

Benjamin Britten's Umgang mit traditionellen Klangzeichen und Konventionen des klassischen Instrumentalkonzerts im ersten Satz seines Violinkonzert op.15

Franz Kaern-Biederstedt Sommer 2005, revidiert 26./27.2.2015.

Wenn man sich fragt, welche Rolle die Musiktheorie für die kompositorische Praxis spielt, in welchem Verhältnis theoretisch erklärendes Nachdenken über Musik und die Komposition von Musik zueinander stehen, dann sind durchaus zwei verschiedene Arten der Wechselbeziehung denkbar:

Die eine Art besteht in der Vorstellung, die Musiktheorie würde auf kompositorische Neuerungen reagieren, sich gleichsam gewöhnen an die Regelverstöße und „Fehler“, welche von „unangepassten“ Komponisten fortwährend begangen werden. Diese Regelverstöße werden irgendwann zur neuen Regel (man denke etwa an die allmähliche Lockerung ursprünglich strenger Anweisungen und Verbote zur Behandlung dissonanter Intervalle, die im Lauf der Musikgeschichte immer freier und selbständiger zur Bereicherung des Tonsatzes zugelassen wurden). Die Musiktheorie hinkt hierbei immer hinterher, darum bemüht, einen einmal angerichteten Schaden, der aus bewussten Regelbrüchen resultiert, im Nachhinein theoretisch zu reflektieren und dadurch zu „heilen“ und zu legitimieren.

Aber es gibt auch Zeugnisse eines umgekehrten Verhältnisses, bei denen Kompositionen aus einer musiktheoretischen Tradition erwachsen, aus dieser ein erprobtes Repertoire an Zeichen und dahinter stehenden Konnotationen schöpfen. Hierunter wird nun allerdings kein kleinmeisterliches Regelbefolgen oder inhaltsleeres Nachplappern tausendfach erprobter musikalischer Mittel ohne jede persönliche Erfindungskraft verstanden.

Gemeint sind durchaus große Komponisten, auch im 20. Jahrhundert, die sich nicht als Avantgarde verstanden, nicht um jeden Preis das Neue, nie Gehörte erfinden wollten, die zurückgriffen auf schon Bekanntes und Erkanntes, auf Tradiertes und Ausprobiertes, um es durch fantasievolle Umwertungen und überraschende Kontextualisierungen neu und unverbraucht erlebbar zu machen. Dennoch wurden solche Komponisten oft gerade in Deutschland mit all seiner Ideologie- und Fortschrittsgläubigkeit leicht links liegen gelassen und belächelt, weil man sie für Eklektizisten hielt, wenn sie beispielsweise wagten, an Tonalität festzuhalten, wo diese doch ringsum als verbraucht und ausgehöhlt galt. Zu solchen Komponisten kann wohl Benjamin Britten gerechnet werden, wenngleich es gerade bei ihm ganz und gar nicht angebracht wäre zu vermuten, er hätte ängstlich an etwas

überkommenem Alten, das zu entgleiten drohte, festhalten wollen, entwickelte er doch eine ganz eigene Tonalität mit einem sehr persönlichen, wiedererkennbaren Klang. Sein Stil reflektiert in immer neuer Weise die Möglichkeit tonalen Komponierens in unserer Zeit und zeigt damit, dass sich ein zeitgenössischer Komponist auf diese Weise nicht der Verantwortung entzieht, in seiner Musik die ästhetischen, philosophischen und sozialen Fragen seiner Zeit zu reflektieren.

Anstatt des genuin Neuen entsteht dann oft etwas nicht weniger Wertvolles, nämlich das genuin Eigene – und dadurch eben doch wieder Neue!

Als Beispiel hierfür soll nun der erste Satz des von Britten Violinkonzert op. 15 betrachtet werden:

Dieses Werk, 1939 – also vom 26-jährigen Britten – im amerikanischen Exil komponiert, stellt zwar nicht das Beispiel seiner klanglich avanciertesten Musiksprache dar. Gerade in den 60er- und 70er-Jahren schrieb er Musik, die weitaus moderner klang, beeinflusst von verschiedenen Strömungen der Neuen Musik, die er durchaus reflektierte und seiner Sprache einverleibte, ohne aber sich selbst oder das tonale Wesen seiner Musik zu verleugnen.

Dieses Violinkonzert wird in seiner Bedeutung leider immer wieder unterschätzt. Dabei gibt es gerade im deutlichen Bezug auf musiktheoretisch Erprobtes ein äußerst interessantes Beispiel dafür ab, wie Britten mit den Erwartungshaltungen umgeht, die durch bekannte Gattungen und Formen, durch eine tonale und gar funktionale Harmonik geweckt werden. Die Analyse soll hier auf den ersten Satz und dabei im Wesentlichen auf harmonische Beobachtungen beschränkt bleiben.

Der Beginn des Konzertes (T. 1-33) offenbart sofort klangliche Analogien zu aus der Tradition vertrautem Material, sei es hinsichtlich der melodischen Entwicklung oder der tonalen Grundhaltung, die trotz mancher für den ungeübten Hörer vielleicht irritierender Klänge insgesamt nicht zu leugnen ist. Dennoch provoziert dieser Anfang eine Frage, die vielleicht banal erscheinen mag, die aber einen Schlüssel dafür liefert, wie Britten mit musiktheoretisch bereits reichlich „angestaubten“ Konventionen umgeht. Die Frage lautet: In welcher Tonart steht denn eigentlich das Konzert?

Eric Walter White bestimmte es lapidar als in d-Moll stehend.¹ Peter Evans, von dem die bislang umfangreichste und gründlichste Untersuchung über Britten's Musik stammt, meint

¹ White 1948, S.

hingegen: „This exposition is more ,against F' than for anything in particular.“² Wie könnte dieser Ausspruch gemeint sein, und wie passen beide Aussagen zusammen?

Der erste Themenbereich deutet eigentlich auf ein relativ klares F-Dur hin. Aber etwas fällt bei genauerem Hinsehen und –hören auf: Dieses F-Dur ist nicht stabil in sich ruhend. Der Quintton *c* ist klanglich viel dominanter als der Grundton *f*, und der Satz steht sogar orgelpunktartig die meiste Zeit auf ihm als Bassfundament. Schon das einleitende rhythmische Paukenmotiv *x* beginnt und endet mit dem Ton *c*, weist zudem bei fünf Anschlägen dreimal das *c* und nur zweimal das *f* auf, gewichtet die Quinte also stärker als den Grundton. Man könnte sagen, dieses Konzert beginnt mit der Spannung eines Quartsextakkordes, wovon schon das Paukenmotiv einen Ausschnitt bildet, nämlich die Quarte. (NB 1)

Rhythmus *x*, Pauken T.1



Auch die Streicherakkorde, die dem Paukenmotiv folgen, beginnen mit dem Quartsextakkord von F-Dur und münden beim Eintritt der Solovioline wiederum in diesen, dazwischen ein Wechsel von Quartsextakkorden und Quart-Tritonus-Schichtungen, wie sie für frei atonale Musik typisch sind. (NB 2)

Quart-Sext-Akkorde und frei atonale Quart-Tritonus-Schichtungen der Streicher T. 3

F₅ Es₅ Des₅ D₅ Es₅ E₅ F₅

Wie bedeutsam ist diese Feststellung? Womöglich ist durch die Konsequenz, mit der dieses Moment der klanglichen Instabilität alle Elemente des Konzertbeginns durchdringt, ein Motto oder ein kompositorisches Problem benannt, welches für den ganzen Satz konstitutiv bedeutsam zu sein scheint und einen interessanten Blick auf Brittnens Umgang mit

² Evans 1979, S. 48.

musikalischen objets trouvés ermöglicht. Denn während der Quartsextakkord bekanntlich meistens einen Vorhalt zu einem Grundstellungsakkord bildet, in diesem Fall also womöglich zum C-Dur-Dreiklang, der Dominante von F-Dur, und während er im klassischen Solokonzert ja oft geradezu signalhaft an prominenter Stelle eines formalen Kulminationspunktes inszeniert wird, der sich für gewöhnlich in die große Solokadenz entlädt, so dass sich seine Spannung über dieselbe hinweg fortsetzt, bis er durch den Triller an deren Ende auflöst, *beginnt* Britten sein Violinkonzert mit diesem Klang unvermittelt.³ Es scheint legitim, diesen Anfang als eine Referenz an jenes beispielhafte Element klassischer Konzerttradition zu deuten, worauf auch die chromatisch steigende Linie hinweisen mag, die in den Streicherakkorden des Beginns zu demjenigen Quartsextakkordfeld führt, auf dem sich auch das erste Thema entwickelt⁴. Was geschieht damit, welche Erwartungshaltung bezüglich der formalen und harmonischen Entwicklung wird aufgebaut, indem Britten sein Konzert mit einem zeichenhaften Klang beginnen lässt, der sonst in der Konzerttradition einen erst spät im Satzverlauf platzierten Höhepunkt darstellt, bei dem normalerweise die wichtigsten Entwicklungen und Ereignisse der Form bereits durchlaufen wurden?

Es mag hilfreich sein festzustellen, ob sich dieser vermeintliche Quartsextvorhalt denn tatsächlich in den erwarteten C-Dur Akkord auflöst. Das erste Hauptthema dieses Satzes entwickelt sich über dem Doppelorgelpunkt *c-f* weiter, streift auf diesem Fundament ein paar terzverwandte und harmonisch vage Stationen. (NB 3)

1. Thema A, Solo-Violine T. 9

NB: Zum Verfolgen der Analyse des gesamten harmonischen Verlaufs des Satzes wird mit dem folgenden Notenbeispiel (NB 4) ein Extrakt der wichtigsten Stationen der klanglichen Entwicklung gegeben.

³ Ähnliche Beispiele für Werkanfänge, die sich einen musiktheoretisch definierten und in standardisierten Zusammenhängen verorteten Klang neu und unkonventionell nutzbar machen, sind die Eröffnungen von Beethovens Klaviersonate Es-Dur op. 31 Nr. 3 mit dem mottohaften Subdominant-Quintsextakkord oder auch seiner ersten Sinfonie, die ja mit dem Dominantseptakkord einen Akkord an den Anfang setzt, der normalerweise eher von schließender Wirkung ist.

⁴ Solche chromatisch ansteigenden Basslinien führen in klassischen Konzerten auch oftmals zum großen Dominantquartsextakkord des Orchesters als Vorbereitung der Solo-Kadenz.

B. Briten: Violinkonzert op. 15; Harmonieextrakt des 1. Satzes

1 (Thema 1, Solo-Violine)
 T. 4 m. Auft. (Streicher)
 Orgelpunkt

2 (Thema 1 Wdh. im Tutti)
 T. 18

3 (Überleitung)
 D E G B Des h

4 (Thema 2)
 A f es

5 (Thema 2)
 T. 68
 D⁴ = A⁴ 3

6
 C (Quintfall C⁴)
 As e

7 "Durchführung" (Solo-Violine)
 (Streicher)
 chromatische Linie abwärts (in der Solo-Violine), weiche Variante des 2. Themas
 Verengungsprozess auf den Ton A (hin)
 quasi A⁴

8 "Reprise" (Thema 1 im Orchester)
 (Solo-Violine)
 T. 144 T. 147
 T. 150 (vgl. Streicher T. 41)
 T. 168
 (in D) s
 (erweiterte Kadenz in D)

Kurz bevor der Orgelpunkt endet, im T. 16, erscheint ein G-Dur Septakkord, der auf die erwartete C-Dur Dominante bezogen als Doppeldominante deutbar ist, die durchaus den Weg in die Vorhaltsauflösung verstärken könnte. Diese kommt aber nicht! Stattdessen erscheint ein neuer Doppelorgelpunkt *F-B* unter einem B-Dur Akkord, also quasi der Quartsextvorhalt zur bisher angenommenen Tonika F-Dur. Aber auch dieser löst sich nicht einfach in die Grundstellung von F-Dur auf, sondern nach wenigen Takten, wenn das Orchestertutti bei Ziffer 2 das Violinthema variiert wiederholt, wiederum nur in den bereits bekannten Quartsextakkord (vgl. Studienziffer 3 von T. 33 bis T.74).

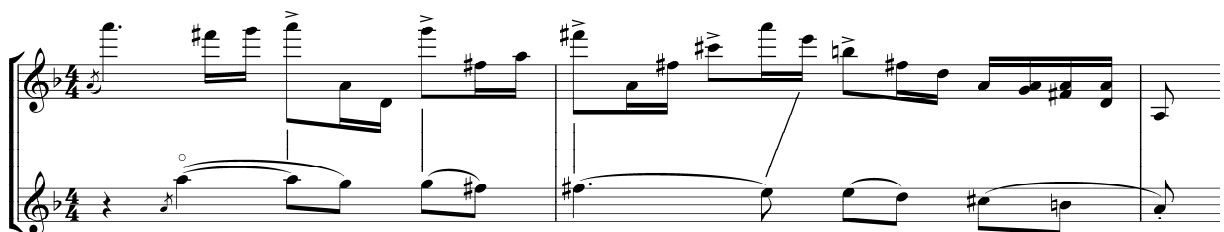
Ein überleitender Teil verwendet ein neues, wieder eher rhythmisch prägnant gestaltetes Motiv *y* in der Solo-Violine mit repetieren Dreiklängen. (NB 5)

Rhythmus *y*, Solo-Violine T. 42



Dieser Teil bewegt sich durch harmonische Felder, in welchen den reinen Akkorden der Solo-Violine entweder andere Akkorde oder nicht passende Störtöne im Orchester unterlegt werden. Hierin kann durchaus die bitonale oder freitonale Steigerung des Phänomens „Quartsextakkord“ gesehen werden, denn dieser stellt ja durch den Quartabstand vom Basston zu den darüber liegenden Akkordtönen eine Dissonanz dar, die für Instabilität sorgt. Hier stehen statt des falschen akkordeigenen Tons im Bass (Quinte *c* von F-Dur) gänzlich unpassende Töne unter den Dreiklängen, durch die das tonale Empfinden weitergehend gestört bzw. destabilisiert wird. Ebenso wird in diesem Überleitungsteil das erste Thema aufgebrochen, indem die Solo-Violine dessen Gerüsttöne mit daktylischen Sechzehntelnoten interpoliert, die – wie sich wenig später herausstellen wird – den Gestus des zweiten Themas vorwegnehmen. Man kann von einem Überlagerungsprozess sprechen. (NB 6)

1. Thema A in der VI. II mit Umspielung der Solo-Violine als vorweggenommene Variante vom 2. Thema B, T. 43



Dieser Prozess führt bei Ziffer 4 in den Formteil, der innerhalb einer Sonatenhauptsatzform das zweite Thema darstellt (NB 7).

2. Thema B, Solo-Violine T.59

Dieses Thema steht in A-Dur, also in einem mediantischen Verhältnis zum bisherigen F-Dur. Aber auch hier stören uns Töne im Bass, zunächst einmal das Fundament F, also der bisher angenommene Tonika-Grundton, der als solcher aber bislang noch nicht in Erscheinung getreten war, an dieser Stelle aber deplatziert erscheint, da er einen falschen, dissonanten Orgelpunkt zum A-Dur bildet. Auch dieses Prinzip wird beibehalten, denn es werden im Folgenden andere harmonische Felder gestreift, aber immer mit einem falschen Ton im Bass: f-Moll mit dem Störton *Des*, es-Moll mit *Ces*, D-Dur wieder als Quartsextakkord mit dem Ton *A* unten. Grundtönigkeit wird also weiterhin vermieden.

Nun steigert sich der Satz zu einem ersten Kulminationspunkt. Es erscheinen kurz zwei reine Akkorde, erst e-Moll, dann As-Dur, welche in einem vier Takte währenden Feld gipfeln, das ganz klar grundtönig ist, und dies ist – C-Dur! Handelt es sich hier also um die lang ersehnte Auflösung des vermeintlichen Dominantquartsextvorhaltes vom Beginn des Konzertes, die nun nach einigen Umwegen am mutmaßlichen Ende der Exposition tatsächlich erfolgt? Selbst, wenn man diesen Bezug nicht bewusst wahrnimmt, könnte man ihn doch als unter der Oberfläche wirksam und mit Blick auf einen großformalen Zusammenhang strukturell bewusst geplant annehmen. Dann könnte sich jetzt nach der Dominante C-Dur schließlich die anfangs vermutete Tonika F-Dur anschließen und die gesamte bisher erklangene Form als eine gigantische Prolongation des Dominant-Quart-Sext-Vorhaltes mit endlich erreichter Auflösung wahrgenommen werden. Die Fundamentstimmen vollziehen auch tatsächlich zum nächsten Abschnitt bei Ziffer 7 den typischen Quintfall *c-F*, sodass hier die lange harmonische Reise tatsächlich bei der Grundtonart angekommen zu sein scheint. Aber über dem Basston *F* klingt ganz fern und blutleer ein fahler h-Moll Dreiklang. Der ganze Abschnitt sinkt kraftlos zusammen, scheint erschöpft. Formal könnte man hier zwar eine Durchführung vermuten, jedoch sicher keine, die versucht, Konflikte anzufachen und auszutragen, die sich

immer weiter in thematische oder harmonische Arbeit stürzen möchte. Vielmehr verfällt sie nun in Lethargie, bei der selbst die rhythmisch kraftvolle Gestalt des zweiten Themas erschläft und statt Verdichtung eher Ausdünnung vorherrschendes Grundprinzip der Dramaturgie zu sein scheint. (NB 8)

lyrische Variante von Thema B, Solo-Violine T.109

Wenn dies eine Durchführung ist, dann währt sie auch nur recht kurz, nur 25 Takte lang, bis bei Ziffer 8 dann die Reprise des ersten Themas erfolgt. Aber stellt sich hier das Gefühl einer Wiederaufnahme ein? Es scheint mehr das Enthüllen eines erstmalig erklingenden Urzustandes zu sein, als würde der Satz zu sich kommen. Dies geschieht nun in der Tonart D-Dur, welches bislang nur zweimal kurz angedeutet wurde (bei Ziffer 3 bitonal mit einem Es-Dur-Akkord-Fundament verschränkt, in T. 68 als Quartsextakkord). Aber hier haben wir zum ersten Mal einen Abschnitt, der eine fundamentale harmonische Grundtönigkeit im Sinne einer unzweifelhaft gefühlten Tonika spüren lässt. Der ganze Satz endet auch klar in D-Dur, was den Beginn in F-Dur im Nachhinein als Trug entlarvt. Dieses Ende würde auch in geradezu klassischer Weise das zweite Thema in A-Dur erklären, denn zur sich nun offen zeigenden eigentlichen Grundtonart D-Dur stellt dieses die fünfte Stufe dar, in deren Tonart für gewöhnlich das zweite Thema einer klassischen Sonatenhauptsatzform steht. Ebenso weist dann auch der Abschnitt, der mit einigen zögernden Einschränkungen als Durchführung bezeichnet wurde, mit seinem fahlen h-Moll als Paralleltonart von D-Dur ein sehr traditionelles Tonartenverhältnis in Bezug auf die Gesamttonart des Satzes auf, wie man es in jedem Mozart-Konzert finden kann. Aber in der zeitlichen Abfolge des Konzertsatzes (man hört ja schließlich von vorn nach hinten, nicht umgekehrt) ist die

Erwartung zunächst darauf gerichtet, dass die vermeintliche Grundtonart F-Dur sich irgendwann einmal deutlich manifestieren möge. Sie ist ja nie wirklich befriedigend vorhanden, wird durch die Ausdehnung ihres Dominant-Quart-Sext-Vorhalt-Klanges nur angedeutet. Sie wird herbeigesehnt über die vielen Stationen der tonalen Verunklarung. Das zweite Thema im terzverwandten A-Dur kann zwar spätestens seit der Verwendung solcher mediantischen Tonartenrelationen bei Beethoven (z.B. in der Waldstein-Sonate C-Dur op. 53) akzeptiert werden, auch eine Durchführung im Tritonus-entfernten h-Moll oder die ständigen falschen, nicht zum harmonischen Überbau passenden Töne im Bass überraschen an sich in einem gemäßigt modernen Werk des 20. Jahrhunderts wenig. Aber schließlich folgt die alle bisherigen Überlegungen umstoßende Erkenntnis, dass man von den falschen Prämissen ausgegangen war und sich aus der Sicht von hinten her alle wichtigen formalen Stationen geradezu klassisch auf den Grundton D beziehen.⁵

Ein Blick ans Ende des letzten Satzes gibt allerdings zu erkennen, dass die Frage des Grundtones D zwar definitiv geklärt scheint. Aber Britten entlässt den Hörer nicht einfach in ein affirmatives D-Dur, auch wenn noch einige Minuten vor Ende des Konzertes der Anschein dessen gegeben war. Im Grunde genommen endet das Konzert nur mit der leeren Quinte *D-A*, was an sich auch ein relativ vertrautes Mittel wäre, den Ausdruck am Ende eines Werkes in der Schwebe zu halten. Britten füllt diese Quinte aber mit dem Triller *f-ges* in der Solovioline, der mehr noch als durch eine leere Quinte seltsam unbestimmt lässt, in welchem Gefühl das Konzert schließt.

Die Analyse vermag sanft für eine unideologische Sicht zu werben, dass die Möglichkeiten von Tonalität und Bezügen auf traditionelle, semantisch und zeichenhaft konnotierte Elemente und Stilmittel nicht per se ab einem bestimmten Zeitpunkt unweigerlich verbraucht waren, nur weil mittlerweile andere Ausdrucksformen gefunden wurden. Ein Komponist ist sich selbst gegenüber dann ehrlich, wenn er bewusst und verantwortungsvoll mit den Mitteln umgeht, die seiner Persönlichkeit am meisten entsprechen und Fragen an diese Mittel zu stellen bereit ist; wenn er nicht einer zur Allgemeingültigkeit erhobenen Forderung nach dem einzig legitimen kompositorischen Ansatz folgt, mit der Zeitgenossentum auszudrücken sei. Britten gelingt dies, wie ich meine, gerade in seinem spezifischen Umgang mit Tradition und ihren Implikationen. Beispielhaft hierfür ist in diesem Konzert der Gebrauch des Quartsextakkordes. Tatsächlich banal wäre es gewesen, 1939 ein

⁵ Man mag hierbei auch an Werke mit Doppeltonarten etwa bei Schumann oder Mahler denken.

Violinkonzert zu schreiben, in welchem von vornherein die Tonartenverhältnisse derartig klassisch gestaltet sind, wie sie sich hier im Rückblick erweisen und worin an altvertrauter Stelle das Zeichen des Quartsextakkordes erschiene! Davon, den Quartsextakkord mit all seinen historischen Assoziationen an den Anfang eines harmonischen Verwirrspiels zu setzen, welches jede Sicherheit und Eindeutigkeit tilgt, die normalerweise in solchen Materialien liegen, geht eine ungleich stärkere und überraschendere Wirkung aus. Ebenso vom Beginn in einer falschen Tonart, die freilich zum eigentlichen Grundton D in einem parallelen Verhältnis steht, aber selbst gar nicht wirklich befestigt in Erscheinung tritt. Dies kann freilich nur ein erster Deutungsansatz sein, denn viel zu interessant ist über die Betrachtung solcher großformalen harmonischen Bezüge hinaus das, was in den klanglichen Details geschieht, wie Britten auf dem Fundament des Dreiklanges fein ausgehörte Klangmischungen und –progressionen komponiert, wie er versucht, Tonalität in ihrer Klanglichkeit neu erlebbar zu machen, den Dissonanzbegriff auf seine Tauglichkeit zu befragen und neu zu definieren, wie er durch seine klare, analytisch-strukturell orientierte, nie überfrachtete oder gar sentimentale Instrumentierung den klassischen Orchesterklang ernst nimmt und von romantischem Ballast befreit.

Zu solcherlei Fragen, wie sie hier an die Harmonik des ersten Satzes gestellt wurden, können in diesem Werk einige weitere, auch die Form betreffend, hinzutreten, so z.B. im Bezug auf den letzten Satz, eine Passacaglia, die aber als solche auf den ersten Blick gar nicht verstehbar ist, und die dennoch bei genauerer Analyse einen differenzierten Umgang mit Modellen aus der Tradition aufweist und diese auf spannende Weise neu deutet und in den Sinnzusammenhang des gesamten Konzertes stellt. Doch dies ist ein eigenes Thema, das an anderer Stelle zu erörtern ist. Auch in unserer heutigen Zeit, die sich langsam von allzu starren Dogmen und Ideologien befreit hat, erscheint es nach wie vor wichtig und notwendig, sich für die Ehrenrettung solcher Komponisten wie Britten, die lange als Eklektizisten belächelt oder ignoriert wurden, einzusetzen und zu zeigen, dass Beschäftigung mit Tradition, Weiterführung vertrauter Mittel, Nachdenken über Konventionen nicht zwangsweise zu einer bequem rückwärtsgewandten Kompositionsphilosophie führen müssen, sondern dass auch diese Komponisten ihren wichtigen Beitrag zur Entwicklung und Vermittlung neuer Musik beitrugen, indem sie auf sanfte Art Neuerungen an Bekanntes knüpften und so eine Brücke zur Verständnishilfe schlugen, von der auch augenscheinlich avantgardistischere, radikalere Komponisten profitieren konnten.

Literatur:

a) Zugrunde liegende Noten:

Britten, Benjamin: *Concerto for Violin and Orchestra op.15*, Boosey & Hawkes, London/New York/Bonn/Sydney/Tokyo 1958.

b) Literatur über Benjamin Britten:

Carpenter 1992

Humphrey Carpenter: *Benjamin Britten. A Biography*, London 1992

Evans 1979

Peter Evans: *The Music of Benjamin Britten*, London/Melbourne/Toronto 1979.

White 1948

Eric Walter White: *Benjamin Britten. A Sketch of his Life and Works*, London 1948