten ist dem ‚deutschen‘ Jarnach mit seiner hier bereits deutlich manifesten Vorliebe für kontrapunktische Verwicklungen (und das BACH-Zitat) noch gut anzumerken.

In der *Sonate für Violine Solo* op. 13 gewinnt der Sixte-ajoutée-Klang stark an Bedeutung. Charakteristisch ist hier die Lage mit der Sexte im Bass, und, zumindest was op. 13 betrifft, auch die subdominantische Konnotation des Akkords. Spätestens mit der *Rückkehr* (op. 15 Nr. 3) sind die charakteristischen Dissonanzen ihrer traditionell funktionale Konnotation weitgehend entkleidet und zu Farbwerten geworden. Der Schlusssatz der *Sonatina für Klavier* op. 18 beispielsweise endet mit einem ‚lang hallenden‘ Fis<sup>6<</sup>-Akkord im vierfachen Forte. Ein ähnlicher Schluss findet sich in den zuvor komponierten Werken nur in der *Sarabande* op. 17: Als Schlussklang fungiert dort ein fis<sup>6></sup>. Dort bleibt das zuvor stets aufgelöste d in der linken Hand einfach stehen. Es verwundert kaum, dass die zwei charakterlich und satztechnisch sehr ähnlichen Werke auch auf diese Weise miteinander korrespondieren.

Jarnach passt die harmonische Farbpalette den Erfordernissen der jeweiligen Komposition an. So sind etwa das *Lied vom Meer* und der *Wunde Ritter* (op. 15 Nr. 1 und 4) mit einer überwiegend durmolltonalen Harmonik versehen. Der Grund für diese Regression liegt bei den jeweiligen Textvorlagen. Dass eine solche harmonische Selbstbeschränkung aber auch ohne Motivation von außen stattfinden kann, zeigt der Mittelsatz aus der *Violinsonate* op. 13, in dem es keinen einzigen Quartakkord zu hören gibt.

### **IX.1.2.2 Die Verwendung von Quartakkorden**

In den Kompositionen Jarnachs kann man die folgenden Arten von Quartakkorden antreffen:

1. Reine Quartenakkorde in Grundstellung (selten):

Op. 16.1, T. 6.4

Op. 17.2, T. 19.

2. Reine Quartenakkorde in Umkehrungen (sie sind wie der Quartenakkord in Grundstellung im Notenbild, abhängig vom dem Grad ihrer ‚Faltung‘, gut zu identifizieren: Quarten, Quinten und Sekunden sind recht sichere Indikatoren):

Op. 16.1, T. 127.3

Op. 17.3, T. 15.3

Op. 18.3, T. 34.6

3. Quartenakkorde in Komplexen (gebrochene, sukzessiv entfaltete Akkorde):

Op. 12, T. 3.1-4

Op. 17.2, T. 94

4. Quartenakkorde mit Zusätzen und in Kombination mit anderen Klängen:

Op. 17.2, T. 7.1

Op. 17.2, T. 50.2

5. Quartenakkorde mit der Möglichkeit anderer Deutungen (es sollte derjenigen Interpretation der Vorzug gegeben werden, die mit weniger Alterationen und Zusätzen auskommen kann):

Op. 17.2, T. 94      Op. 18.3, T. 41.1

8va

c (4-5 + 3-2)  
/ Q6d

Des+b / Q5f

6. Unvollständige Quartenaakkorde, teils symmetrisch, teils asymmetrisch (treten zuerst im *Sichlein* op. 15 Nr. 2 auf (siehe Kapitel IV.3), im zweiten Satz des *Streichquartetts* finden sich grundstellige Formen):

Op. 17.2, T. 40.2      Op. 16.2, T. 168.1

Q5h[-a], Grundst.

Q5e[-d]

Vor allem der oft zerklüftete Klaviersatz Jarnachs bringt es mit sich, dass die Quartenaakkorde nur in seltenen Fällen eine lineare oder gar chromatische Auflösung erfahren. Eine beinahe schüchtern wirkende Variante des Quartenaakkords findet sich zu Beginn der *Flötensonatine* op. 12. Hier entschärft sich der Akkord im Zuge seiner Komplettierung zum  $Q^5d$  selbst zu einem g-Moll-Dreiklang (T. 3, siehe Notenbeispiel oben). Eine ganz ähnlich geartete Auflösung ist in T. 4 der *Sarabande* op. 17 zu beobachten:

Op. 17/2, T. 4

Q5fis      d-moll

Vier chromatische Auflösungen von Quartakkorden – sie sind bei Jarnach trotz ihrer Demonstration in der harmonischen Skizze eine Seltenheit – sind hier wiedergegeben:

Op. 12, T. 12      Op. 16, T. 7      Op. 18.3, T. 3

Op. 18.3, T. 16

Noch seltener als die chromatischen Auflösungen von Quartakkorden sind alterierte Quartakkorde bei Jarnach. Das letzte Beispiel zeigt ein solches Exemplar: einen Q<sup>6</sup>his, dessen dis zu einem d alteriert wurde.

In der Skizze zu den Quartakkorden (vgl. Kapitel I.3.6) hatte Jarnach Beispiele für den vier-, fünf- und sechsstimmigen Quartakkordsatz gegeben. In seinen Kompositionen kommen solche stimmführungstechnisch klassischen Passagen nicht vor. Eine Ausnahme stellen die Takte 250ff. aus dem ‚Nachtstück‘ des zweiten Satzes aus dem *Streichquartett* op. 16 dar (hier im Klaviersatz und ohne Tonrepetitionen wiedergegeben):

Op. 16.2, T. 250–254

In den meisten Fällen wird man bei Jarnach auch den Quartakkorden im Rahmen schnell wechselnder, untereinander unverbundener Klänge – mithin in einem homophonen Satz-zusammenhang – begegnen. In diesem Punkt steht Jarnach weniger in der Nachfolge Wagners als vielmehr der Debussy-Tradition nahe.

In der *Flötensonatine* waren Quartakkorde klangliche Fremdkörper, und noch im *Sich-lein* (op. 15 Nr. 2) sind sie besonders konnotiert, indem sie eine Entfernung vom Einfachen

andeuten.<sup>464</sup> Spätestens im *Streichquartett* op. 16 aber sind Quartakkorde ein selbstverständlicher, wiewohl durch ein konzentriertes Auftreten in regelrechten Ballungen klanglich stets herausragender Bestandteil der Musik Jarnachs.

### IX.1.2.3 Mischklänge, Bi- und polytonale Klänge, autonom dissonante Klänge

Jarnach hat verschiedene Wege beschritten, um seine harmonischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern. Ein wichtiges Werkzeug war dabei die Anreicherung konventioneller Dreiklänge mit Nebentönen. In der nicht bezeichneten harmonischen Skizze nehmen die ‚Mischklänge‘ neben den Quartakkorden den größten Raum ein. Hier werden verschiedene Möglichkeiten der klanglichen Schärfung vorgestellt (vgl. Kapitel I.3.6).

Die Analysen haben gezeigt, dass Jarnach von den meisten skizzierten Mischklängen keinen Gebrauch macht. So kommen etwa Dreiklänge mit addierter unalterierter Quarte nicht vor; von den Mischklängen mit „doppelter Sekunde“ spielen nur diejenigen eine Rolle, welche eine hochalterierte Quarte und eine Sexte enthalten. Im Gegenzug sollten, wiewohl sie in Jarnachs Aufstellung nicht vorkommen, solche Mischklänge, deren zusätzlicher Ton die Septime ist, unbedingt in diese Kategorie eingeschlossen werden: Das Moment der Klangschärfung ist schließlich auch hier vorhanden, und Jarnach macht davon reichlichen Gebrauch.

Bei allen Akkordtypen, derer sich Jarnach in den hier untersuchten Werken bediente, muss die Notation mindestens als verwirrend, wenn nicht gar als bewusst irreführend bezeichnet werden. Jarnach scheint die genaue Herkunft der Klänge durch enharmonische Vertauschungen einzelner Töne zu verschleiern versucht haben. An eine Unfähigkeit des Komponisten in Notationsfragen sollte nicht gedacht werden.

Mischklänge kommen prinzipiell in allen hier analysierten Kompositionen vor. Bereits die *Sonatine* op. 12 exponiert in ihrer Coda einen Mischklang mit dreifacher Sekundaddition, und auch die hochalterierte Quarte ist schon dabei. In den *Opera* 15 bis 17 spielen diese besonderen Mischklänge keine große Rolle, dafür erleben die *Sixte-ajoutée*-Akkorde eine Hochzeit. In den *Klavierstücken* op. 17 betrifft dies besonders solche Akkorde mit hinzugefügter kleiner Sexte im Bass: Jarnach scheint den hier strukturell bedingten Einschluss des übermäßigen Dreiklangs geschätzt zu haben. Der Höhepunkt besonders der dissonanten Mischklänge mit hinzugefügter hochalterierter Quarte liegt bei den drei *Rhapsodien* op. 20. In deren letzter erfährt dieser Akkordtyp eine auffällige Zuspitzung, die durchaus als Affirmation des neuen Klangtyps gewertet werden sollte.

Klanglich milde bi- und polytonale Bildungen machen sich zuerst im *Ballabile* op. 17 deutlich bemerkbar – hier wie auch in späteren Werken kann eine genaue Abgrenzung zwischen Bitonalität und dem Vorliegen eines Jarnachschen Mischklangs oft nicht vollzogen werden – Jarnach selbst thematisiert diese Unschärfe in seiner harmonischen Skizze. Bi- oder polytonale Akkorde sind in Jarnachs Kompositionen nicht besonders häufig, sie erfahren aber im Schlusssatz der *Sonatina* op. 18, wo zunehmend entfernte Harmonien miteinander kombiniert werden, eine klanglich sehr plakative Apotheose.

---

<sup>464</sup> Man vergleiche diese Konnotation mit der Ansicht Schönbergs, die Quartakkorde symbolisierten zuallererst die Natur (Schönberg 1966, S. 480).

Die Harmonik besonders der ersten und dritten *Rhapsodie* op. 20 formuliert den am weitesten vorgetriebenen Außenposten der hier untersuchten Kompositionen Philipp Jarnachs. In diesen Werken finden sich vermehrt Klänge, die nicht mehr durch die Schichtung gleicher Intervalle erklärt werden können – Jarnach verwendete hierfür in seiner harmonischen Skizze die Bezeichnung ‚autonome Klänge‘. Das Ergebnis ist, in Verbindung auch mit einer nun wirklich atonalen Melodik, ein gegenüber der *Sonatina* op. 18 nochmals deutlich gesteigerter Dissonanzgrad. Es wurde oben erläutert, dass diese Zuwendung zu einer autark dissonanten Harmonik Jarnach seitens der Kritik und des Publikums wenig erfreuliche Resonanz einbrachte.

Ein repräsentativerer Querschnitt seines harmonischen Repertoires aber müsste an anderen, weniger extremen Werken ansetzen. Zöge man als Grundlage einer solchen Bestandsaufnahme etwa die *Sarabande* op. 17 und den ersten Satz der *Sonatina* op. 18 heran, ergäbe sich in etwa folgende Häufigkeitsverteilung (absteigend angeordnet): konventionelle Dreiklänge, Septakkorde, Quartakkorde, Sixte-ajoutée-Akkorde/Dreiklänge mit hinzugefügter kleiner Sexte, Mischklänge, übermäßige/ganztönige Akkorde, symmetrische Akkorde. In der Vielfalt der von Jarnach verwendeten Akkordtypen spiegelt sich eine Grundforderung der ‚Jungen Klassizität‘: nämlich

„die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente.“<sup>465</sup>

Jarnach erzielt sehr komplexe und dissonante Klänge aus der Anreicherung, Alteration und Kombination konventioneller Dreiklänge – eine Tatsache, die dem Interpreten Jarnachscher Kompositionen übrigens viel deutlicher bewusst wird als ihrem Hörer. Bei alledem verfolgt Jarnach keine systematischen harmonischen Konzepte. Seine wenigen Experimente mit ganztöniger Harmonik oder elliptischen Quartakkorden haben stets eine sehr geringe Reichweite und spielen in der Folgekomposition meist schon keine Rolle mehr.

#### IX.1.2.4 Typische harmonische Verbindungen

Jarnachs Harmonik ist ganz überwiegend freitonal angelegt. Speziell in den frühen der hier besprochenen Kompositionen finden sich aber noch zahlreiche Kadenzten, die zum Teil sogar an prominenten Stellen angebracht sind. So beginnt die *Flötensonatine* op. 12 gleich mit einer ausführlichen Kadenz der Rahmentonart a-Moll. Hierbei variiert Jarnach das tonale Modell auf höchst phantasievolle Weise, ohne sich der stabilisierenden Funktion der Kadenz zu begeben. Im *Sichlein* op. 15 Nr. 2 trifft man zunächst auf recht konventionelle Kadenzmuster, später wiederum auf einfallsreiche Varianten wie die räumliche Verschränkung mehrerer, auf unterschiedlichen Tonarten beruhenden Kadenzten. – Auch in diesem Bereich kristallisiert sich eine typische Vorgehensweise Jarnachs heraus: Anstelle eines Neuentwurfs werden die bekannten harmonischen Modelle verdichtet und angereichert. In der *Sarabande* op. 17.2 sind die Kadenzten tendenziell stärker linear (wenn auch durchaus nicht immer kleinschrittig) angelegt; das Ergebnis sind klanglich unkonventionelle, wiewohl überaus schlüssige Klauseln (siehe Kapitel VI.3).

<sup>465</sup> Busoni: *Junge Klassizität*. In: WEM, S.34–38. Zitat auf S. 36f.

Eine Sonderrolle nehmen zwei *Gesänge* aus op. 15 ein, in denen Jarnach die Wagnersche Vorhaltschromatik auf die Spitze treibt. Im *Wunden Ritter* (Nr. 4) ist die Wagner-Assoziation durch den Text hinreichend motiviert – zahlreiche Zitate des Tristan-Motivs und eine atemberaubend chromatische Kadenz am Liedende sind erkennbar parodistisch intendiert (es sei in diesem Zusammenhang die Abneigung Busonis und vieler seiner Zeitgenossen gegenüber der Wagnerschen Harmonik erinnert). Offenkundig empfand Jarnach aber auch in der George-Vertonung *Rückkehr* (op. 15 Nr. 3) die Vorhaltschromatik als passend und stellte ihr in diesem Lied auch noch einige kühl experimentelle Kadenzformeln in der Art von Richard Strauss an die Seite.

Echte harmonische Sequenzen sind ein überaus seltenes Phänomen in der Musik Philipp Jarnachs. Besonders auffällig sind daher einige explizite Sequenzfolgen, die im Kopfsatz sowie in der Durchführung des letzten Satzes der *Violinsonate* op. 13 erklingen. Die rein akkordischen Strukturen in diesem Schlusssatz gehen nach einigen Sequenzstufen in eine Irrfahrt über, die im harmonischen Niemandsland endet – möglicherweise ein Kommentar Jarnachs zur Überkommenheit der tonalen Harmonik.

Mit den *Klavierstücken* op. 17 etabliert sich eine Schreibweise, die sich gerade im Klaviersatz gut behauptet und in den Folgekompositionen häufiger zu finden ist: Es ist die rasche Abfolge konventioneller Dreiklänge, deren Grundtöne nach traditioneller Auffassung weit voneinander entfernt sind:



Funktionale Bezüge oder eine bewusste Stimmführung sucht man in diesen Passagen vergeblich. Indem Jarnach mit der Variierung der harmonischen Abstände spielt, zeigt sich, dass er diese Kategorie durchaus noch anerkennt.

Ein weiteres satztechnisches wie harmonisches Phänomen wird in den Werken Jarnachs zum Topos: Es sind motivisch evakuierte, gelegentlich mit Ostinati und Liegeklängen ausgestattete, stets aber sich in mehreren Parametern vom Umfeld absondernde Klangstellen. In der *Solo-Violinsonate* op. 13 (Durchführung des Schlusssatzes), dem *Streichquartett* op. 16 (beide Sätze, besonders im ‚Nachtstück‘ des zweiten Satzes), in der *Burlesca* op. 17 (Abschnitt D), im Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 (Durchführung), in der ersten *Rhapsodie* op. 20 (Ostinato-Stelle im zweiten Abschnitt), der zweiten *Rhapsodie* (Ostinato-Passage im Mittelteil) sowie in der dritten *Rhapsodie* (dritter Abschnitt, mit auffälliger Ähnlichkeit zur Klangstelle im ersten Satz von op. 16) ist dieses Heraustreten aus dem jeweiligen musikalischen Kontext stets mit einer besonders prägnanten Harmonik verbunden.

Es ist evident, dass eine solche freitonale, keinen funktionalen Bindungen unterworfenen Harmonik Jarnachs der Linie oder der Melodie keine Fesseln anlegt.

Womöglich liegt es in der Sache einer undogmatisch auf die ‚Errungenschaften‘ der Vergangenheit aufbauenden kompositorischen Ästhetik, dass ihre Ergebnisse selten spektakulär ausfallen. Das gilt für die Musik Ferruccio Busonis, und bei Jarnach verhält es sich

ganz ähnlich. Dennoch gibt es in seinen Werken einige interessante Phänomene harmonischer Art, auf die einzugehen ist.

Im lebhaften zweiten Satz der *Solo-Violinsonate* op. 13 gibt es einen Akkord, der oben als ‚harmonisches Wasserzeichen‘ benannt wurde. Seine Funktion kann, da er motivübergreifend auftritt und selbst zu wenig Motiv wird, nur in einer angestrebten harmonischen Prägung des Satzes liegen.

Bemerkenswert (und singulär im hier untersuchten Ausschnitt aus Jarnachs Œuvre) ist in der *Sonate* op. 13 eine rein harmonische ‚Rückversicherung‘ der Sätze zwei und drei auf deren Kopfsatz, wie sie durch bestimmte Formen des Sixte-ajoutée-Akkords geschieht. Selten komponiert Jarnach genuin harmonische Motive. Beispiele dafür sind das Quartakkordmotiv, das Nachschlags-Motiv sowie das ‚harmonisch definierte Motiv‘ aus der *Sturmnacht* op. 15 Nr. 5. Das Tristan-Motiv ist zwar keine eigene Schöpfung; die humorvolle Kontrapunktik aber, mit der es von Jarnach im *Wunden Ritter* op. 15 Nr. 4 variiert und im *Ballabile* op. 17 in seine Elementarteilchen zerlegt wird, machen es durchaus zu seinem geistigen Eigentum.

Kleinformatige harmonische Experimente finden sich in vielen der hier untersuchten Werke. Ein solches ist die Gegenüberstellung verminderter Septakkorde und übermäßiger Dreiklänge und die Aufstellung anderer symmetrischer Akkorde in der *Sturmnacht* op. 15 sowie die durchführungsartige Kombination ganztöniger und chromatischer Melodik im ersten Satz des *Streichquartetts*. Diese Phänomene sind aber immer räumlich stark beschränkt.

## IX.2 Thematik und Motivik

### IX.2.1 Die thematische Gestaltungsebene

Der „Abschied vom Thematischen“, von Busoni in seiner ‚Jungen Klassizität‘ gefordert<sup>466</sup>, war nach Auswertung der vorliegenden Analysen keinesfalls auch das Anliegen Philipp Jarnachs – anders als sein Mentor hat Jarnach diese Formulierung in seinen Schriften auch nicht verwendet (vgl. Kapitel I.3.2). Mit Ausnahme der *Drei Rhapsodien* op. 20 sind alle der hier untersuchten Kompositionen mit Themen ausgestattet, die zum Formempfinden beitragen.

Allerdings basiert diese Aussage auf einer definitorischen Erweiterung des Begriffs ‚Thema‘. Der folgende kleine Auszug aus drei großen Musiklexika<sup>467</sup> gibt zunächst die wesentlichen Aspekte, gewissermaßen einen ‚common sense‘ einer Definition von ‚Thema‘ wieder:

466 WEM, S. 36f.

467 Brockhaus Musiklexikon in zwei Bänden. Bd. 2, S. 589, Wiesbaden und Mainz 1979. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie. London 1980, Bd. 18, S. 736. Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd.X, Sp. 534–543, Kassel u. a. 1994–1999. Anders als bei Riemann und Grove leistet der Artikel *Thema und Motiv* in der MGG keine eigene Definition, sondern liefert unter Verweis auf den „Bedeutungswandel“ (Sp. 535) von ‚Thema‘ eine Begriffsgeschichte. In diesem Zusammenhang werden Definitionen oder Ausschnitte derselben von maßgeblichen Theoretikern wie Heinrich Christoph Koch (1749–1816), Adolf Bernhard Marx (1795–1866), Guido Adler (1855–1941), August Halm (11869–1929) oder Hans Mersmann (1891–1971) präsentiert.

### Riemann 1979

Thema = Musikalischer Gedanke;

Das Thema besitzt eine charakteristische Physiognomie, auch bei Umformungen wiedererkennbar;

Das Thema fungiert in einem größeren mus. Zusammenhang als prägende Substanz;

Beschaffenheit des Themas steht in Wechselbeziehung zur Durchführbarkeit;

Thema wird im Hinblick auf bestimmte Verarbeitungsverfahren erfunden, lenkt aber auch inspirierend den Kompositionsprozess;

### MGG 1998

Das Thema ist „abzuhandelnder Gegenstand, [...] impliziert Zukünftiges, die Fähigkeit zu Ver- bzw. Bearbeitung und Wandel“ [Terminologie];

Das Thema „ist derjenige melodische Satz eines Tonstückes, der den Hauptcharakter desselben bezeichnet [...]“. Thema als Affektausdruck der „Empfindung“ des Ganzen [Koch];

„Das Thema ist offen; seine einmalige Formspannung bewirkt, dass eine Reihe anderer Bildungen von geringerer Formkraft als Funktionen aus ihm herauswachsen [...]“ [Mersmann];

Sonathema „kann sich eventuell auf ein Motiv beschränken“ [Adler];

Unterschiedliche funktionale Aspekte von Fugen- und Sonathema: In der Fuge J.S. Bachs ist die Form vom „Gesetz“ des Themas beherrscht, bei Beethoven ordnet sich das Thematische „der Form selbst, der Idee der Sonate“ unter [Halm];

### Grove 1980

„The musical material“;

„...usually having a recognizable melody“;

„...part or all of a work is based on it [...] gives a work its identity even when it is not original to the work“;

„...sometimes perceivable as a complete musical expression in itself, independent of the work to which it belongs“.

Legt man eine Schnittmenge dieser Definitionen an, so besäße ein Thema eine charakteristische, in sich geschlossene Physiognomie, es müsste weite Teile der Komposition (unter anderem charakterlich) prägen, in einem gewissen Maß Veränderungen ertragen, ohne unkenntlich zu werden und in einer Wechselbeziehung zur Form stehen. Unbestreitbar ist, dass die meisten Jarnachschen Themen diesen Ansprüchen nur ansatzweise genügen. Es scheint daher sinnvoll zu sein, dieses Anforderungsprofil im Einzelnen mit Jarnachs thematischen Gestalten abzugleichen. Dabei sollte zunächst zwischen

1. der **Morphologie** der Themen (Melodik, Periodizität etc.) und
2. ihrer **strukturellen Bedeutung** für das Ganze

unterschieden werden. Es bedürfte der eingehenden Analysen nicht, um feststellen zu können, dass die Themen der hier untersuchten Werke Jarnachs in morphologischer Hinsicht selten als vollwertig gelten können: Oft handelt es sich um nur kurze Tonfolgen, sehr häufig finden die Themen keinen wirklichen Abschluss, und in diastematischer Hinsicht verlegt sich Jarnach oft auf eine kleinschrittige, eher wenig charakteristische Formung. Hinzu

kommt, dass sich nicht wenige seiner Themen in dem eben beschriebenen Umriss sehr ähnlich sind. Einige außerordentlich plastische und in ihren (durchaus irregulären) Proportionen sehr ausgewogene Themen allerdings weisen darauf hin, dass die Gründe für das scheinbar Defizitäre vieler Themen keineswegs im Unvermögen des Komponisten zu suchen sind. Vielleicht war die Suspendierung des Thematischen aus der Sicht Jarnachs eben doch ein Konzept, welches zu verfolgen sich lohnte. Die Schwächung der Themen könnte einen ersten Schritt auf diesem Weg darstellen.

Wie steht es aber mit der Forderung, das Thema (oder die Themen) sollten einer Komposition ihren Stempel aufdrücken? Dies ist eine Forderung, welche in ihrer Absolutheit primär auf Fugensätze bezogen ist. Aber auch im Sonatensatz werden die Themen nicht bloß exponiert und in der Reprise rekapituliert. Seit Beethoven ist die Durchführung der Ort intensiver thematisch-motivischer Arbeit: Auch und gerade hier sind die Themen ‚prägende Substanz‘. Unbestreitbar verdanken sie ihre Gestalt andererseits der ihnen vorgesehenen Funktion im Formganzen. – Fehlt nun mit der Sonatenhauptsatzform der institutionalisierte Rahmen für die thematisch-motivische Arbeit – wie etwa in der dreiteiligen Liedform – dann funktionieren Themen mitunter bloß als formale Stützpfeiler.

Die Hauptdefizite Jarnachscher Themen – ihre bisweilen wenig geschlossene Form und die nicht immer prägnante Physiognomie auch auf der Motivebene – machen sie gleichzeitig wenig geeignet für die thematisch-motivische Arbeit. Tatsächlich findet sich diese traditionelle Art der musikalischen Durchführung mit Motivabspaltung und -neukombination nur im Kopfsatz der klassizistischen *Sonatina* op. 18 (und zwar in einer an Parodie gemahnen- den Deutlichkeit). Im Kopfsatz der *Solo-Violinsonate* op. 13 gibt es zwar eine Durchführung, aber sie operiert nur mit dem zweiten Thema und macht von den Möglichkeiten der immerhin sorgfältig angelegten Themendualität keinen Gebrauch.

In allen anderen Sätzen der hier untersuchten Werke fungieren die Themen als architektonische Stützpfeiler, meistens im Sinne einer Reprisenbildung. Dieser Verzicht auf die formal integrative Funktion des Themas ist umso erstaunlicher, als Jarnach selbst forderte:

„Der gedankliche Kern muss soviel Kraft besitzen, Thematik, Klang und Form als ein Ganzes gleichsam auszustrahlen.“<sup>468</sup>

Es spielt keine Rolle, dass in dieser Argumentation selbst die Thematik etwas Abgeleitetes ist. Immerhin steht diese Formulierung Jarnachs im Gegensatz zu einer Thematik, deren Gestalt bereits im Hinblick auf künftige Verarbeitungsverfahren konzipiert ist (vergleiche Riemann sowie Adler und Halm im Bezug auf die Sonatenform in obiger Tabelle). Eine Thematik aber, die sich wie im Fall von Jarnachs Kompositionen überwiegend punktuell an der Gestaltung beteiligt, entwickelt keine Ausstrahlung in die Form. In Jarnachs Musik jene aus dem ‚gedanklichen Kern‘ abgeleiteten Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, scheint mir ebenso unmöglich zu sein wie ein Nachvollzug der in Kapitel I.3.5 besprochenen Sukzession von ‚Empfindung‘ → ‚Erlebnis‘ → (vormusikalischem) Einfall → Klangvorstellung → Form. Eine solche, gedanklich wie sprachlich etwas abstrakt-artifizielle Kausalität gehört wohl wirklich in den Bereich dessen, was von Jarnach als „eine persönliche Angelegenheit des Künstlers“<sup>469</sup> bezeichnet wurde.

468 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

469 Jarnach: *Das Stilproblem der neuen Klassizität im Werke Busonis* (1921). In: JS, S. 35.

Für die Offenheit des Themas und seine Fähigkeit, „eine Reihe anderer Bildungen von geringerer Formkraft“ (Mersmann, vgl. Tabelle) hervorzubringen, stehen die beiden Protothemen aus *Ballabile* und *Sarabande* op. 17 beispielhaft da. In der folgenden Aufstellung werden die Themen Jarnachs, so weit dies möglich ist, kategorisiert.

### IX.2.1.1 Periodische Themen

Die Verwendung traditionell gestalteter, periodischer Themen zeigt von op. 12 bis op. 18 keine formale ‚Erosion‘ des Modells:

1. *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12, 1. Thema (2+2 Takte):

- motivische Übereinstimmungen zwischen den Themenhälften
- Halbschluss durch *gis'* (T. 2.5) angedeutet, allerdings abwärts gerichteter Sekundschritt. Themenabschluss ohne eine solche harmonisch ‚sinnvolle‘ Klausel
- der Nachsatz operiert irregulär mit einem Auftakt

2. *Sonate für Violine Solo* op. 13, dritter Satz, 2. Thema (4+4 Takte):

- bis auf die Schlussekunden keine Motivkorrelationen
- Halb- und Ganzschluss sind durch auf- bzw. absteigende Sekundschritte markiert
- problematisch: Die Nachsatzmotivik rekrutiert sich aus auch andernorts verwendetem, quasi freiem Material

3. *Sarabande* op. 17 Nr. 2, ‚Protothema‘ (4 [2+2] +3 [2+1] Takte):

- motivisch weitgehend korrelierende Themenhälften
- siebter Takt als Angelpunkt eines neuen Motivs; kein Abschluss

4. *Sarabande* op. 17 Nr. 2, ‚echtes Thema‘ (4 [2+2]+4 [2+2] Takte):

- motivisch fast perfekt korrelierende Themenhälften
- nach beiden Seiten fest umrissen

5. *Sonatina für Klavier* op. 18, 3. Satz, Siciliano-Thema (4 [2+2] + 5 Takte):

- perfekter Vordersatz, gelänger und irregulär schweifender Nachsatz
- korrelierende Motivik in den Themenhälften
- geschmeidige und vergleichsweise prägnante Melodik mit Tonwiederholungen und Wechselnoten

### IX.2.1.2 Der Satz-Typus

Man kann leicht erkennen, dass sich die Formulierung periodischer Themen recht gleichmäßig über die gesamte Schaffensperiode verteilt. Nicht viel anders verhält es sich mit der Verwendung von Themen, die dem Ratzschen ‚Satz‘-Typus entsprechen. Dabei ist zu beachten, dass der ‚Satz‘ eine formal indifferentere Kategorie als ‚Periode‘ darstellt. Es scheint einen direkten Zusammenhang zwischen Jarnachs Vermeidung der klassischen thematisch-motivischen Arbeit und der weitgehenden Absenz des ‚Satz‘-Typus‘ in seiner Thematik zu geben – nur zwei Themen weisen ein diesbezügliches Profil auf:

1. *Streichquartett* op. 16, 2. Satz, Melodie T. 347ff. (5 [2+2+1] Takte):

- Entwicklungstyp, Achtelgruppenisolierung im fünften Takt
- kleiner Motivvorrat

2. *Rhapsodie für Violine und Klavier* op. 20 Nr. 2, Thema im Klavier (6 1/2 Takte):

- klassische Motivabspaltung
- sehr plastische Melodik, kunstvoller Kontrapunkt in der Violine
- wird ab dem vierten Takt diastematisch und rhythmisch unspezifisch

### IX.2.1.3 Der Fortspinnungs-Typus

Ein Fall für schnelle, motorische Sätze ist der barocke Fortspinnungstypus. In den untersuchten Kompositionen Philipp Jarnachs finden sich drei Beispiele dieser Themenform:

1. *Sonate für Violine Solo* op. 13, 3. Satz, 1. Thema (3 Takte):

- sehr kurze Ausbreitung des Soggettos, allerdings in der Anmutung sehr barock und damit zur Gattung passend

2. *Sonatina für Klavier* op. 18, 2. Satz, Refrain (=A) (4 Takte):

- Achtelpuls als Soggetto? Gleichförmigkeit mit Zacken
- Metrum durch Verschiebung der Oktavklänge unklar;
- schwaches Ende

3. *Sonatina für Klavier* op. 18, 2. Satz, Couplet C (4 [2+2] Takte):

- typische Fortspinnung mit Motivostinat
- diastematische Pendelbewegung, rhythmisch sehr gleichförmig
- verschleiertes Metrum

#### IX.2.1.4 Freie Themenformen

Viele der Jarnachschen Themen sind kurz – drei von ihnen umfassen lediglich einen Takt und funktionieren dennoch als thematische Substanz (diese im Umfang motivartigen Themen ließ Guido Adler gelten – vgl. Tabelle in Kapitel IX.2.1): Es sind die Themenvarianten aus dem ersten Satz des *Streichquartetts* op. 16 sowie das Akkord- und das Umspielungsmotiv aus der ersten *Rhapsodie* op. 20. Vor allem in der *Rhapsodie* hat man es mit Grenzfällen zwischen Thema und Motiv zu tun – Jarnach ist hier weit auf dem Weg einer athenischen Musik vorangeschritten.

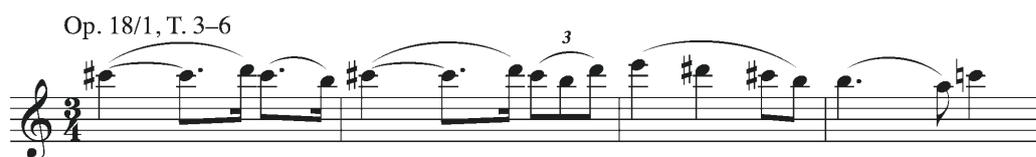
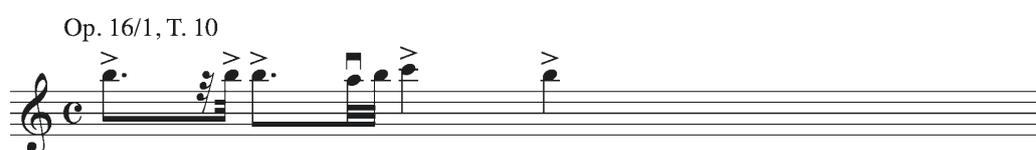
Die weit überwiegende Zahl der Themen Jarnachs ist formal frei gestaltet und passt daher in keine der hergebrachten Kategorien. Damit ist nicht gesagt, dass sie nicht auch unter gewissen Gesichtspunkten zu ordnen wären – bloß sind die Ordnungskategorien in diesem Fall allgemeinerer, beschreibender Art. Eine vergleichsweise große Gruppe von Themen besitzt einen auffallend **bogenförmigen Verlauf**. Es sind dies Themen, welche meist einen überdurchschnittlich großen Umfang aufweisen und sich durch eine besonders freie diastematische und rhythmische Gestaltung auszeichnen. Einigen der bogenförmigen Themen könnte man eine unverbindlich symmetrische Form zuschreiben. Aus der bogenförmigen Anlage ergibt sich eine prinzipielle Unvereinbarkeit mit dem periodischen Bau, mit ‚Satz‘-Typus sowie mit barocker Fortspinnung.

Als Paradebeispiel mag das erste Thema aus dem Kopfsatz der *Solo-Violinsonate* op. 13 gelten: Mit seinem weitgespannten Bogen über beinahe zwei Oktaven, dem ruhigen Duktus, der Vielfalt rhythmischer Gestalten sowie mit seiner motivischen Homogenität steht es beispielhaft für den Typ bogenförmiger Themen. Charakterlich sehr ähnlich spielt das ‚polyphone Thema‘ aus der *Burlesca* op. 17 auf. Bemerkenswert sind hier zum einen der mit der Hauptstimme eng verwobene Kontrapunkt, zum anderen die Betonung der formalen Symmetrie durch die eingangs und am Ende platzierten ‚Embleme‘ aus vier Intervallen. Beiden Themen aus op. 13 und 17 ist überdies die Verwendung kleiner, treppenartiger Motive sowie eine auffällige Unabhängigkeit vom zugrundeliegenden Metrum gemein – tatsächlich vermöchte ein Hörer kaum die notierten Taktarten dieser Themen wahrzunehmen. Im langsamen Mittelteil des zweiten Satzes der *Violinsonate* op. 13 findet sich ein umfangreiches bogenförmiges Thema, welches als Irregularität einen zweimaligen (4+4-taktigen) aufsteigenden Thementeil besitzt. Die Abwärtsbewegung wiederum besteht aus dreimal drei Takten, die als motivische Sequenz ausgebildet sind. Auch in dieser melodisch weniger frei gestalteten, metrisch gut eingebundenen Variante eines bogenförmigen Themas ist eine treppenartige Diastematik anzutreffen.

Klassisch bogenförmig präsentiert sich auch die Gesangsstimmenmelodik der Strophen eins und fünf aus dem *Sichlein* op. 15 Nr. 5. Die Aufwärtsbewegung verläuft in größeren Intervallsprüngen, die Abwärtsbewegung dagegen kleinschrittig.

Einige Themen Jarnachs besitzen einen weniger streng ausgeführten bogenförmigen Verlauf – so etwa die fünfte Themenvariante, der ‚potenzielle Seitensatz‘ aus dem ersten Satz des *Streichquartetts* op. 16 (dieses Thema diffundiert noch in den zweiten Satz des Quartetts sowie in den Nachsatz des ‚Siciliano-Themas‘ aus dem Kopfsatz von op. 18) oder das erste Couplet aus dessen zweitem Satz. Einen Sonderfall beschreibt der Refrain aus diesem Satz: Sein Gesamtverlauf ist bogenförmig (Auf- und Abgang sind in diesem Fall stets räumlich getrennt), im Detail jedoch diastematisch unruhig und einen ‚Zickzackkurs‘ verfolgend.

Wie Gegenentwürfe zu den weiträumigen Bögen wirken die zahlreichen thematischen Entwürfe Jarnachs, deren diastematische **Kleinschrittigkeit** mit einem engen Ambitus und oft punktierten rhythmischen Zellen kombiniert sind. Das dritte und vierte Couplet (c und d) aus dem zweiten Satz des *Streichquartetts* gehören ebenso dazu wie das erste Thema aus dem Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 oder das Thema aus der dritten *Rhapsodie* op. 20. Von den weiter oben eingeordneten Themen Jarnachs weisen das Hauptthema der *Flötensonatine*, die Themenvarianten aus dem Kopfsatz des *Streichquartetts* sowie die jeweils ersten beiden Takte aus Vorder- und Nachsatz des ‚Siciliano-Themas‘ aus dem Schlusssatz der *Sonatina* op. 18 ein kleinschrittiges Profil auf:



Einige Themen Jarnachs zeigen einen diastematisch **torkelnden**, meist abwärts gerichteten Verlauf. Das früheste Beispiel findet sich in den Klavierzwischenstücken des *Wunden Ritters* op. 15, und es ist zweifellos humorig konnotiert. Eng damit verwandt ist das erste Thema aus der *Burlesca* op. 17 – man kann hier von demselben musikalischen Einfall reden. Im Sinne der musikalischen Textinterpretation gestaltet Jarnach die erste und letzte Strophe aus der *Rückkehr* op. 15 Nr. 3 ‚schwankend‘, das heißt: mit vielen Richtungswechseln, welche die schaukelnde Heimkehr auf einem Boot versinnbildlichen. Wie in einem kleineren rhythmischen Maßstab abgebildet, gehört schließlich auch das ‚lebhafteste Thema‘ aus der letzten der *Rhapsodien* op. 20 zu den ‚torkelnden‘ Themengestalten.

Eine letzte kleine Gruppe umfasst Themen, deren Melodik überwiegend linear in einer Richtung verläuft – und zwar ebenfalls abwärts. Prominentestes Beispiel ist das Thema aus dem *Ballabile* op. 17, welches durch seine zentral angeordnete, punktierte Wechselnote eine Symmetrie andeutet. Mit ihm verwandt ist das zweite Couplet aus dem zweiten Satz des *Streichquartetts*.

Der Überblick zeigt, dass die verschiedenen Arten Jarnachscher Themengestaltung durchaus in kein chronologisches Verhältnis gebracht werden können. Gerade der zweite Satz des *Streichquartetts* op. 16 bietet mit seinen Couplets ein ganzes Kompendium der Gestaltungsarten. Als eigentümliche Schöpfung Philipp Jarnachs dürfen die großen, bogenförmig angelegten Themenentwürfe gelten: Ihre feingliedrig irreguläre Anlage ist mit traditionellen Formen inkompatibel und setzt sich meistens auch über die metrischen Bindungen hinweg. Hier erreicht Jarnach jene formal gezügelte Freiheit, die in dem Konzept der ‚Jungen Klassizität‘ Busonis vorformuliert ist.

### IX.2.1.5 Musik ohne Themen

In einem Kapitel über die Thematik in Jarnachs Musik soll auch die Rede sein von dem Bemühen des Komponisten, wenn schon nicht ganze Werke, so doch immerhin größere Abschnitte daraus athematisch zu konzipieren. Diesbezügliche Bestrebungen datieren bereits von den frühesten der hier untersuchten Kompositionen. So sind etwa die beiden Durchführungsteile (= Scherzi) der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 im Klavierpart motivisch sehr frei gestaltet – und auch die eingestreuten Ausschnitte aus dem ersten Thema in der Flöte geben diesen Passagen kaum eine thematisch bestimmte Prägung. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Rahmenteil aus dem zweiten Satz der *Solo-Violinsonate* op. 13: Das eingangs vorgestellte einzige Thema ist eher ein formales Alibi, als dass es die beiden recht langen Abschnitte auch nur ansatzweise gliedert. Immerhin arbeitet Jarnach hier mit einem überschaubaren Vorrat an kleineren, meist rhythmisch determinierten Motiven – deren Abfolge allerdings eher willkürlich erscheint. In der Durchführung des Schlusssatzes aus op. 13 verzichtet Jarnach nicht nur auf Thematisches, sondern eliminiert auch das Motiv an sich.

Nach einem formal streng gehandhabten Beginn zerfasert der erste Satz des *Streichquartetts* op. 16, ohne allerdings die Kategorien Thema, Motiv und deren Wiederholung wirklich zu suspendieren. Das geschieht später, im als ‚Nachtstück‘ bezeichneten Abschnitt des zweiten Satzes aus op. 16. Diese wiederholungslose Abfolge verschiedener Phasen gibt einen besonders intensiven Vorgeschmack auf das themenlose Werk.

Von einem einzigen Thema ebenfalls nur unzureichend in Form gebracht, präsentiert sich der Mittelteil des *Ballabile* op. 17. Neben dem Thema gibt es nur sehr wenige motivische

Kristallisationspunkte. Unter dem weiten Bogen, der sich zwischen Aufstellung und Reprise des einzigen Themas in der *Sarabande* op. 17 spannt, erklingt eine Menge Musik, die ebenfalls ohne thematische Durchbildung auskommen muss. Die gelegentlich eingestreuten, recht abstrakten Motivableitungen können dabei zumindest für den Hörer der *Sarabande* kaum eine Orientierungshilfe sein.

Eine besondere Form athematischer Musik findet sich gerade in der an Themen und Motiven so reichen *Burlesca* aus den *Klavierstücken* op. 17: ein zwölftaktiger, gleich auf das einleitende Fanfarenmotto folgender Abschnitt besteht aus einer nicht gegliederten Abfolge von Motiven, verzichtet auf eine formale Rundung und bildet doch einen geschlossenen, überaus beredsamen Abschnitt des Werkes. Mit dieser, nach der Art eines ‚stream of consciousness‘ gestalteten musikalischen Prosa betritt Jarnach wirkliches Neuland. Bemerkenswert ist auch die materiell völlig unabhängige wie motivisch nahezu evakuierte Presto-Stretta der *Burlesca*.

Die klassizistische, thematisch stark durchbildete *Sonatina für Klavier* op. 18 markiert hingegen einen Rückschritt auf dem Weg zu einer athematischen Musik – wenn auch, quasi als anarchisches Element, sich in der Reprise des Kopfsatzes ein seitenlanger Abschnitt themenlos und materiell ungebunden eingeschlichen hat.

Den zweifellos weitesten Vorstoß in Richtung einer athematischen Musik unternimmt die erste der *Drei Rhapsodien* op. 20. Die beiden (nicht zweifelsfrei als Themen sich verhaltenden) Motive sind entweder zu schwer erkennbar oder zu schwach, um die Komposition aufzuschlüsseln. Wie im ‚Nachtstück‘ aus op. 16 bietet Jarnach dem Hörer auch hier nicht mehr als eine unverbunden scheinende Abfolge von Abschnitten. So radikal wie die erste sind die beiden anderen *Rhapsodien* mit ihren immerhin identifizierbaren Themen und deren Wiederholungen auf Distanz nicht geraten.

## IX.2.2 Die motivische Gestaltungsebene

Den Themen stellt Jarnach in einigen seiner Sätze kleinere musikalische Gestalten an die Seite. Es sind in der Regel Dreitonmotive, die oft ein Bestandteil der Themen sind, aber auch außerhalb ihrer ein reges Eigenleben führen können. In der Art ihres Einflusses auf Form und musikalisches Geschehen unterscheiden sich die Dreitonmotive teils erheblich voneinander; große Übereinstimmung gibt es demgegenüber in ihrer diastematischen Gestalt: Die meisten Dreitonmotive bestehen aus den Intervallen Sekunde und Terz, die einen Richtungswechsel formulieren.



Oft verschränken sich zwei Dreitonmotive zu viertönigen Gebilden. Im Fall des *Streichquartetts* op. 16 fehlt die dreitönige Ausgangsform ganz. Etwa zwei dutzend Mal erklingt die Viertonfigur im ersten Satz des *Quartetts* in ihrer wichtigsten Variante (bestehend aus einem Halbtonschritt abwärts, einer großen Terz aufwärts und einem Ganztonschritt aufwärts), dazu kommen noch zahlreiche, intervallisch minimal variierte Fassungen. Akustisch mag das Viertonmotiv eine gewisse Wirkung entfalten, formbildend ist es aber nicht.

Bereits in der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 aus dem Jahr 1919 zog Jarnach mit der Entwicklung des Dreitonmotivs aus Halbtonschritt und Terz eine zusätzliche Decke in

den Bau der Komposition ein. Die im Verlauf des Satzes beharrlich unternommenen und in ihrer schrittweisen Annäherung an das geplante Ziel (die Montage des BACH-Motivs) im Notentext gut nachvollziehbaren Operationen verschaffen der Form der *Sonatine* neben dem Sonatensatz und der symmetrischen Anlage noch eine zusätzliche, linear angelegte dritte Gestaltungsebene. Sie wird dem Hörer allerdings kaum zugänglich sein.

Eine ähnlich technische Verfahrensweise liegt in den Verkettungen zweiter Dreitonmotive in der ersten der *Drei Rhapsodien* op. 20 vor – hier bestehen die Motive aus einem Halbtonschritt plus einem größeren Intervall samt Richtungsumkehr. Wieder wird das Motiv mit seiner Krebsumkehrung kombiniert, das Ergebnis findet sich in den schnellen Aufgangsfiguren sowie im Umspielungsmotiv. Auch das BACH-Motiv erscheint in diesem Zusammenhang; es ist jetzt allerdings eher ein natürliches Nebenprodukt denn das angestrebte Ziel der Arbeiten. Insgesamt etwa 50 Einsätze des Dreitonmotivs werden von einer kräftig artikulierten Motivapotheose kurz vor Schluss gekrönt.

In der *Burlesca* op. 17 ist ein Viertonmotiv anzutreffen, welches aus der Kombination zweier identischer, wieder im Verhältnis von Grundgestalt und Krebsumkehrung stehender Dreitonmotive aus Halbtonschritt und kleiner Terz besteht (die Intervalle sind mitunter geringfügig alteriert). Die beiden wichtigsten Gestalten des Klavierstücks, das erste Thema und das polyphone Thema, weisen in ihrem jeweils mittleren Abschnitt eine Verkettung mehrerer Viertonmotive auf. Dabei stehen die Motivketten der beiden Themen zueinander im Krebsverhältnis. An der herausgehobenen Stellung des Viertonmotivs, das quantitativ eine eher schwache Präsenz zeigt, gibt es nach einer zarten wie auffälligen Motivapotheose genau in der Mitte der *Burlesca* keinen Zweifel mehr.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Vertretern seiner Gattung ist das Dreitonmotiv aus dem Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 ein wirklicher Protagonist des musikalischen Geschehens. Wie in der dritten *Rhapsodie* op. 20 ist es nicht bloß Bestandteil der Themen: Der zunächst in einer Wechselnote bestehende Motivkopf des ersten Themas variiert in den meisten seiner späteren Fassungen zu einem aus Sekunde und Terz bestehenden Dreitonmotiv – häufig ist hier auch eine Verkettung mehrerer Motive anzutreffen. Dem diastematisch stabilen zweiten Thema ist das Dreitonmotiv so fest eingeschrieben wie einem kleinen, aber auffällig präsentierten symmetrischen Umspielungsmotiv. Wie in vergleichbaren Fällen sind die genauen Intervallverhältnisse variabel. Neu ist indes, dass Jarnach die verschiedenen Versionen des Dreitonmotivs (von großer Sekunde plus kleiner Terz bis hin zu kleiner Sekunde plus verminderter Quarte) sukzessive einführt.

Neben der Durchführung ist das Dreitonmotiv besonders in der Reprise des Kopfsatzes aus op. 18 stark präsent: Im Zuge der sehr ausführlichen Liquidierung des Hauptthemas spielt das Dreitonmotiv dort eine überragende Rolle. An beinahe zentraler Stelle des Satzes erklingt eine Gegenüberstellung zweier prominenter Versionen des Motivs, und schließlich wird auch die harmonisch ungewöhnliche Schlusskadenz des Satzes mit einem Dreitonmotiv eingeleitet.

Eine solche kaum zu überschätzende Bedeutung wie im ersten Satz von op. 18 erlangt ein Viertonmotiv in der dritten *Rhapsodie* aus op. 20 nicht – dafür ist es einfach zu selten anzutreffen. Immerhin aber weisen sowohl das erste als auch das ‚lebhafteste Thema‘ den intervallisch identischen Beginn aus Halbtonschritt aufwärts sowie großer Terz plus Halbtonschritt abwärts auf.

Eine Sonderrolle übernimmt das viertönige Motiv aus den Anfangstakten der *Sarabande* op. 17, und dies in zweierlei Hinsicht. Erstens besitzt es nicht den beinahe schon standardisierten Umriss aus zwei Sekunden und mittig angeordneter Terz, und zweitens ist es nicht bloß motivischer Bestandteil thematischer Gebilde, sondern konkreter musikalischer Generator einer Reihe von Motivvarianten. Eine solche formale Verantwortung übernimmt ein solches Motiv nur hier.

Im Großen und Genzen mutet Jarnach den Drei- und Viertonmotiven auf formaler Ebene nicht viel zu: Mit op. 12 und dem ersten Satz von op. 18 gewinnen gerade die bereits stark durchformten Sonatensätze mit diesen Motiven eine zusätzliche Gestaltungsebene. Ihr Einsatz in den meisten Kompositionen reicht über den Status eines ‚motivischen Stichwortgebers‘ nicht hinaus, und ausgerechnet in den athematischen Kompositionen sind sie kaum präsent.

Eine qualitative Chronologie in Hinblick auf Intensität und Qualität der Arbeit mit solchen kurzen Motivzellen lässt sich schwer feststellen. Es scheint aber, als habe ihnen Jarnach selbst schließlich nicht zugetraut, in einem tendenziell atonalen und athematischen Umfeld formbildend wirken zu können.

Die frappierende Ähnlichkeit einiger thematisch-motivischer Gebilde Jarnachs beruht, auch das zeigt sich nach einer verglichen Gegenüberstellung, auf nichts anderem als seiner Vorliebe für ein diastematisch standardisiertes Dreitonmotiv und seine Ableitungen.

### **IX.2.3 ‚Natürliche‘ Varianz und explizite Variantenbildung in den Themen**

#### **Jarnachs**

Jarnach komponiert so gut wie niemals zwei identische Fassungen eines Themas oder Motivs. Als grundsätzlich variabel zeigen sich vor allem die Intervallgrößen im Detail<sup>470</sup>: Die auftretenden Abweichungen sind allerdings in der Regel geringfügig, und schwer nachvollziehbare diastematische Transformationen sind im Bereich einer solchen ‚natürlichen Varianz‘ sehr selten. Für den Rhythmus gelten ähnliche Variablen, doch lässt Jarnach den Themenvarianten meistens ein rhythmisches Erkennungsmotiv wie etwa eine Punktierung.

Entscheidend bei der ‚natürlichen Varianz‘ ist die leichte Wiedererkennbarkeit der bloß typisch streuenden Themen und Motive. Einige Themen sind bei ihrem ersten Erscheinen noch nicht vollständig entfaltet. Manchmal gibt es eine endgültig oder perfekt empfundene Fassung, bisweilen ist aber auch kein Urmodell zu identifizieren – damit wären dann alle Themenvarianten prinzipiell gleichrangig. Die folgende Liste enthält Themen und Motive, die im Verlauf der Komposition einer ‚natürlichen Varianz‘ unterliegen:

- *Sichlein* op. 15 Nr. 2: Beginn der ersten und der letzten Strophe entsprechen sich, Fortführung anders (dennoch eindeutige Reprisenwirkung). Alle Strophenanfänge mit verwandtem Rhythmus
- *Rückkehr* op. 15 Nr. 3, Wechselakkord-Motiv: Unterschiede in der Harmonik

<sup>470</sup> Eine Ausnahme bildet die Gesangsstimmen-Melodik der Lieder op. 15 Nr. 1–3: Hier ist die Diastematik insgesamt von großer Variabilität – und das bei ähnlichen rhythmischen Abläufen. Eine solche prinzipielle (wenn auch nicht streng gehandhabte) Unabhängigkeit der beiden Parameter gibt es nur in op. 15.

- *Sarabande* op. 17 Nr. 2, Thema: Die zweite Fassung entbehrt den Nachsatz, Begleitung und Rhythmus sind modifiziert
- *Burlesca* op. 17 Nr. 3, erstes Thema: diastematisch stabil, ist die zweite Fassung im Metrum um eine Viertel nach vorn verschoben
- *Sonatina* op. 18, 3. Satz, Siciliano-Thema: zu Beginn exponierte, perfekte Urversion; sehr stabile Melodik, die später aber an ihrem vollständigen Ablauf gehindert wird; sukzessive Emanzipation des Begleitsatzes führt zur Liquidation des Themas; ‚erzwungene Variantenbildung‘
- *Rhapsodie* op. 20 Nr. 2, Thema: diastematisch fast exakte Transposition in der Reprise; Begleitsatz etwas verändert, Thema liegt statt im Klavier nun in der Violine
- *Rhapsodie* op. 20 Nr. 3, Thema: diastematisch stabil. In der Reprise mit völlig anderem Begleitsatz. Nur drei Durchgänge, davon einer in der Umkehrung
- *Rhapsodie* op. 20 Nr. 3, lebhaftes Thema: diastematisch labil, rhythmisch stabil; kommt in vielen unvollständigen Varianten vor; keine erkennbar absichtsvolle Variantenbildung

Nimmt der Hörer an der ‚natürlichen Varianz‘ die Veränderungen am Thema wahr, vermag er bei den echten Themenvarianten ihre Verwandtschaft tendenziell erst im Nachhinein zu rekonstruieren. Echte Themenvarianten erfordern eine Abstraktionsleistung des Hörers und entziehen sich seiner Wahrnehmung sogar ganz.

Unbestreitbar besteht zwischen den beiden Kategorien ein fließender Übergang. Wann muss eine Varianz als so groß angesehen werden, dass von ‚absichtlicher‘ Variantenbildung gesprochen werden kann (wobei die Kategorie des Absichtsvollen kaum einen Sinn ergibt: selbstverständlich sind alle kompositorischen Entscheidungen absichtsvoll getroffen worden)? Hier die wichtigsten Kriterien für das Vorliegen einer echten Variantenbildung:

1. Rhythmus und/oder Diastematik sind dergestalt modifiziert, dass eine neue thematische Physiognomie entsteht
2. Es existieren mindestens drei verschiedene Varianten eines Themas
3. jede der Varianten hat mindestens zwei Auftritte, die sich als autarke Gestalten einprägen
4. die Variantenbildung an sich ist formaler Bestandteil der Musik

Diese Voraussetzungen werden strenggenommen lediglich von zwei Variantenbildungen erfüllt:

- *Streichquartett* op. 16, 1. Satz: Es ist kein Urmodell vorhanden, die Varianten sind gleichberechtigt. Die Varianten sind aufgrund ihrer gut zu identifizierenden Wiederholungen, in denen auch die jeweiligen Begleitmuster bestehen bleiben, selbständige Protagonisten. Ihre formale Bedeutung zumindest für die ersten einhundert Takte des Satzes ist nicht zu leugnen: Die thematische Vernetzung ist die einzige Halt vermittelnde Instanz. Die Verwandtschaft der Themenvarianten vermag sich akustisch zu vermitteln und wird im Notenvergleich sehr deutlich:

I T. 10



II T. 18



III T. 39



IV T. 127



Konstante Elemente der Varianten sind: Tonwiederholungen, die meist punktiert rhythmisiert sind sowie ein Wechselnotenmotiv, meist im Zusammenhang mit beidseitiger Umspielung des Zentraltons; Begleitung in akkordischer Viertelbewegung. Differenzen: Rhythmus, genaue Diastematik, Positionierung der diastematischen Eckpfeiler im Takt.

- *Sarabande* op. 17 Nr. 2: Varianten des chromatischen Viertonmotivs: Es gibt fünf Varianten, die auf dem chromatischen Urmotiv in T. 1 basieren:

Chromatisches Motiv T. 1



A T. 8



B T. 24



C T. 29



D T. 45

wie starke Glocken

*fff* *marcatissimo*

E T. 79

Die diastematische Verwandtschaft zum Urmotiv ist unterschiedlich nah, jedoch nicht chronologisch geordnet (die Varianten A und besonders E sind weit entfernt, C dagegen ist eng verwandt). Mit Ausnahme von E sind alle Varianten kompakt akkordisch gesetzt. Die Anordnung der Motivvarianten (A-B-C-B-D-B-A-E-E) überspringt die durch das Tempo markierte Dreiteiligkeit des Klavierstücks, sie formulieren einen eher untergründigen materiellen Zusammenhalt; einige Varianten sind sehr schwer als Ableitung des Urmotivs zu identifizieren. Gemeinsamkeiten: engstufige, kreisende Diastematik; Punktierungen (Urmotiv, A, C, E). Unterschiede: genaue Diastematik; Harmonik der Akkordumrisse; Begleitungsmodalitäten.

Es gibt Themen, deren Flexibilität an der Grenze zwischen ‚natürlicher‘ und ‚absichtsvoller‘ Variantenbildung liegt. Dazu gehören das erste Thema aus dem ersten Satz der *Sonatina* op. 18: Hier bietet sich eine an Charaktervariationen erinnernde Fülle unterschiedlich beleuchteter, hinsichtlich der Hauptstimme aber relativ stabiler Themenvarianten. Es existiert keine plausible Urversion; der ersten, sehr schlüssigen Fassung mit Sekundschritt in der Mitte stehen deutlich mehr Varianten mit charakteristischem Terzfall gegenüber. Variation findet hauptsächlich über die unterschiedliche Begleitung statt. Der Rhythmus mit seinen Achtpunktierungen erweist sich als stabil. Bereits die Exposition zeigt thematisch-motivische Abspaltungen. Es gibt keine strukturelle Bedeutung der Variantenbildung – sie formuliert lediglich einen großen ersten Themenkomplex. Der Hörer wird an den Varianten eher die Abweichungen konstatieren.

Zwischen natürlicher und absichtsvoller Varianz halten sich auch der Refrain sowie die Couplets B und C aus dem Mittelsatz der *Sonatina* op. 18 auf: Alle Themen (je vier Varianten vom Refrain und von B, zwei von C) sind sofort wiederzuerkennen. Unterschiede zwischen den Varianten finden sich überwiegend in den Begleitungen.

Einen Sonderfall stellt das erste Thema aus der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 dar. Diastematik und Rhythmus des Themas präsentieren sich ziemlich stabil, werden aber in sehr viele unterschiedliche Zusammenhänge (homophon, polyphone Engführung) gestellt. Es ist dies jedoch eher eine vorbereitende thematisch-motivische Arbeit im traditionellen Sinn denn eine Variantenbildung im Jarnachschen Sinn.

In dieser Hinsicht ähnlich verhält es sich mit den Varianten des ersten Couplets aus dem zweiten Satz des *Streichquartetts* op. 16: Sie weisen Abspaltung von Motivteilen, Extrakti-

on des Rhythmus' sowie die Modifizierung und Verselbständigung der Begleitung auf. Das sind schon ziemlich weit in den Bereich der thematisch-motivischen Arbeit hineinreichende Manipulationen, die hier die intakte Wiederkehr des Coupletthemas verhindern. Neben den mehr oder weniger stark variierten Themen finden sich in Jarnachs Kompositionen immer wieder auch besonders stabile Themengestalten. Interessanterweise fallen drei Seitensätze unter diese Kategorie, nämlich die zweiten Themen in der *Flötensonatine* op. 12, im Kopfsatz der *Violinsonate* op. 13 und im ersten Satz der *Sonatina* op. 18. Von großer Festigkeit sind daneben die Themen und Motive im ‚langsamen‘ Mittelteil aus dem zweiten Satz von op. 13 sowie sämtliche Themen (auch aus Überleitung und Schlussgruppe). Weitgehend resistent gegenüber Veränderungen schließlich sind das Zwischenspiel-Motiv aus dem *Wunden Ritter* op. 15 Nr. 4 und das Thema aus dem *Ballabile* op. 17 Nr. 1.

Die Variantenbildung in den Kompositionen Philipp Jarnachs vollzieht sich auf zwei Ebenen. Als ‚natürliche Varianz‘ der Themen und Motive ist sie grundsätzliches Prinzip fast aller hier untersuchten Werke; ihr sind vor allem in den früheren Kompositionen einige, die Ausnahmen der Regel bestätigende Themen von stabilerem Umriss an die Seite gestellt. Die explizite Variantenbildung betrifft im engeren Sinn nur zwei Kompositionen: Im ersten, intakten Drittel des Kopfsatzes aus dem *Streichquartett* lastet die gesamte formale Verantwortung auf der Variantenbildung, in der *Sarabande* op. 17 bildet sie eine zusätzliche formale Ebene unterhalb der gut wahrnehmbaren, auf Temporelation und Reprisenwirkung des Themas beruhenden ABA-Anlage.

### IX.3 Die Form in der Musik Philipp Jarnachs

„Will ich Musik gestalten, so darf ich nicht die formale Verantwortung auf überlieferte Schemen schieben; sondern ich muss diese Verantwortung selber tragen. [...] In der Musik gilt nur die Logik des Gefühls.“<sup>471</sup>

„Wer ihn [Busoni] verstanden hatte, lernte die Form nicht als Gerüst, sondern als Erlebnis zu sehen, Ebenmaß der Proportion und Ökonomie im Ausdruck als Gefühl zu werten.“<sup>472</sup>

Philipp Jarnach komponierte zahlreiche Werke in der dreiteiligen Liedform, er stand in einer sehr produktiven Beziehung zur Sonatenhauptsatzform, und auch ein Rondo findet sich unter den hier untersuchten Kompositionen. Ist das nicht ein Widerspruch zu den oben wiedergegebenen Aussagen, in denen die traditionelle Form als ‚Schema‘ und ‚Gerüst‘ negativ konnotiert erscheint? Nun ist die schlichte ABA-Form beinahe der kleinste Nenner, auf den sich ein musikalischer Ablauf mit nicht ausschließlich identischen Ingredienzien bringen

471 Jarnach: *Das Romanische in der Musik* (1924). In: JS, S. 172.

472 Jarnach: *Bemerkungen zur Kunst Busonis* (1932). In: JS, S. 44.

lässt. Wer die dreiteilige Liedform verschmäht, begibt sich unter anderem des wichtigsten psychologischen Formungsinstruments, welches der Zeitkunst Musik zur Verfügung steht: der Wiederholung bekannter Elemente auf Distanz.

Anders verhält es sich mit der Verwendung der Sonatenhauptsatzform: Bestens mit ihren Gesetzmäßigkeiten vertraut, fand Jarnach verschiedene Möglichkeiten einer kompositorischen ‚Kommentierung‘. Ob dabei immer auch das ‚Wesen‘ oder die ‚Essenz‘ dieser formalen Errungenschaft getroffen wurde, soll in diesem Kapitel diskutiert werden.

Formung schließlich wird nicht nur auf der Makroebene betrieben. Eine Komposition wird nicht nur von der großen Klammer zusammengehalten; oft existiert ein organischer Zusammenhang ihrer Teile, dessen Gesetzmäßigkeiten sich vorwiegend auf der Mikroebene erschließen. Hier zeigt sich denn auch Jarnachs Versuch einer materiellen Vernetzung musikalischer Strukturen. Er ist längst nicht so stark systematisiert wie etwa die Zwölftontechnik, welche unter der Oberfläche von Schönbergs Suiten- oder Sonatensätzen operiert; immerhin aber vermögen Jarnachs Variantenbildung oder das Arbeiten mit Kürzestmotiven die traditionelle Form zu bereichern oder auch zu unterlaufen.

Die folgende Zuordnung der Kompositionen Jarnachs zu diesem oder jenem Formtypus konnte, bedingt durch die ästhetisch gewollte formale Unschärfe vieler Werke, nicht gänzlich ohne Gewalt geschehen. Viele der Sätze halten sich im Übergang von der noch erkennbar traditionellen Form zur freien, sich eigengesetzlich entwickelnden Formung auf. Es erschien mir indes wichtig, formale Verwandtschaftsbeziehungen durch eben diese Art der Gruppierung aufzuzeigen.

### **IX.3.1 Der Umgang mit traditionellen Formen**

#### **IX.3.1.1 Die ABA-Form: der kleinste Nenner**

Die ABA-Form konstituiert sich über das Vorhandensein zweier musikalisch unterschiedlicher Teile sowie durch die rundende Wiederkehr des ersten Teils. Jarnachs dreiteilige Liedformen entsprechen stets dem formal erweiterten Typus (eine Ausnahme bildet das *Lied vom Meer* op. 15 Nr. 1, in welchem eine einfache dreiteilige Liedform auch gegen textliche Widerstände etabliert wird). Durch parallel verlaufende, lineare formale Vorgänge bricht Jarnach in einigen seiner Sätze den prinzipiell statischen Charakter der ABA-Form.

Unüberhörbar ist die dreiteilige Form im Mittelsatz der *Solo-Violinsonate* op. 13. Diese Wahrnehmung basiert zunächst auf dem (auskomponierten) Tempogegensatz der Teile sowie der völligen motivischen Autarkie des langsamen Mittelteils. Dieser selbst formuliert den doppelten Kursus eines wiederum aba-symmetrischen, knappen Motivhaushalts, während die Außenteile des Satzes zwar rondoartig anmuten, in Wirklichkeit jedoch aus einer ziemlich freien, funktional nicht hierarchisierten Abfolge von Thema und Motiven bestehen. Die Thematik dieses Satzes ist schwach ausgeprägt. Unterschwellig vernetzend wirken das ‚harmonische Wasserzeichen‘ in den A-Teilen sowie der ‚Zentralklang‘ g-Moll im Mittelteil. Die wahrnehmbare Formung dürfte sich bei diesem Satz aus op. 13 aber dennoch auf die dreiteilige Liedform beschränken.

Der zweite Satz des Streichquartetts op. 16 ist in gewisser Weise eine Weiterentwicklung der Formkonzeption aus dem Mittelsatz der *Violinsonate* op. 13: Beide Sätze formulieren eine motivisch stark erweiterte ABA-Anlage, in beiden Fällen scheint in den Rahmenteil ein Rondo vorzuliegen, hier wie dort ist der Mittelteil motivisch und charakterlich sehr stark von den Rahmenteil unterschieden. Freilich distanziert der Streichquartettsatz sein Vorbild durch einen weitaus größeren und plastischeren Motivvorrat und eine naturgemäß komplexere Satzstruktur. Als eine weitere formale Ausdifferenzierung kann gelten, dass sich in diesem zweiten Satz des *Streichquartetts* stets mehrere Motive zu größeren Komplexen zusammenschließen; nur teilweise kann sich die Disposition der Motivkomplexe in die Reprise halten: Die meisten von ihnen brechen auseinander. Es wurde bereits in Kapitel V.3.1 dargelegt, dass Jarnachs eigene Formbeschreibung des Quartettsatzes als ‚Rondosonate‘ der Analyse nicht standhält – Gleiches gilt für Aussage, der zweite A-Teil fungiere eher als Durchführung denn als Reprise. Es scheint vielmehr, als berste die Form der Reprise unter der Reichhaltigkeit der Themen und Motive.

Wie im zweiten Satz von op. 13 ist auch hier im zweiten Satz des *Streichquartetts* der Mittelteil musikalisch völlig autark. Dieses ‚Nachtstück‘ verdient darüber hinaus besonderes Interesse, weil seine wiederholungsfreie Reihung von kurzen Abschnitten streng athematisch gehalten ist.

Ein gänzlich anderes Verhältnis von Rahmenteil und Mittelteil präsentiert sich im ersten der *Drei Klavierstücke* op. 17. In der Folge Lento – Allegro vivo – Come al Principio herrscht gegenüber dem Mittelsatz aus op. 13 die umgekehrte Tempodisposition. Aus der quantitativen Dominanz des schnellen Mittelteils zu schließen, das *Ballabile* bestünde aus einem Hauptteil plus langsamer Einleitung und Coda, wäre indes falsch. Jarnach exponiert nämlich in den ersten sechs Takten ein Protothema, dessen zwei Hauptmotive im Mittelteil einer gesonderten Verarbeitung zugeführt werden: Aus der Hauptstimme in der linken Hand wird dort das einzige richtige Thema des *Ballabile*, und die kleinschrittig um sich selbst kreisende Oberstimme bringt ebenfalls im Mittelteil kleinere Motive hervor. Deren Profile sind allerdings derart schwach, die Motive mithin so flüchtig, dass sie die Komposition nicht durchbilden helfen. Diese ruht letztlich nur auf der ABA-Form.

Die Versuchsanordnung mit einem die musikalischen ‚Generatoren‘ bereits enthaltenden Protothema findet sich gleich anschließend in der *Sarabande* op. 17 wieder. Zum einen leitet Jarnach aus den motivisch diffusen Anfangstakten ein echtes Thema ab, dessen Erscheinen den langsamen Rahmenteil vorbehalten ist. Andererseits gewinnt er aus dem chromatischen Vierteltonmotiv der Bassstimme eine ganze Reihe größer angelegter Varianten, die im Verlauf der *Sarabande* sukzessive auftreten. Die gegenüber dem *Ballabile* zu verzeichnende Konkretisierung und Intensivierung der Variantenbildung produziert hier allerdings eine wirklich autarke Gestaltungsebene neben der dreiteiligen Liedform. Wahrnehmbar ist die Variantenbildung aufgrund der Abstraktheit der Motivableitungen nur bedingt. Mehrere Codas verzerren die Proportionen der ABA-Form.

Eine extreme Überformung einer dreiteiligen Liedform findet sich im Schlusssatz der *Sonatina* op. 18. Zunächst manifestiert sich die Dreiteiligkeit hier nicht über das Tempo, sondern schlicht motivisch: Das Siciliano-Thema des ersten A-Teils steht in scharfem Kontrast zur melodiosen wie harmonischen Monochromie des Mittelteilbeginns. Neu ist hier, dass Jarnach am Satzbeginn eine vollendete, quasi ‚gültige‘ Fassung des Themas exponiert, um im letzten Satzdrittel dessen Liquidation zu thematisieren.

Die fortschreitende Erosion des Siciliano-Themas – auf rhythmischer Ebene durch die Infiltration punktierter Sechzehntelzellen, in diastematischer Hinsicht durch eine Erstarrung – ist eine lineare Entwicklung, welche der zyklischen ABA-Anlage zuwiderläuft. All dies ist die Folge einer materiellen Diffusion über die Abschnittsgrenzen hinweg.

Jarnachs Anverwandlung der dreiteiligen Liedform dürfte von der Möglichkeit motiviert sein, Wiederholungen auf Distanz zu komponieren und damit wenigstens architektonische Grundpfeiler aufzustellen. Bei seinen Sätzen handelt es sich überwiegend um stark erweiterte Formmodelle, in einigen findet eine Überformung durch nichtzyklische formale Verläufe statt. Die Wahrnehmung des jeweiligen ABA-Schemas ist durch keine dieser Operationen gefährdet.

### IX.3.1.2 Das Rondo: der Ausnahmefall

Rondoartige Motivdispositionen sind bereits im zweiten Satz der *Solo-Violinsonate* op. 13 sowie, bereits deutlicher mit thematischen Qualitäten ausgestattet, im zweiten Satz des *Streichquartetts* op. 16 anzutreffen. Beide Male aber war die Rondoform nicht mehr als ein oberflächlicher Eindruck, welcher der Analyse nicht standhalten konnte.

Indes könnten die Verhältnisse im zweiten Satz der *Sonatina* op. 18 nicht klarer sein. Der Formaufriss A-B-C-B-A D A-B-C-B-A legt die Interpretation als Sonatenrondo nahe, und in der Tat könnte der (allerdings sehr knapp geschnittene) Formteil D als Durchführung gelten. Auch die rhythmisch wie diastematisch fest umrissenen Couplets und der ebenso prägnante Refrain tragen dazu bei, diesen Satz zum transparentesten aller in dieser Arbeit behandelten Sätze zu machen. Sein Scherzo-Charakter fügt sich perfekt in die klassizistische Gesamtdisposition der *Sonatina* ein.

### IX.3.1.3 Der Sonatenhauptsatz: gespannte Verhältnisse

„Die alte Sonate stützt sich, es ist wahr, auf das Prinzip der tonalen Einheit; wird dieses aufgegeben, so bleibt das konstruktive Element zurück [...].“<sup>473</sup>

Hier sei sie noch einmal zur Erinnerung angeführt: Jarnachs Äußerung zur Sonatenform in nach-tonalen (mithin auf die formbildende Kraft einer tonalen Disposition verzichtenden) Zeiten. In Bezug auf Jarnachs Musik stellen sich die folgenden zwei Fragen: Ist in den Kompositionen Jarnachs das „Prinzip der tonalen Einheit“ aufgegeben? Und wenn das der Fall ist: Worin besteht das „konstruktive Element“ in seiner Musik?

Von der frühen *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 mag man in diesem Zusammenhang zunächst nicht die größten formalen Innovationen erwarten. Tatsächlich aber überrascht gerade diese liebenswürdige, gern für ein Nebenwerk Jarnachs angesehene Komposition mit einer sehr interessanten formalen Mehrschichtigkeit. Zum einen ist da eine fast perfekt angelegte, vierteilige symmetrische Form, auf der anderen Seite aber eben die funktional ganz stringent ausgeführte Sonatenhauptsatzform samt einer ungemein klassisch formu-

---

473 Philipp Jarnach: *Die zeitgenössische Musik in Deutschland und Österreich* (1924). In: Jers S. 144.

lierten Themendualität, deren tonale Disposition sogar noch dem alten Tonika-Dominant-Schema entspricht – und das inklusive der traditionellen Transposition des Seitenthemas in der Reprise. Die Kombination der symmetrischen mit der Sonatenhauptsatzform bedingt die Positionierung des Expositions-Seitensatzes zwischen zwei Durchführungsteilen, deren Gegenstand – und dies ist die zweite Einschränkung – lediglich das erste Thema ist. Dieser Sonatensatz ist insgesamt nicht wirklich dialektisch angelegt, schließlich ist das zweite Thema in seiner Präsenz recht episodenhaft. Eine dritte, wiederum parallel geführte Gestaltungsebene hat die Dreitonmotive zum Thema und ist entwicklungsartig linear konzipiert – das Ziel ist die Herstellung der Tonfolge b-a-c-h.

Im direkten Vergleich ist der Kopfsatz aus der *Solo-Violinsonate* op. 13 konventioneller geformt. Was dem Ohr beim ersten Hören aufgrund eines verschleierte Repriseneinsatzes noch verborgen bleiben mag, offenbart die Analyse: Der Satz entspricht einem ganz regelmäßigen Sonatensatzschema: selbst die sekundären Formteile Überleitung und Schlussgruppe sind in Exposition und Reprise vorhanden. Und wenn die Themen auch nicht die Prägnanz derjenigen in der *Flötensonatine* erreichen, so besteht doch zwischen den beiden Protagonisten ein sorgfältig konzipiertes Gegensatzverhältnis. Auch im Schlusssatz der *Violinsonate* op. 13 greift Jarnach auf den Sonatenhauptsatz zurück. Allerdings sind hier die parodistischen Absichten des Komponisten schwer zu überhören: Das Hauptthema kommt sehr markig daher, das lyrische zweite Thema fast übertrieben süßlich; da ein dominantisches Spannungsverhältnis zwischen den Themen nicht besteht, belässt es Jarnach in der Reprise zwar beim ursprünglichen tonartlichen Abstand – allerdings findet sich im Gegenzug dazu gleich die gesamte Reprise um eine Quinte tiefer transponiert. Schließlich bringt die Durchführung keine thematisch-motivische Arbeit hervor, sondern ausschließlich Arpeggien. Die Weigerung, das formale Zentrum einer Sonate mit dem auszustatten, was nach dem Abgesang der Tonalität einzig als ‚konstruktives Element‘ gelten könnte, sondern im Gegenteil mit einer harmonischen Allerweltsformel: Sie wirkt nun einmal komisch.

Der Kopfsatz der *Sonatina* op. 18 ist noch einmal ein spätes Exempel einer Jarnachschen Sonatenform. Eine Neuinterpretation der traditionellen Form bleibt allerdings aus: Jarnach liefert zwei kontrastierende Themen, eine Durchführung mit beinahe schulmäßig ausgeführter thematisch-motivischer Arbeit (eine außergewöhnliche Seltenheit bei Jarnach) sowie Tonartenverhältnisse nach alter Art. Was aber ist dies anderes als die von Jarnach wiederholt abgewertete ‚Gerüstform‘? Die Modifikationen am und Ergänzungen zum Schema betreffen eine diastematische Verwandtschaft beider Themen sowie die aus der *Sonatine* op. 12 bekannte Variantenbildung des ersten Themas, die in der Reprise allerdings zur Liquidation desselben fortgeführt werden. Ähnlich wie in der *Flötensonatine* zeigt sich das zweite Thema in seiner Gestalt nahezu unveränderlich und bleibt, gerade im Vergleich zum Hauptsatz, episodenhaft.

Jarnachs außergewöhnlich konservative Adaption der Sonatenhauptsatzform muss angesichts seiner Äußerungen zu diesem Thema verwundern. Lediglich in einem seiner vier Sonatenhauptsätze wird völlig auf die traditionelle Tonartendisposition verzichtet. Ein ähnlich traditionelles Bild bietet sich bei der Themengestaltung sowie bei der Faktur der Durchführungen.

Andererseits bieten diese Sätze durchaus neue ‚konstruktive Elemente‘ auf. Die beiden gewichtigsten Sonatensätze (op. 12 sowie der Kopfsatz von op. 18) zeigen in doppelter

Hinsicht monothematische Züge: In beiden Sätzen bestehen motivische Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Haupt- und Seitensatz, in beiden Fällen liegen die jeweils ersten Themen in großen Komplexen vor, während die jeweils zweiten Themen knapp abgehandelt werden. Diese Eigenschaften sowie der episodenhafte Charakter der jeweiligen Seitensätze (vergleiche auch op. 13, 3. Satz) und das Fehlen einer echten thematisch-motivischen Dialektik verweisen weniger auf den Beethovenschen als auf den frühklassischen Sonatentypus.

Die bei Jarnach häufig anzutreffende Variantenbildung oder die Arbeit mit Drei- oder Vierteltonmotiven (siehe Kap. IX.2.2) betreffen allerdings die Mikroebene und lassen das althergebrachte Formschema vor allem nach außen hin unangetastet. Interessant ist, dass mit der *Flötensonatine* op. 12 gerade die früheste der hier untersuchten Kompositionen die phantasievollste Variation des alten Formmodells vorstellt.

### **IX.3.2 Die Etablierung eigener Formgesetze**

#### **IX.3.2.1 Symmetrische Formen**

Zu Beginn dieses Abschnitts über freie Formen steht eine Komposition, die mit zahlreichen und für Jarnachs Verhältnisse plastischen Gestalten ausgestattet ist, diese jedoch ungewöhnlich frei und beziehungslos disponiert. Die Rede ist von der *Burlesca* aus den *Drei Klavierstücken* op. 17. Der einigermaßen symmetrische Formauftritt A-B-C-D-B'-A' + Stretta markiert zunächst nur Abschnitte mit einer bestimmten Motivausstattung. Funktionale Bezüge zwischen den Abschnitten gibt es hingegen nicht, ebenso wenig thematisch-motivische Arbeit. In der munteren Aneinanderreihung der Themen und Motive erinnert die *Burlesca* an eine Potpourri-Ouvertüre.

Verbindlicher ist demgegenüber die kurze, übersichtliche zweite *Rhapsodie* aus op. 20 gestaltet. In einem langen Hauptteil sind ein richtiges Thema sowie mehrere Motive symmetrisch angeordnet, allein die Reprise einer kurzen Ostinato-Passage ist in die langsame Coda verlagert.

#### **IX.3.2.2 Die zerbrochene Form**

Es ist bekannt, dass Jarnach im Zuge einer Revision des Kopfsatzes seines *Streichquartetts* op. 16 lediglich die ersten einhundert Takte unverändert übernahm, die übrigen knapp 250 Takte aber gründlich überarbeitete. Die Folgen dieser Überarbeitung, an der die ursprüngliche Form entzweigegangen zu sein scheint, sind der Partitur sehr deutlich abzulesen.

In der Druckfassung von 1924 liegt ein gigantischer erster Satz vor, dessen knappes erstes Drittel (wenngleich keineswegs homogen in der Anlage) von einem umfangreichen Entwurf Zeugnis ablegen. Gegenstand der erheblichen kompositorischen Anstrengung ist die Exposition von fünf Themenvarianten. Weder will eine von ihnen Urmodell sein, noch gibt es eine räumliche Ordnung nach Verwandtschaftsgraden. Zwischen den zahlreichen Einsätzen der Themenvarianten existieren, beinahe versteckt, ein chromatisches Motiv sowie die Andeutung eines Seitensatzes – Letzterer bekommt just in Takt 101 einen großen Auftritt. Ein Motto gibt es auch noch: Es leitet den Satz ein, und es erfährt eine so aufwendig hergestellte wie schwer wahrnehmbare Reprise, die allerdings bloß als Einleitung zu einer Coda fungiert. Ein viertöniges Motiv schließlich soll nicht unterschlagen werden, dessen

Existenz kaum bemerkt werden dürfte und das zur Formbildung zu wenig beiträgt. Für die Herstellung eines architektonischen Gleichgewichts muss allein das Motto entstehen, mit der Entwicklung der Themenvarianten – so kurz sie denn formbildend sein dürfen – schafft Jarnach ein dynamisches Gleichgewicht.

Weite Teile des Kopfsatzes aus op. 16 müssen ohne Themen(varianten), oft sogar ohne prägnante Motive auskommen. Das heißt nicht, dass diese musikalische Prosa etwa Leerlauf bedeutete, im Gegenteil: Eine gut kalkulierte Dramaturgie sowie eine abwechslungsreiche Folge verschiedener Satzcharaktere fesseln den Hörer. Allein: Wirksame ‚Formung‘ im architektonischen Sinn findet nach Takt 100 kaum noch statt. Statt eindeutiger musikalischer Gravitationszentren erlebt der Hörer eine Reihung von Abschnitten.

Die große Diskrepanz zwischen den formal so stringent gestalteten ersten hundert Takten und dem langen, formal unschlüssigen ‚Abgesang‘ dieses Satzes legt die Vermutung nahe, dass diese Art einer formalen Ungebundenheit nicht absichtsvoll entstanden ist.

Gegen eine solche Deutung als ‚zerbrochene Form‘ spricht lediglich ein recht ähnlicher Formaufriss der ersten *Rhapsodie* für Violine und Klavier aus op. 20. Die Dinge sind hier nur etwas anders gelagert: In dieser *Rhapsodie* deutet eine außerordentlich dicht gewirkte Materialexposition eine neue Schreibweise Jarnachs an. Allerdings verwirklicht sich dieses integrale Formkonzept im weiteren Verlauf der *Rhapsodie* nicht – auch hier folgt eine Reihung untereinander kaum verbundener Abschnitte, welche kaum mit nennenswerten thematischen oder motivischen Gebilden aufwarten können. Und da auch die Arbeiten am Dreitonmotiv klanglich eher unbemerkt vonstattengehen, muss eine solche freie Form sogar ohne Wiederholungen auf Distanz auskommen. Es ist dies eine der formal avanciertesten Kompositionen Jarnachs.

### IX.3.2.3 Die ungebundene Reihungsform mit traditionellen Elementen

Im Fall der *Rhapsodie* op. 20 Nr. 3 wählte Jarnach einen pragmatisch anmutenden Weg: Er versah die an sich freie Reihungsform mit einem Rahmen korrespondierender Abschnitte, in denen das einzige echte Thema der Komposition präsentiert wird. Die klanglich sehr explizite Reprise sorgt dafür, dass dieser Rahmen auch von jedem Hörer wahrgenommen wird.

Es existiert zum Thema ein motivischer Gegenentwurf, der aber formal keine Ausstrahlungskraft besitzt; nur im zweiten kurzen Abschnitt kommt es zu einer ganz vage durchführungsartigen Konfrontation der beiden ungleichen Protagonisten. Als Neuerung kann die an den Übergangsstellen der Abschnitte zu beobachtende motivische Verzahnung gelten. Dagegen war das Moment der motivischen Evolution und Umbildung bereits in den beiden ersten *Rhapsodien* aus op. 20 zu beobachten.

Einen Sonderfall beschreiben in Fragen der formalen Gestaltung naturgemäß Liedkompositionen. Oft ist ihre Form durch den Text vorgegeben, sei es durch eine strenge Strophenform oder die durchkomponierte Umsetzung eines formal ungebundeneren Textes. In den mittleren drei der *fünf Gesänge* op. 15 kombiniert Jarnach einen sehr einheitlichen Klaviersatz mit einer weitgehend wiederholungsfreien Melodik in der Singstimme; in allen drei Liedern – dem *Sichlein*, in der *Rückkehr* und im *Wunden Ritter*, gibt es eher zart angedeutete Reprises in den jeweils letzten Strophen.

*Sichlein* und *Rückkehr* wirken musikalisch außerordentlich redundant – es ist dies allerdings ein Eindruck, der lediglich auf abstrakten melodischen Korrespondenzen (Kopfmotive in op. 15 Nr. 2) sowie der Wiederholung kleiner rhythmischer Motive beruht.

#### **IX.3.2.4 Formale Eigenheiten: Die Codas bei Jarnach**

Fast alle hier untersuchten Kompositionen besitzen ein ruhiges Nachspiel. Oft sind es nur wenige Takte, die wie in der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 (T. 206ff.), im *Ballett* op. 17 (T. 165ff.), am Ende des ersten Satzes von op. 18 (T. 200ff.) oder in der ersten *Rhapsodie* op. 20 (T. 46ff.) einen verklärenden ‚Epilog‘ formulieren, welcher einen Teil des motivischen Materials noch einmal aufleuchten lässt. Jarnach ist diesem Konzept des ‚Ausklingsens‘ über die Jahre treu geblieben.

Andere schlussbildende Formteile sind größer angelegt und verdienen eher die Bezeichnung einer Coda. So etwa die letzten Takte (T. 320ff.) des ersten Satzes aus dem *Streichquartett* op. 16 oder die Coda aus der zweiten *Rhapsodie* op. 20 mit ihrer Reprise des Ostinatos.

Gelegentlich äußert sich der mit einer Coda assoziierte Spannungsabfall nicht unbedingt am Schluss eines Satzes. Jarnach implementiert explizite Codas zum Beispiel vor der Schlussgruppe einer Reprise (op. 13, erster Satz, T. 40–47) oder direkt nach dem Repriseeinsatz (op. 16, erster Satz, T. 268–280). Im ersten Satz der *Sonatina* op. 18 besitzt die abschließende Liquidation des Themas einen recht deutlichen Coda-Charakter. Einen Sonderfall beschreiben die aneinandergereihten Codas in der *Sarabande* op. 17: Jarnach lässt einige Möglichkeiten aus, ein Satzende zu formulieren: Die Fortführungen in T. 79ff. und 94ff. sind charakterlich jedenfalls als Codas ausgebildet.

Eine letzte Gruppe von Schlussteilen bilden die Stretten. Solche finden sich am Ende des zweiten Satzes des *Streichquartetts* op. 16 sowie in der *Burlesca* op. 17. Die letztgenannte Stretta umfasst mehr als ein Viertel des Klavierstücks und ist, wie auch diejenige im *Streichquartett*, materiell autark und hauptsächlich auf einen Achtel-Bewegungsimpuls abgestellt.

#### **IX.3.3 Harmonik und Form**

Viele der Werke und Sätze zwischen op. 12 und op. 20 sind mit einem tonartlichen Rahmen ausgestattet. In den meisten Fällen ist er Behauptung oder Anachronismus, denn im Innern sind die Kompositionen freitonal harmonisiert. Es gibt einige wenige Fälle, in denen Jarnach eine weitergehende Tonartendisposition entworfen hat.

Das harmonisch recht konventionell gestaltete *Lied vom Meer* beispielsweise erfährt eine Akzentuierung seiner ABA-Form durch die Harmonik: h-Moll ist die Basis seiner Rahmenteile, es-Moll diejenige des Mittelteils.

H-Moll ist auch in der *Sarabande* op. 17 die Tonart der Wahl, wenn es um die Markierung wichtiger Gestalten geht: Protothema, das echte Thema, die Glockenstelle sowie die Reprise des Themas stehen in h-Moll. Dass diese Tonart im übrigen Verlauf der Komposition keine hervorgehobene Rolle spielt, schmälert ihre tonikale Wirkung nicht.

Zwei Sonatensätze schließlich weisen eine traditionelle Tonartenanlage auf: Im Schlusssatz

der *Violinsonate* op. 13 transponiert Jarnach gleich die gesamte Reprise um eine Quinte nach unten; der Kopfsatz der insgesamt sehr konservativ geformten *Sonatina* op. 18 hält sich zumindest in Exposition und Reprise eng an die überlieferte tonartliche Disposition.

### IX.3.4 Thematik und Form

„Der musikalische Einfall [...] ist ein Einmaliges, das seine eigene Gesetzmäßigkeit in sich trägt, der Träger einer extensiven Kraft, aus welcher ein Tongefüge organisch erwächst.“<sup>474</sup>

Dies ist das in den zwanziger Jahren oft zitierte Organismusmodell, hier in der Fassung Philipp Jarnachs. Auf der Grundlage von Untersuchungen über die Thematik (Kapitel IX.2) und die Formen (Kapitel IX.3.1 und IX.3.2) kann versucht werden, die formalen Auswirkungen dieser „Gesetzmäßigkeiten“ in Jarnachs Musik zu verfolgen. Selbstverständlich wird es niemals möglich sein, alle Entscheidungen eines Komponisten anhand einfacher Kausalketten nachzuvollziehen und ob ihres Gelingens zu bewerten: Musik ist eben mit wenigen Ausnahmen nie eine reine Rechenaufgabe gewesen. Annäherungen an das betreffende Konzept sollte man sich allerdings schon erhoffen dürfen.

Dass sich ein Thema wie das zweite aus dem Kopfsatz der *Violinsonate* op. 13 gut für eine im weitesten Sinn harmonische Verarbeitung eignet, während sich das kleinschrittigbiegsame Hauptthema der *Sonatine* op. 12 für eine linear-kontrapunktische Verwertung empfiehlt, ist offensichtlich.

Wie sieht es aber mit der ‚extensiven Kraft‘ eines Themas in Bezug auf das ‚Tongefüge‘ im großen Maßstab aus? Kann von einem Einfluss des Themas auf die Form eines Werkes beziehungsweise Satzes gesprochen werden? Stimmt die überspitzte Formulierung Hans Mersmanns, dass ein 2+2-taktiges Thema eine symmetrische Form entfalten wird?<sup>475</sup>

Paradebeispiele für eine Musik, welche organisch aus ihrer thematischen Zelle entfaltet wird, sind natürlich das *Ballabile* und die *Sarabande* aus op. 17: Beide Klavierstücke exponieren zu Beginn Protothemen, aus deren Material jeweils ein Thema und ein Motiv gewonnen werden, die sich zu architektonischen Stützen entwickeln oder eine motivische Vernetzung leisten.

Für die These eines Zusammenhangs zwischen Thema und musikalischer Form im Großen liefert auch die *Sonatine* op. 12 stichhaltige Beweise, wenn auch auf einer anderen Ebene. Der für Jarnachs Verhältnisse streng periodische Aufbau des Hauptthemas korreliert mit der stringent gehandhabten (wiewohl phantasievollen) Formanlage des Sonatensatzes. Des- sen klassische Tonartenverhältnisse wiederum finden sich in der Halb- und Ganzschluss assoziierenden Zweiteiligkeit des Themas bereits angedeutet. Liegt es aber andererseits in den Genen von erstem und zweitem Thema, dass die Art ihrer jeweiligen Präsentation derart unterschiedlich ausfällt? Welche Eigenschaft macht aus dem Hauptthema den großen Themenkomplex, und was prädestiniert das zweite Thema zu seiner beinahe autistischen Abgeschlossenheit?

<sup>474</sup> Jarnach: *Beethovenstudie* (1927). In: JS, S. 90.

<sup>475</sup> Mersmann 1928, S. 46f.

Widersprüchlich sind die Entwicklungen um das Siciliano-Thema aus dem Schlusssatz der *Sonatina* op. 18: Seine regelmäßige Form trägt kaum die Anlagen zu seiner eigenen Liquidierung bereits von Anfang an in sich – das Gegenteil ist der Fall: Die formale Spannung des Satzes resultiert gerade aus der Zerstörung dieses ‚unschuldigen‘ Themas.

In einem Fall scheint sich eher die Struktur des Seitensatzes in der Formanlage abzubilden: Der mustergültig reguläre Aufbau der Rahmenteile im letzten Satz der *Violinsonate* op. 13 kann sich kaum aus dem als Fortspinnungstyp angelegten ersten Thema ergeben haben, sondern – wenn man diese Art der Ableitung überhaupt anerkennen möchte – aus dem periodisch geformten zweiten Thema.

Ebenso lässt der Beginn des Kopfsatzes aus op. 13 mit seinem weit ausholenden, bogenförmigen und völlig frei sich bewegenden ersten Thema eine solch stringent ausgeführte Sonatenhauptsatzform nicht erwarten.

Dagegen kann das rastlose, profilarme Thema des Mittelsatzes aus op. 13 durchaus als Vorausdeutung kommender Ereignisse gelten: Der Satz zeichnet sich vor allem durch seine Motorik und kaum durch motivische Prägnanz aus.

Die im weitesten Sinn rondoartig gebauten Sätze (*Streichquartett* op. 16, zweiter Satz; *Burlesca* op. 17 und der Mittelsatz der *Sonatina* op. 18) warten mit zu vielen Themen und Motiven auf, als dass man formal prägende Protagonisten bestimmen könnte. Immerhin bietet der Refrain aus dem zweiten Satz der *Sonatina* mit seinem spitzen Achtelpuls einen guten Ausblick auf Bewegungsart und Charakter des Satzes.

Eine charakterliche Vorgabe gibt auch das sanglich-ruhige Thema der zweiten *Rhapsodie* aus op. 20 ab. Seine kontrapunktischen Verwicklungen und die durch Motivabspaltung gekennzeichnete Entwicklungsform finden im Verlauf der Komposition eine gewisse Fortsetzung.

Einige Sätze sind musikalisch und formal derart vielgestaltig, dass eine Herleitung ihrer Eigenschaften aus einem Thema nicht möglich ist. Dies gilt für den ersten Satz des *Streichquartetts* (hier fehlt der Ausgangspunkt für die Themenvarianten) und für die erste und dritte *Rhapsodie* aus op. 20 – beide Sätze sind mit vielen stark kontrastierenden Abschnitten, nicht aber mit profilierten thematischen Gestalten ausgestattet. Lediglich die einleitenden Takte der ersten *Rhapsodie* lassen eine auf den beiden Motiven gründende, für Jarnach untypisch dichte materielle Integration erkennen.

Die Suche nach kausalen Beziehungen zwischen Thematik und ihrer musikalisch-formalen Entfaltung ergibt keine eindeutigen Befunde. Sicherlich entgeht dem im Nachhinein Analysierenden vieles von dem, was Jarnach im Verlauf des Kompositionsprozesses für musikalisch folgerichtig erachtet hat. Diese kompositorischen Erwägungen sitzen zu tief, um im Nachhinein exakt rekonstruiert zu werden.

## X. SCHLUSS

„Und dass eine tiefgreifende und konsequente Differenz von der Norm ästhetisch eher einleuchtet als eine geringe und folgenlose, ist einer der Gründe, warum in der Neuen Musik das ‚gemäßigt Moderne‘ als überflüssige Zaghaf-tigkeit erscheint statt als Ausdruck der Besonnenheit, die von Jean Paul als höchste ästhetische Tugend gerühmt wurde.“<sup>474</sup>

Die Musik Philipp Jarnachs formuliert einen ganz eigenständigen Stil, der so unverkennbar ist wie derjenige Busonis, Schönbergs oder Bartóks. So einzigartig und singulär wie er ist, kann Jarnachs Stil weder ein direktes Herkommen aufweisen, noch sollte er je eine Schule begründen. Diese Musik ist nichts weniger als revolutionär und doch das Produkt eines mutigen Komponisten.

Jarnach, der als Autodidakt zu komponieren begann, erwählte sich in einer Zeit großer musikalischer Umbrüche als einzigen Orientierungspunkt ausgerechnet die vage, feuilletonistisch verfasste Ästhetik Ferruccio Busonis, der mit seinen Konzepten selbst zwischen allen Stühlen saß. Den Menschen Ferruccio Busonis eroberte sich Jarnach gezielt als Freund und Mentor: Gerade dessen undogmatischer Charakter ermöglichten ihm, bei allen empfangenen Anregungen ein unabhängig Denkender zu bleiben.

Busonis Konzept der ‚Jungen Klassizität‘, dem sich Jarnach eher in der Theorie verpflichtet fühlte als dass er danach komponierte, steht bei aller demonstrativen Verbundenheit mit der Tradition auf eigentümliche Weise etwas abseits derselben. Für den jungen Jarnach scheint genau dieser Ort sehr attraktiv gewesen zu sein. Er, der in Wort und Tat jedes kompositorische System abgelehnt hat, hat sich in seinen Werken aber letztendlich auch von den ästhetischen Imperativen der ‚Jungen Klassizität‘ freigemacht.

Weniger noch als ein Adept der ‚Jungen Klassizität‘ ist Jarnach ein Vertreter auch nur irgendeiner Spielart des Neoklassizismus gewesen. Bei allen Wandlungen ist er vor allem sich selbst treu geblieben – das gilt zumindest für die Untersuchungsperiode der vorliegenden Arbeit. Bereits in der *Sonatine für Flöte und Klavier* op. 12 scheint alles angelegt, was die fruchtbarste Schaffensperiode Philipp Jarnachs ausmachen sollte. Am Ende geben allein die *Drei Rhapsodien* op. 20 einen Hinweis darauf, in welche Richtung sich Jarnach hätte entwickeln können, wenn er nicht vor den Konsequenzen zurückgeschreckt wäre.

Die größte formale und ästhetische Polarität liegt zwischen zwei Werken Jarnachs, die zeitlich recht nahe beieinanderliegen: Da ist auf der einen Seite der klassizistische Kopfsatz der *Sonatina für Klavier*, auf der anderen die erste der *Drei Rhapsodien* op. 20 mit ihrer athematischen, extrem dissonanten und frei konzipierten Faktur.

In Fragen der musikalischen Form oder der Harmonik zeigte sich Jarnach als ein Meister des Ausharrens. Er hat die schwindende formale Bindungskraft der Harmonik länger ausgehalten als andere, die sie mit neuen Systemen zu substituieren trachteten. Jarnach dagegen reagierte gewissermaßen paradox, indem er dem drohenden gestalterischen Vakuum

---

474 Dahlhaus 1970, S. 45.

schwache Themen, eine ungebundene Harmonik, einen bis zum Amorphen komplizierten, vertrackt polyphonen Rhythmus und das Operieren mit eher unverbindlichen Kürzestmotiven entgegensetzte. In vielen seiner Werke gibt es zudem athematisch konzipierte Abschnitte; zuletzt versuchte Jarnach, diese Konzeption auf ganze Kompositionen auszuweiten. All diese Maßnahmen versprechen kompositorisch kaum eine Stabilisierung – und dennoch verfolgte Jarnach seinen Weg erstaunlich beharrlich. Schließlich war er schon früh in seiner Karriere entschlossen, die formale „Verantwortung“ für seine Musik „selber [zu] tragen“<sup>475</sup> und sie nicht einem System, sei es altbewährt oder neu, zu übergeben.

Niemals hat sich Jarnach vom Moment des ‚Ausdrucks‘ in der Musik distanziert. Seine diesbezüglichen Konzepte und die Affinität zu extremen Ausdruckswerten teilte er weniger mit Busoni als mit Arnold Schönberg – nur um sich sogleich wieder von Letzterem zu distanzieren, denn „je weniger wir daran denken, unser Gefühl zu systematisieren,“ so Jarnach, „desto überzeugender gibt es sich kund.“<sup>476</sup> Es ist dieses kurze Zitat, welches eine angemessene Beschreibung der Musik Philipp Jarnachs zu liefern scheint.

Die stilistische Ambivalenz der Musik Philipp Jarnachs ist kaum anders zu deuten als der Reflex seiner persönlichen Biographie, die in ihrer Wechselhaftigkeit sehr wohl selbstbestimmt war. Als Komponist war Jarnach ein einsamer Gratwanderer, den eine Zeit, welche ihre ästhetischen Orientierungen zunehmend an wenigen starken Figuren festzumachen sucht, allzuleicht übergeht.

---

475 Jarnach: *Das Romanische in der Musik* (1924). In: JS, S. 172.

476 Jarnach: *Das Romanische in der Musik* (1924). In: JS, S. 170.

# XI.

## LITERATURVERZEICHNIS

**Theodor W. Adorno:** Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften VI. Frankfurt am Main 1984

**Anthony Beaumont:** Busoni the composer. London 1985

**Pierre Boulez:** Anhaltspunkte - Essays. Kassel 1979

**Ferruccio Busoni:** Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Berlin 1907

**Ferruccio Busoni:** Wesen und Einheit der Musik; Neuauflage der Schriften und Aufzeichnungen Busonis, revidiert und ergänzt von Joachim Herrmann. Berlin 1956

**Carl Dahlhaus:** Analyse und Werturteil. Mainz 1970

**Hermann Danuser:** Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7). Laaber 1984

**Gerhard Dietel:** Musikgeschichte in Daten. Kassel 1994

**Norbert Dietrich:** Arnold Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30 – Seine Form und sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung. München 1983

**Reinhard Ermen:** Ferruccio Busoni. Reinbek bei Hamburg 1996

**Heidi Faletti:** Die Jahreszeiten des Fin de siècle. Eine Studie über Stefan Georges ‚Das Jahr der Seele‘. Bern 1983

**Hartmut Fladt:** Zur Problematik traditioneller Formtypen in der Musik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Dargestellt an Sonatensätzen in den Streichquartetten Béla Bartóks. München 1974.

**Anna Ficarella:** Die Kategorie des Spätstils in der Klaviermusik des 19. und 20. Jahrhunderts - Studien zur ‚Klavierübung‘ von Ferruccio Busoni. Kassel 1999

**Anna Ficarella:** Busonis Rückkehr nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität: „Verkleidungen“ einer Idee. In: Albrecht Riethmüller und Hyesu Shin (Hrsg.): Busoni in Berlin – Facetten eines kosmopolitischen Komponisten. Stuttgart 2004

**Wilhelm Hecker:** Philipp Jarnach. In: Philipp Jarnach: Schriften zur Musik. Mit Einführungen und Werkverzeichnis hrsg. von Norbert Jers. Kassel 1994

**Kurt Herbst:** Philipp Jarnach - Ein topographischer und stilistischer Beitrag zur Geschichte der jüngsten Musik. In: Die Musik XXIII / 2 (1930), S. 86ff.

**Albert Jakobik:** Claude Debussy oder Die lautlose Revolution in der Musik. Würzburg 1977

**Philipp Jarnach:** Schriften zur Musik. Mit Einführungen und Werkverzeichnis hrsg. von Norbert Jers. Kassel 1994

**Philipp Jarnach:** Das Beispiel Busonis. In: Josef Müller-Marein/Hannes Reinhardt: Das musikalische Selbstportrait. Hamburg 1963, S. 255-264

**Oswald Jonas:** Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Wien 1972

**János Kárpáti:** Bartók's String Quartets. Budapest 1967, Engl. Übersetzung 1975

**Helga Kliemann:** Die Novembergruppe. Berlin 1969

**Ernst Gernot Klußmann:** Der Künstler Philipp Jarnach und das Gesetz. In: Jarnach Festschrift, Hamburg 1952, S. 11ff.

**Ralf Alexander Kohler:** Das Problem der Form in Schönbergs Kompositionen mit zwölf nur aufeinanderbezogenen Tönen. Diss. Berlin 2004

**Uwe Kraemer:** Komponisten über Komponisten - Ein Quellenlesebuch. Wilhelmshaven 1972

**Georg Krieger:** Schönbergs Werke Für Klavier. Göttingen 1968

**Tamara Levitz:** ‚Junge Klassizität‘ zwischen Fortschritt und Reaktion. Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach und die deutsche Weill-Rezeption. In: Nils Grosch/Joachim Lucchesi/Jürgen Schebera (Hrsg.): Kurt Weill-Studien, Stuttgart 1996, S. 9-37

**Tamara Levitz:** Philipp Jarnach, Drei Klavierstücke op. 17, in: Felix Meyer (Hrsg.): Klassizistische Moderne, Winterthur 1996, 236f. (Veröff. der Paul Sacher Stiftung 4)

**Tamara Levitz:** Teaching New Classicality – Ferruccio Busoni's Master Class in Composition. Frankfurt am Main 1996

**Hans Mersmann:** Die Tonsprache der neuen Musik. Mainz <sup>2</sup>1930 (1928)

**Christian Möllers:** Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg – Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30. Wiesbaden 1977

**Diether de la Motte:** Philipp Jarnach. In: Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland 1, hrsg. vom Deutschen Musikrat (DMR 1001-3, 1981; Beiheft zur Schallplattenkassette)

**Wolfgang Osthoff & Reinhard Wiesend:** Colloquium Klassizität, Klassizismus, Klassik in der Musik 1920-1950. Tutzing 1988

**Peter Petersen:** Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók. Hamburg 1971

**Ulrich Prinz:** Ferruccio Busoni als Klavierkomponist. Heidelberg 1970

**Hans Pfitzner:** Futuristengefahr - Bei Gelegenheit von Busonis Ästhetik. Leipzig-München <sup>2</sup>1918

**Michael Polth:** Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik. Studie zu Arnold Schönbergs Drittem Streichquartett. Berlin 1999

**Michael Polth:** Klang-Struktur-Metapher: musikalische Analyse. Laaber 2002

**Erwin Ratz:** Einführung in die musikalische Formenlehre. Wien <sup>3</sup>1973

**Ursula von Rauchhaupt (Hrsg.):** Die Streichquartett der Wiener Schule – Eine Dokumentation. Hamburg 1971

**Bernd Redmann:** Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse. Laaber 2002

**Wolfgang Rogge:** Das Klavierwerk Arnold Schönbergs. Regensburg 1964

**Volker Scherliess:** Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte. Kassel 1998

**Wolfgang-Andreas Schultz:** Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus. Hamburg 1974

**Martina Sichard:** Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. Mainz 1990

**Erwin Stein:** Neue Formprinzipien. In: Hans Heinz Stuckenschmidt: Neue Musik. Frankfurt am Main 1981, S. 358–385

**Rudolf Stephan:** Über Zemlinskys Streichquartette. In: Otto Kolleritsch: Alexander Zemlinsky – Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Graz 1976, S. 120–136

**Rudolf Stephan:** Zur Musik der Zwanzigerjahre. In: Dieter Rexroth (Hrsg.): Erprobungen und Erfahrungen – zu Paul Hindemiths Schaffen in den zwanziger Jahren. Mainz 1978

**Rudolf Stephan:** Komponieren um 1920. In: Hindemith-Jahrbuch 1992/XXI. Blonay 1993, S. 10-25

**Ilse Storb:** Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy. Köln, Diss. 1967

**Hans Heinz Stuckenschmidt:** Neue Musik. Frankfurt am Main 1981

**Hans Heinz Stuckenschmidt:** Ferruccio Busoni. Zürich und Freiburg im Breisgau 1967

**Heinz Tiessen:** Zur Geschichte der jüngsten Musik. Mainz 1928

**Roswitha Traimer:** Béla Bartóks Kompositionstechnik, dargestellt an seinen sechs Streichquartetten. Regensburg 1956

**Harry Vogt/R. Peters:** Die Berliner Novembergruppe und ihre Musiker. In: Harry Vogt u.a. (Hrsg.): Stefan Wolpe – Von Berlin nach New York. Köln 1988

**Stefan Weiss:** Die Musik Philipp Jarnachs. Köln-Rheinkassel 1996

**Claudia Zenck-Maurer:** Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren. Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 8, München 1974



