

Fukač, Jiří

Semantische Aspekte des Variationsprinzips in der Musik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1999, vol. 48, iss. H34, pp. [29]-39

ISBN 80-210-2346-5

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111877>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ FUKAČ

SEMANTISCHE ASPEKTE DES VARIATIONSPRINZIPI IN DER MUSIK

Das Prinzip der Veränderung und/oder Umwandlung stellt zweifellos eine der „Universalien“ dar und kann als eine solche allgemeine Gesetzmäßigkeit angesehen werden, deren Wirkungen sowohl in der Natur als auch in der kulturellen Handlung des Menschen zu entdecken sind. Es ist also keineswegs zufällig, daß das Wort „Variation“ als eine verhältnismäßig adäquate Bezeichnung derartiger Geschehnisse oder Vorgänge in der Terminologie mehrerer Wissenschaften festen Fuß faßte. Über Variation bzw. Variationen spricht man einerseits in der Mathematik, Geophysik oder Biologie und andererseits in der Literaturkomparatistik, Poetik und Musiktheorie. In der musikalischen Fachterminologie haben sich allerdings nebst dem Terminus technicus „Variation“ auch weitere fast synonyme Fachausdrücke geltend gemacht. In dem ausgehenden 16. Jahrhundert war es beispielsweise der italienische Ausdruck „mutanza“ (die Benennung einer instrumentalen Tanzvariation) und später benützte man auch das Wort „alternativo“ als Bezeichnung einer zeittypischen zweiteiligen Tanzkomposition bzw. auch deren zweiten Teiles, wobei es für diese Tanzstücke typisch war, daß die beiden Teile wechselnd gespielt werden konnten.¹ Die Tatsache, daß sich letztlich eben das Wort „Variation“ als jener musikalischer Terminus durchzusetzen wußte, der am triftigsten und komplettesten das Wesen und den Sinn der in der Musik realisierbaren Veränderungs- oder Umwandlungsvorgänge bezeichnet, läßt sich dann offensichtlich mit etymologischen Gründen erklären. Der lateinische Ausdruck „variatio“ bezeichnete nämlich nicht nur die Veränderung als Prozeß, sondern auch – und vor allem – die Verschiedenheit als das erreichte Ergebnis (noch heute benützen wir in diesem Sinne das Wort „Varietät“, dessen lateinische Vorlage „varietas“ lautete), wobei das Zeitwort „variare“ eine Reihe von Bedeutungen vermittelte, u. a. „etwas differenziert machen“, „verändern“, „wechseln“ bzw. „bunter machen“. Im semantischen Feld des heutigen musikbezogenen Terminus „Variation“ kommen daher mehrere Bedeutungsfacetten vor, die uns auf bestimmte Aspekte der ästhetisch-kreativen

¹ Vgl. Riemann Musik-Lexikon, Sachteil (Mainz 1967, S. 33, 619, 1015).

Aktivität verweisen und darüber hinaus in bezug auf die musikalische Gestaltungsvorgänge gut auszunützen sind.

Das universale Variationsprinzip hat sich verständlicherweise in dem zweckmäßigen Verhalten lebendiger Geschöpfe geltend gemacht, und zwar sowohl in der Produktionsweise als auch in der Kommunikationspraxis. Besonders in dem letztgenannten Bereich ist es nämlich unerlässlich, die Distinktivität des zur Bildung der Sinträger dienenden Materials zu erreichen, und die Variierung einer Ausgangsgestalt scheint diesbezüglich ein ziemlich leicht realisierbarer und sehr effektiver Vorgang zu sein,² denn anhand der allmählichen Änderungen wird die als Grundmodell vorkommende Struktur nicht nur ausgeweitet, sondern auch „auffällig“ und „merkmalhaltig“ bearbeitet.³ Die so zustande gebrachten Eigenschaften des Resultats sind dann sowohl semantisch als auch – zumindest potentiell – ästhetisch relevant. Sicherlich gilt dies auch für die Sphäre der statisch-visuellen Produktion (z. B. in der Ornamentik und in anderen Gattungen der „nicht-figurativen“ bildenden Künste),⁴ aber ganz ausdrucksvoll kommen die erwähnten Qualitäten in solchen Produkten zum Vorschein, deren Struktur in einem sinnlich wahrnehmbaren Zeitverlauf existent ist: die Variierung des Grundmodells gleicht in diesem Fall der sukzessiven Realisierung des Prinzips „Einheit in Vielheit“. Vom Standpunkt der Musikpsychologie aus, die die Musik bzw. die der Musik eigene Form als eine spezifische Zeitgestaltung (anders ausgedrückt: als eine Lösung des der Musik eigenen Raum-Zeitproblems, ja als eine Art Oszillation zwischen der musikbezogenen „Real-“ und „Anschauungszeit“) deutet,⁵ kann man dann das Variationsverfahren für eine elementare Art halten, auf die die „musikalische Zeit“ nicht nur erfüllt, sondern auch beschleunigt oder verlangsamt werden kann (Analogien sind sicherlich auch in den weiteren zeitgebundenen ästhetischen Aktivitäten zu finden, hauptsächlich in der Tanz- und Filmkunst). Und obzwar solche Verfahren primär die Ordnung des musikalischen Materials, also die syntaktische Ebene der Musikgestaltung betreffen, wirken sie auch als nicht zu unterschätzende bedeutungsbildende Mittel, so daß ihre Geltendmachung eine relevante Semantisierungsstrategie darstellt. Als Motivationen treten da verschiedene Momente auf, z. B. der Spieltrieb (man „spielt“ mit der Ausgangsgestalt nach bestimmten Regeln und doch verhältnismäßig frei), die Bestrebung, das Gegebene zu vervollkommen (man bemüht sich, die in dem erwähnten Thema verborgenen Veränderungsmöglichkeiten zu erschöpfen), die Suche nach einer kre-

2 Siehe Kleines Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Termini (hrsg. von Rudi Conrad, Leipzig 1975, S. 66).

3 Zu diesem Begriff der Prager linguistischen strukturalistischen Schule vgl. Jiří Fukač: Das Begriffssystem der musikalischen Kommunikation (Wien – Köln – Weimar 1994, S. 78).

4 Es handelt sich um jenen Produktionsbereich, den Kant am Beispiel der „Lustgärtnererei“ oder der als schönes Spiel der Empfindungen auftretenden „Farbenkunst“ darstellte. Siehe Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (Stuttgart 1991, S. 260 – 264).

5 Vgl. Albert Wellek: Musikpsychologie und Musikästhetik (Frankfurt a. M. 1963, S. 127–128).

ativen Auseinandersetzung mit dem Material, wodurch der Mensch die ihm eigenen Fähigkeiten und Fertigkeiten bestätigen kann, die Intention, immer weitere Bedeutungen des Behandelten „mitzuteilen“ und verschiedene Aspekte der repräsentierten Wirklichkeit ikonisch zu modellieren (falls es sich um die semantisch indexikale Expression handelt, werden somit differente innere „Seelenzustände“ ausgedrückt)⁶ usw. Es läßt sich also vom Standpunkt der Musiksemantik aus sagen, daß die Variationsverfahren und -ergebnisse am besten über die fortschreitenden prozessuellen Veränderungen der Realität (bzw. über punktuelle Situationen und einzelne Phasen jener Veränderungen) und über die allmählich zu erreichende Distinktivität (Varietät) beliebiger Sachverhalte aussagen können. Die Variation als Musikgestalt kann sicherlich sowohl eine in der Außenwelt sich abspielende Gradation als auch die feinsten Wandlungen unseres Inneren (ja unserer subjektiven Attitüde zu der Außenwelt oder zu sich selbst) zeichenhaft wiedergeben.

Syntaktisch angesehen beruht das Variationsprinzip in der Musik auf der sukzessiven Veränderung einer bestimmtem Menge oder Reihenfolge von Klangelementen. Diese tönende strukturelle Einheit wird am öftesten mehreren Umwandlungen ausgestellt, wobei da aber immer etwas Invariables beibehalten werden soll, wonach man die Ähnlichkeit der veränderten Gestalten mit der als Ausweg dienenden Struktur erkennen kann. Zum Gegenstand der Variierung kann sowohl eine einzige Komponente oder Eigenschaft der Musikstruktur (z. B. melodische Linie, harmonischer Verlauf, rhythmische Gestaltung, Farbe usw.) werden als auch jedwede Kombination solcher einzelner Entitäten bis zu dem gegebenen strukturellen Ganzen hin. Unterschiedlich können selbstverständlich auch der Ausmaß und die Intensität der durchgeführten Veränderungen sein: die Melodie läßt sich z. B. nur leicht „kolorieren“ oder wesentlich umgestalten (manchmal absichtlich deformieren), bereichern oder reduzieren. In der semiotischen Terminologie würde man dies etwa so äußern, daß man mit dem musikalischen Materials substrat auf dem Niveau (oder im Umfang) des Sub-, Elementar- und Superzeichens zu arbeiten hat.⁷ Es soll allerdings noch ein anderer Aspekt betont werden, der eigentlich nicht nur die Musik, sondern auch Gattungen wie Dichtung oder Tanz und verschiedene Verquickungen bzw. Kooperationen jener Aktivitäten betrifft. Der Variationsprozeß stellt zwar immer eine materiell konkrete Veränderung eines bestimmten ästhetisch relevanten Syntagmas dar, aber er vollzieht sich unter differenten Umständen, die den Typen des menschlichen Verhaltens und Kommunizierens entspringen. Dadurch wird a) die funktionale Einstellung des entstehenden Objektes gegeben, b) die Beschaffenheit der zu verwendenden Variationsverfahren beeinflußt. Die Variationsverfahren, die im Rahmen eines Rituals in Bezug auf eine Synthese von Musik, Wort und Bewegung geltend gemacht werden, sind sicherlich anders

⁶ Siehe Vladimir Karbusicky: Grundriß der musikalischen Semantik (Darmstadt 1986, S. 59ff).

⁷ Vgl. Fukač, a. a. O., S. 67 – 68.

bezweckt und anders durchzuführen als jene, die eine für das Konzertpodium bestimmte Komposition ausmachen sollen. Verallgemeinernd kann man dann zwei grundlegende Modalitäten des musikbezogenen Variationsprozesses feststellen.

1. Eine strukturelle Einheit, also ein musikalisches Syntagma, wird mit der Zielsetzung variiert, ein umfangreicheres und qualitativ neues Syntagma zu schaffen, in dem die Ausgangsgestalt mit den als einzelne Variationen auftretenden Umwandlungen koexistiert, so daß man bei der Rezeption die zwischen allen Teilen bestehenden Interaktionen (vor allem Verwandtschaften und Ähnlichkeiten) unmittelbar erkennen kann. Eigentlich geht es dort eben um die Vorführung dieser Auf-Einander-Bezogenheit. Das Ergebnis der sowohl in der Improvisation als auch im Komponieren vorkommenden Variationsarbeit ist also eine Variation-Folge, die oft als „Thema mit Variationen“ oder „Variationen über ... [ein/das Thema]“ betitelt wird.

2. Ein bestimmtes musikalisches Syntagma, das bereits ästhetisch bzw. auch anders relevant fungieren kann, wird zum Gegenstand einer variationsmäßigen Umwandlung, wobei aber das Ergebnis als selbständiges Musikstück (also ohne die Ausgangsgestalt) präsentiert wird. Man begegnet dabei zwei verschiedenen Typen solcher Präsentation:

a) Zum Ziel des Variationsverfahrens wird die Bildung eines neuen Syntagmas, das uns an die variierte ursprüngliche Gestalt erinnern soll. Meistens handelt es sich um einen absichtlichen kreativen (im gewissen Sinne reproduktiven) Vorgang, dank dessen musikalische Paraphrasen,⁸ Parodien, Travestien, Bearbeitungen, Arrangements u. ä. entstehen (als Sonder- oder sogar Grenzfall einer solchen Intentionalität könnte das Plagiat angesehen werden, dessen Ähnlichkeit mit dem Nachgeahmten oder teilweise Veränderten aus verständlichen Gründen eher zu verheimlichen ist). Manchmal wird diese Praxis durch die Bemühung hervorgerufen, ein musikalisches Stück einer anderen (vokal-)instrumentalen Besetzung anzupassen, sehr oft kommt es freilich zu derartigen Veränderungen dort, wo die im Notentext encodierte Klanggestalt beim Interpretationsakt improvisatorisch erweitert wird.

b) Das Variationsverfahren wird absichtlich oder spontan im Moment der kommunikativen Überlieferung eines musikalischen Produkts appliziert. Eine solche Praxis war vor allem für die mündliche Tradition typisch, wie sie in der Produktion und Rezeption der ethnischen Musik und der Musikfolklore vorkam. Die Syntagmen wurden so von einem Menschen zu dem anderen „transportiert“ (natürlich betrifft das auch die Übernahme eines Produkts durch die nächste Generation, eine andere Kultur usw.), so daß man diesbezüglich über Migrati-

⁸ Man kann in diesem Zusammenhang Bearbeitungen des cantus firmus und Choralbearbeitungen überhaupt nennen. Ein überzeugendes Beispiel stellt das wohlbekannte Paar von Kompositionen dar, nämlich Caccinis Solomadrigal „Amàrilli mia bella“ (1602) und die von Peter Philips komponierte Bearbeitung desselben Stücks (1603), die für Virginal bestimmt wurde; siehe Arnold Schering: *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig 1954, Nr. 173 und 174).

onsprozesse sprechen kann.⁹ Die Veränderung einer Gestalt (im Fall der Vokalmusik geht es auch um Änderungen des verbalen Textes) kann selbstverständlich auch durch fehlerhafte Überlieferungen verursacht werden (beispielsweise durch versagendes Gedächtnis eines Sängers), am öftesten entspringt sie aber der Bemühung des musizierenden bzw. singenden (die Gestalt übernehmenden) Subjekts, das gegebene Stück zu „verbessern“ oder es dem neuen Kontext (dem dort eingebürgerten Interpretationsstil, den Bedingungen und Bedürfnissen des eigenen Milieus) anzupassen. In der abendländischen Musikkultur hat man auf diese Weise das Repertoire des einstimmigen Kirchengesanges und der improvisierten funktionalen Instrumentalmusik durch Jahrhunderte überliefert, zum Teil herrschte dann diese Usance auch im Bereich der Jazz- und Populärmusik des 20. Jahrhunderts. Im Grunde genommen handelt es sich in allen derartigen Fällen um die natürliche Wiedergabe der Produkte, die unter den gegebenen gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen lediglich in ihren ununterbrochen entstehenden Varianten überleben können.

Es läßt sich kaum sagen, welche der erwähnten Modalitäten des Variationsprozesses geschichtlich primär ist. Zwar scheint die kontinuierliche Bildung der Varianten (also der Typ 2b) in den chronologisch älteren Etappen und in den Grundsichten der Musikkultur am maßgebendsten gewesen zu sein, man kann aber nicht ausschließen, daß auch die Typen 1 und 2a vom Anfang an zum Vorschein kamen, besonders in dem Gebiet der mehr oder weniger entwickelten Improvisation. Alle Modalitäten sind dabei semantisch relevant, zumindest in dem Sinne, daß alle von dem Grundsyntagma abgeleiteten Variationssyntagmen zu seiner zeichenhaften Repräsentation werden. Jedenfalls handelt es sich um eine massive intertextuelle Anknüpfung. Und wenn schon das Grundsyntagma als Zeichen für etwas stand, entstehen anhand der Variierung typische Metazeichenrelationen.¹⁰ Dies kann auch so passieren, daß die Musikstruktur, die zum Ausweg beliebiger Variationsbearbeitung wird, eben in dem Moment als Vertreter einer Tradition, eines Milieus oder jenes funktionalen Kontextes angesehen wird, in dem sie eingebettet war.

Versuchen wir nun die bisherigen Ausführungen mit einigen musikhistorischen und musiktheoretischen Erkenntnissen zu ergänzen. Der variationsmäßigen „Bearbeitung“ der Klangstrukturen (darunter auch solcher, die bereits über einen ausgeprägten Tonvorrat und prägnante rhythmische Modelle verfügen) begegnet man schon in der tierischen Kommunikation, also in der Ebene der sog. Bioakustik.¹¹ Solchen Äußerungen ist zwar eher die Signalisierungs- bzw.

⁹ Mit dieser Problematik befaßte sich im Bereich der Literaturwissenschaft die sog. Migrationstheorie Theodor Benfey's und seiner Nachfolger. Vgl. Josef Hrabák: *Literární komparatistika* (Praha 1971).

¹⁰ Siehe Jiří Fukač: *Znaky a metaznaky v hudební komunikaci* (*Hudební věda* 17, 1980, Nr. 3, S. 211 – 220).

¹¹ Vgl. Péter Szöke: *A zene eredete és három világa* (Budapest 1982). Jiří Fukač: *Omitomuzikologie – objev století?* (*Opus musicum* 15, 1983, Nr. 9, S. 129 – 135); Günter Tembrock: *Kommunikation im Vorfeld der Menschwerdung* (in: *Wegzeichen. Studien zur Musikwis-*

Mitteilungsfunktion eigen (anders ausgedrückt: sie ähneln – der Funktion nach – eher der Sprache als der Musik), hypothetisch kann man aber voraussetzen, daß die Veränderungen, die offensichtlich auch zur Distinktivität der überreichten Information beitragen, dem Spieltrieb entspringen und darüber hinaus auch eine Art „Verbesserung“ (Optimalisierung) der zu memorierenden Klang-Invariante darstellen (was bereits eine gewisse Ähnlichkeit mit musikalischen Vorgängen bedeuten könnte). Eine „menschliche Analogie“ solcher spontan verlaufenden Variationsvorgänge gibt es u. a. im Bereich der Hirtensignale und -lieder,¹² wo es primär eben um das Grenzgebiet der tierischen und menschlichen akustischen Kommunikation ging. In der ethnischen Musik der Naturvölker sowie auch in der Musikfolklore dominiert – wie schon gesagt – der erwähnte Typ 2b, zugleich kam es dort aber auch zum allmählichen Heranreifen jener Prinzipien, auf denen die beiden anderen Typen beruhen. Die Relevanz der Variationsvorgänge ist in diesem Ambiente offensichtlich dadurch gegeben, daß man besonders am Anfang mit verhältnismäßig wenigen musikalischen Materials- und Strukturierungsmitteln operiert¹³ (der Vorrat der Tonhöhen kann z. B. der Bi- bis Tetratonik entsprechen): die Distinktivität, geschweige denn eine neue Gestalt, kann daher vor allem anhand einfacher Umwandlungen erreicht werden. Es soll uns dabei nicht irren, daß derartig variierte Musikäußerungen unserem Ohr allzu monoton klingen: in ihrem ursprünglichen Milieu (funktionalen Kontext) waren sie genug distinktiv, um den Rezipienten differente ästhetische wie semantische Ladungen zu vermitteln. Die Situation änderte sich qualitativ auf der Basis der vollentwickelten Modalität,¹⁴ wo nicht nur das Musikrepertoire viel reicher wurde (was die Geltendmachung der Variationsverfahren wesentlich stimulierte), sondern auch die Tonreihen (bzw. die rhythmisch-metrischen Modelle) als Träger spezifischer Charakteristiken auftraten, wobei ihre Variierung zur Quelle zahlreicher semantischer Schattierungen werden konnte. Ein Modus verfügte in der Regel über ein breites semantisches Feld, so daß schon die bloße spielerische Auseinandersetzung mit dem gegebenen modalen Tonmaterial zur Entfaltung bestimmter normativer semantischer Intentionen beitrug. Stellen wir uns z. B. die Handhabung der Tonreihen vom Typus Maquam oder Raga vor, wo das geschaffene Syntagma als eine einzige und temporal manchmal sehr umfangreiche Variation anzusehen ist, die sich auf der infrastrukturellen Basis des gewählten Modus entwickelt. Die Variationstechniken kamen dann massiv – und theoretisch bereits reflektiert – im Kontext der abendländischen Musik artifiziellen Typs zum Vor-

senschaft, hrsg. von Jürgen Mainka und Peter Wicke, Berlin 1985, S. 9 – 20).

12 Siehe Christian Kaden: *Hirtensignale – Musikalische Syntax und kommunikative Praxis* (Leipzig 1977); derselbe: *Musiksoziologie* (Berlin 1984).

13 Vgl. Walter Wiora: *Älter als die Pentatonik* (in: *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest 1956, S. 185 – 208).

14 Vgl. Jaroslav Volek: *Modaliia a její formy z hlediska hudebně teoretického* (Praha 1980); *Colloquium Probleme der Modalität. Leoš Janáček heute und morgen* Brno 1988 (Brno 1994).

schein. Elementare Formungsverfahren, die zur Variation-Folge führen, lassen sich in der isorhythmischen Motette, in der Messe und schließlich in improvisierten sowie auch komponierten Instrumentalstücken entdecken. Auf dem Variationsprinzip beruhte die Improvisationskunst der Virtuosen. Einige Momente des Variierens sind in der Technik der Leitmotive und überhaupt in der sog. thematischen Arbeit vorhanden. Variationsmäßig verhalten sich die Lieder, in denen die Instrumentalbegleitung der einzelnen Strophen absichtlich verändert wird. Schließlich tritt die Variation-Folge als selbständiges, formal abgeschlossenes Kompositionsgebilde bzw. als Satz in zyklischen mehrsätzigen Kompositionen auf. Die ästhetische und formbildende Aktualität des Variationsprinzips wurde in der neueren Zeit auch von den Jazzmusikern bewiesen und die meisten Arrangements der Lieder bzw. Instrumentalstücke aus dem Bereich der modernen Populärmusik stellen eine handwerklich routinierte Applizierung variationsmäßiger Umwandlungen der „Wiederholung im Kleinen und im Großen“¹⁵ dar (das primitivste, jedoch sehr wirksame Klischee besteht beispielsweise darin, daß jede Strophe um eine Sekunde höher transponiert wird).

In der Entwicklung der artifiziellen wie der neuzeitlichen nichtartifiziellen Musik wurde die Variationstechnik um einen wesentlichen Zug bereichert, indem zum Ausgangspunkt der Veränderungen das Thema als bedeutsame musikalische Idee und potentieller Sinträger wurde (paradoxerweise entstand auch so die Möglichkeit, den Typ der „Variationen ohne Thema“¹⁶ zu schaffen). In den Handbüchern der sog. musikalischen Formenlehre unterscheidet man dabei verschiedene Variationsarten. Man spricht z. B. von den formalen bzw. ornamentalen Variationen, wo vor allem die melodische Stimme verändert oder nur verziert wird, während die sog. charakteristischen Variationen das Thema von verschiedenen „Gesichtspunkten“ zu beleuchten haben, in den kontrapunktischen Variationen wird die Rolle der Invariante nur von einer Stimme (z. B. basso ostinato) gespielt, bestimmte Variationskompositionen verhalten sich wie die Programmmusik oder die Phantasie (z. B. Schumanns „Carnaval“) usw. usw. (alle beschriebenen Typen gehören selbstverständlich dem oben erwähnten Typ 1). Natürlich handelt es sich im Fall solcher Schilderungen um keine systematische Klassifizierung. Viel eher begegnen wir dort schulischen Deutungen oder angehäuften Komponistenerfahrungen, die das eingebürgerte „Sortiment“ der Gattung „Variation“ pragmatisch ausmachen. Dennoch wird auf diese Weise die typologische Mannigfaltigkeit syntaktisch-semantischer Aspekte der musikalischen Variation klar. Wichtig scheinen vor allem die theoretischen Feststellungen der Weise zu sein, auf die das Verhältnis „Grundthema (Invariante) – daraus sich ergebende Variationen“ gelöst wird. In den meisten Fällen werden die Veränderungen nach der Exposition des Themas durchgeführt (zum Abschluß wird oft das Thema nochmals wiederholt und eventuell auch mit einer Coda

15 Siehe Peter Wicke – Wieland Ziegenrücker: Rock – Pop – Jazz – Folk. Handbuch der populären Musik (Leipzig 1985, S. 529 – 530).

16 In der tschechischen Musik wird dieser Typ durch die Komposition für Orchester „Křížová cesta“ (Der Kreuzweg, 1928) von Otakar Ostrčil repräsentiert.

verknüpft), nur ausnahmsweise tritt das Thema am Ende auf, um nachträglich den „Sinn“ der vorwegnehmenden Variation-Folge zu beleuchten (in Vincent d'Indys symphonischen Variationen „Istar“, 1897). In den kontrapunktischen Variationen vom Typ „Ciaccona“ kommt allerdings die thematische Invariante in dem gesamten Verlauf der Komposition vor. Die Reihenfolge der Variationen schreitet üblicherweise von einfacheren Veränderungen zu den komplizierteren fort (in den letzteren wird die Ähnlichkeit mit dem Thema absichtlich geschwächt,¹⁷ was bei dem zu einer anspruchsvollen Dechiffrierung gezwungenen Rezipienten die Spannung steigert), aber es sind auch andere Verfahren denkbar, z. B. plötzliche Kontraste, wellenmäßige Abläufe, Zirkulationen, Intensivierung und Schwächung des „Ausdrucks“ u. ä.

Die historisch entstandene breite Palette musikalischer Variationsverfahren (und/oder -techniken) bietet zahlreiche, allerdings keineswegs unbeschränkte Möglichkeiten sowohl der musikalischen Syntax als auch der von der Musik vermittelten Semantik an. Breit ist das so zu etablierendes semantische Feld vor allem aus dem Grunde, daß in den Kontext einer Komposition (bzw. Improvisation) immer neue Bedeutungsschattierungen eingeführt werden können, zugleich bleibt allerdings der Prozeß der Semiose irgendwie limitiert, weil das neuerlich Hinzutretende stets auf die Ausgangsposition zurückgeführt werden muß. Es handelt sich also um eine potentiell endlose (offene) Transformation der Bedeutungsqualitäten des Modells.¹⁸

Wollte man dazu eine indirekte sprachliche Analogie finden, so könnte man vielleicht die linguistischen Entitäten Thema – Rhema nennen.¹⁹ Das Thema spielt hier die Rolle eines Ansatzes, d. h. jenes Teils des verbalen Satzes, wo das schon Bekannte oder als bekannt Vorausgesetzte angegeben wird, während das Rhema das Neue zum Vorschein bringt, was man über das Thema aussagen will. In der sprachlichen Kommunikation wird mittels des Wechsels jener Entitäten (sozusagen von einer Aussage zu der anderen) der Satz aktuell gegliedert. In einer musikalisch-variierten Komposition kann man zwar oft daran zweifeln, ob das sog. Thema das bereits Bekannte zustande bringt (denn es bringt oft ganz unmittelbar – d. h. vom Anfang des Musikstückes an – eben das Neue, Unerwartete und Überraschende) und ob man sowohl mit dem Thema als auch mit dessen Variationen etwas besagen kann, dennoch ist es klar, daß besonders in den Variation-Folgen (oder Ketten) eine ziemlich wirksame Semantisierungsstrategie benützt wird, indem die Variierung des Gegebenen (sozusagen von einer Variation zu der anderen) den Zuhörer dazu zwingt, ununterbrochen das Neue zu erwarten, was ihn wiederum auf das schon Wahrgenommene hinweist.

17 Die Ähnlichkeit wird dort auf die sog. Kettenkonsistenz oder Familienverwandschaft reduziert – im Sinne der von Ludwig Wittgenstein formulierten Theorie (*Philosophical Investigations*, Oxford 1954). Siehe auch Jaroslav Volek: *Základy obecné teorie umění* (Praha 1968).

18 Siehe Václav Kučera: *Variační proces jako transformace významových kvalit modelu* (in: *Nové cesty hudby*, Praha – Bratislava 1970, S. 183 – 215).

19 Siehe das in der Anmerkung 2 zitiertes Werk, S. 220 und 271.

Läßt man absichtlich einerseits solche Variationskompositionen beiseite, die auf die Art und Weise der Programmmusik etwas konkretes mehr oder weniger denotativ schildern sollen, wobei den einzelnen – manchmal sogar mit verbalen Programmcharakteristiken bezeichneten Variationen die Rolle einzelner „Szenen“ bzw. „Episoden“ zufällt, andererseits dann die Vokalwerke, wo der gesungene verbale Text zum führenden Bedeutungs- oder Sinnträger wird, hat man nur mit den rein instrumentalen (eigentlich sehr zahlreichen) Variationen zu tun, in welchen die Zeichenhaftigkeit fast ausschließlich „von inneren musikalischen Strukturverhältnissen“ ausgehen kann. Derartige Kompositionen (und sicherlich auch Improvisationen, die oft am Repertoire der Virtuosen standen) können durch verschiedene Intentionen determiniert werden. Manchmal geht es um ausgesprochene „Spielmusiken“, die das für ein Instrument bestimmtes Repertoire bereichern sollen, im Fall der Virtuosenstücke bietet man den Interpreten (falls die nicht selber Variationen improvisieren, was in der Vergangenheit sehr üblich, wenn nicht gerade modisch war) die Gelegenheit an, ihre Kunst und Bravour zu demonstrieren. Jedenfalls befindet sich der semantische Aspekt in solchen Fällen kaum im Vordergrund: nicht die Zeichenrepräsentation, sondern die Präsentation der wirksamen, schönen, ja effektvollen Musik, der kreativen Findigkeit des Produzenten und zugleich auch der Fähigkeiten des Interpreten nimmt dort die dominante Stellung ein. Bereits die ostentative Demonstration jener „technischen“ (Komposition, Improvisation und Vortrag betreffenden) Momente gleicht allerdings einem Repräsentationsakt: die Gattung „Variation“ tritt als ein musikalischer Typ auf, der uns die Möglichkeiten der beinahe unerschöpflichen Veränderung musikalischer Strukturen exemplarisch vorführen kann. Gewissermaßen haben wir da also mit einer „Musik über Musik“ zu tun, wobei zu dem Bezeichneten eine konkrete Klanggestalt als potentieller Ausweg zahlreicher Modifikationen wird, anders ausgedrückt: das Anderssein der musikalischen Materialien, Strukturationsverfahren und Paradigmen. Nichtsdestoweniger beginnt eine viel massivere Semantisierung der Variation sich in einer anderen Ebene herauszukristallisieren.

Setzen wir voraus, daß zum Ausweg des Variationsprozesses (bzw. zum Gegenstand derartiger Veränderungen) ein Thema wird, das zwar musikalisch prägnant ist, aber dem bestimmte stärkere „Ausdrucksqualitäten“ (samt der Fähigkeit, Assoziationen hervorzurufen) in dem Maße fehlen, daß es eher semantisch „neutral“ wirkt. Sobald man allerdings beginnt, diese Gestalt zu variieren, fungieren die einzelnen Variationen als semantische Hinweise auf dieses Grundmodell, wobei das Modell selbst zumindest als eine Projizierungsfläche dient, auf der sich solche Hinweise konzentrisch anhäufen. Das Thema scheint also ein Spiegelbild des um es herum entstehenden semantischen Geschehens zu sein. Während die Variationen das Thema eher denotativ deuten, verquicken sich in dem zu merkenden Thema zahlreiche hervorgerufene Konnotationen. Außerdem entstehen zahlreiche semantische Wechselwirkungen zwischen allen nacheinander auftretenden Variationen. Daraus ergibt sich ein ganzes Netzwerk gegenseitiger Repräsentationsakte, zu dessen Designat die Mannigfaltigkeit aller potentiellen Perspektiven wird, mittels deren man das Thema ansehen und

deuten kann. Die im musikalischen Material durchgeführte Variation (bzw. Variation-Folge) ähnelt daher der prozessuellen Umwandlungen der „Realität überhaupt“ und natürlich auch unseren Strategien, die man bei der Beobachtung der Wirklichkeitsveränderungen geltend machen kann. Nicht nur die Möglichkeiten der Bewegung im Raum der rein musikalischen Paradigmatik, sondern auch die in der Zeit zustande kommende „Einheit in Vielheit“ als Prinzip wird also durch die Variationskompositionen oder -improvisationen denotiert und/oder konnotiert. In dem Spiel, daß sich sowohl zwischen dem Thema und (allen) Variationen als auch in den zwischen den Variationen heranreifenden Wechselwirkungen realisiert, kann es krasse Kontraste oder Widersprüche geben, die eine Variation kann auf die andere nicht nur affirmativ, sondern auch kontrovers reagieren, ja man kann ganz sinnvoll etwas „behaupten“ und „leugnen“. So wird eigentlich die Beschaffenheit der intersubjektiven Kommunikation ikonisch modelliert. Die in einem Variationsstück sich vollziehenden Zeichenrelationen werden somit zu einem Metakommunikationsakt allgemeinen Charakters.

Und es reicht dann, daß ein zu variiertes Thema von vorne herein irgendwie (d. h. vielleicht auch nur ziemlich schwach) semantisch „belastet“ ist, und das durch die Interaktion „Grundmodell – Variationen“ gegebene semantische Geschehen gewinnt einen merklichen metazeichenartigen Status. Als Beispiele einer solchen semantischen Relevanz des Themas führen wir z. B. modal gefärbte musikalischen Gebilde (die Modalität kann nicht nur archaisch oder exotisch wirken, sondern auch Spuren der früheren musiksemantischen Normativität enthalten) an, oder auch jene Musikstrukturen, die uns als Zeichen bestimmter funktionaler Kontexte (des Tanzes, des dörflichen Fokloremilieus, des kirchlichen Lebens usw.) vorkommen. Jedenfalls soll das Grundmodell als ein wirkliches (syntaktisch ausgeprägtes und für die potentielle Bedeutungen offenes) Thema wirken.²⁰ Die semantische Prädisposition des Themas wird natürlich durch die Auswirkung der zu ihm verweisenden Variationen immens verstärkt und reichlich entfaltet, ja buchstäblich „variiert“ (es handelt sich um eine Art „rückwärtiger Semantisierung“ oder „Induktion“). In diesem Fall werden zum Designat des Ganzen nicht mehr die Sachverhalte allgemeinen Charakters (Möglichkeiten der musikalischen Paradigmatik, Einheit in Vielheit, Kommunikationsvorgänge und dergleichen), sondern erkennbare und interpretierbare Bezugssysteme, die in der Wirklichkeit das durch das Thema bereits denotierte und/oder konnotierte Phänomen umringen. Noch profiliert wird solches semantische Geschehen in Variationsstücken, in denen als Thema eine konkret bezweckte und allgemein wohlbekannte Weise (z. B. ein hymnisches Lied), ein musikalisches Symbol (ein konventionalisiertes Leitmotiv, Kryptogramme wie BACH u. ä.) oder ein aus der Vokal- oder dramatisch-szenischen Musik über-

²⁰ Die Problematik des Themas und der thematischen Arbeit wurde zum Ausweg weitreichender musiksemantischer und kommunikationstheoretischer Analysen dank dem Leipziger Musikwissenschaftler Martin Wehner. Siehe seine Schrift „Musik als Mitteilung oder Dreizehn Mühen, das Verstehen von Musik zu fördern“ (Leipzig 1983).

nommenes Gebilde verwendet wird. Besonders in dem letzterwähnten Fall scheinen schon die Variationen einen „Kommentar“ darzubringen, in dem lyrische Kontemplationen, quasiepische Narrationen oder dramatisch ausgespitzte „Szenen“ defilieren.²¹ Von dort aus gelangt man dann schon zu Variationen, die als Programmmusik aufgefaßt werden können. Je stärker solche primär außermusikalischen Semantisierungsverfahren in die Variationsprozesse und -ergebnisse intervenieren, umso ausdrücklicher neigt die so gestaltete Musik zu der kompliziert vermittelten Metazeichenartigkeit, wobei die „höheren“ Schichten der Metazeichen (verbale Texte u. ä.) die Intensität des „rein-musikalischen“ semantischen Geschehens (innerhalb der puren Musikstruktur) fördern und garantieren.

Die Applizierung des Variationsprinzips stellt also eine sehr effektive, relativ einfache, jedoch durchaus spezifische Art der Semantisierung von Musikprodukten dar. Gewissermaßen kann sie sogar für eine der musikbezogenen Universalien gehalten werden.

21 Der Verfasser dieses Aufsatzes versuchte diesen Typ der Variationen zu analysieren (Jiří Fukač: Znakovost a významovost variační formy. Pokus o sémantickou analýzu Beethovenských violoncellových variací op. 66. Opus musicum 12, 1980, Nr. 10, S. 289 – 296). Er befaßte sich mit Beethovens Variationen Op. 66 (1798), wo 12 Variationsgebilde auf Papagenos Gesang „Ein Mädchen oder Weibchen“ aus Mozarts „Zauberflöte“ (Nr. 12, II. Akt) reagieren. Bereits bei Mozart wird dieses Lied (3 Strophen) teilweise in der Instrumentalbegleitung findig variiert. Das um das Lied entstandene (und mittels des Textes etablierte) semantische Feld mit Konnotationen wie Mann – Weib(chen), Erotik, Natürlichkeit, Animalisches, Euphorie – Kleinmütigkeit, Spieltrieb (auch musikalisch orientiert auf die Handhabung einiger prophanen Musikinstrumente) – Betören (bis zum Zaubern hin) usw. wurde von Beethoven meisterhaft aufgegriffen und „dramatisierend“ erweitert.

