

## Zwischen Inspiration und Imitation

### Max Regers Streichsextett opus 118 und das „Schott-Konzert“ des Reger-Schülers Aarre Merikanto (1893—1958) im Vergleich

von Tomi Mäkelä, Essen

„The most important form of influence is that which provokes the most original and most personal work“<sup>1</sup>.

„Schreiben Sie nicht immer Reger, schreiben Sie sich endlich selber“<sup>2</sup>.

#### 1. Merikanto und die „Reger-Schule“

Das künstlerische Niveau der Regerschüler<sup>3</sup> wird im allgemeinen recht niedrig geschätzt. Keiner von ihnen soll „Regers eigenen musikgeschichtlichen Rang auch nur annähernd erreicht“ haben<sup>4</sup>. Ebenso problematisch wie der Begriff des „musikgeschichtlichen Rangs“ ist allerdings die Definition eines Regerschülers: Einige junge Komponisten bekamen Einzelunterricht, viele besuchten nur Regers Analyseurse<sup>5</sup>. Auch die letztere Gruppe verdient den Schülerstatus: Den für ihn typischen handwerklichen Traditionsbezug etwa konnte Reger während des Analyseunterrichts unter Umständen sogar besser vermitteln als während der Besprechung der individuellen Aufgaben. In Analysen konnte er seine Hörer indirekt in die innere Logik seiner eigenen Musik einführen<sup>6</sup>. Der junge finnische Komponist Aarre Merikanto (1893—1958), dem sich der vorliegende Aufsatz widmet, war jedenfalls ein ‚richtiger‘ Kompositionsschüler, wenn auch nicht — schon allein aus sprachlichen Gründen — einer der mit dem Lehrer enger befreundeten<sup>7</sup>. Bei Reger komponierte Merikanto u. a. ein

<sup>1</sup> Charles Rosen, *Influence: Plagiarism and Inspiration*, in: *19th-Century Music* 4, 2 (1980), S. 88.

<sup>2</sup> Reger nach Paul Michel, *Max Regers musikpädagogische Auffassungen*, in: *BzMw* 8 (1966), S. 275.

<sup>3</sup> 1974 kannte Gerhard Heldt (*Musik der Reger-Schüler*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Berlin 1974*, hrsg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel 1980, S. 414) mit Namen 75 Regerschüler, doch z. B. Aarre Merikanto kam in seiner Liste nicht vor. Immer noch sind insbesondere viele ausländische Regerschüler unbekannt. Die Berichte der deutschen Schüler helfen bei der Rekonstruktion der Reger-Klasse kaum. So schrieb etwa Gerhard Dorschfeldt (*Max Reger als Lehrer*, in: *Neue Musik-Zeitung* 37 [1916], S. 210): „Wir sind zurzeit in seiner Klasse sechs Schüler: vier Deutsche, ein Tscheche und ein Neger.“ Sogar die Nationalität des zuletzt erwähnten Komponisten bleibt also ein Rätsel!

<sup>4</sup> Susanne Shigihara, „Kunst kommt von Können“ — Anmerkungen zu Fritz Lubrichs Erinnerungen an seinen Lehrer Max Reger, in: *Der Reger-Schüler Fritz Lubrich (1888—1971)*, hrsg. von Peter Andraschke, Dülmen 1989, S. 15.

<sup>5</sup> Vgl. Shigihara, *Kunst*, S. 21.

<sup>6</sup> Dorschfeldt berichtete über die Genauigkeit des Analyseunterrichts (S. 210): „Bei der Auslegung Brahmscher und Beethovenscher Symphonien bespricht er jedes einzelne Instrument und die Klangwirkung jeder einzelnen Stelle. Dann und wann kommen auch seine eigenen Werke dran.“

<sup>7</sup> Nach Sophie Maur unterschied Reger zwischen „wirklichen“, ihm persönlich nahestehenden Schülern und anderen (*Persönliche Erinnerungen an Max Reger (1906—1916)*, als: Ms A/4/119b im Max Reger Institut, Bonn, S. 50): „Ich habe eine Anzahl von Schülern, die ich wirklich zu meinen Schülern rechne; es gibt auch viele, die an meinem Unterricht teilnahmen, die mir aber nicht nahestehen.“

Streichtrio und ein Streichquartett<sup>8</sup> — also größere Werke, die Reger in der Regel nur von fortgeschritteneren Schülern schreiben ließ<sup>9</sup>. Spätestens während des dritten Semesters wurde Merikanto in Leipzig als Begabung erkannt, denn sein Streichquartett wurde im Prüfungskonzert uraufgeführt<sup>10</sup>, und er erhielt einen Schülerpreis<sup>11</sup>. Geplant war zudem eine Aufführung der Serenade für Streicher und Cello<sup>12</sup>.

Walter Niemann erkannte die Vertreter der sogenannten „Reger-Schule schon an Eigenheiten der Schreibweise im äußeren Notenbild, an der Pflege älterer, teilweise vergessener Formen, an der Überladung und sprunghaften Entwicklung des Satzes, am Mangel an konzentrierter und plastischer Gestaltung, am Übermaß von Vortragszeichen und eingeklammerten Versetzungszeichen, an dem bunten, allzubunten Stilmuster von Regers Modulation, Harmonik und Kadenzbildung, dessen unorganischer Eindruck mit verkleinerter Form und auf verkleinertem Raum wächst“<sup>13</sup>. Einige dieser Charakteristika treffen auch für Merikantos Gesamtwerk zu. Sein musikalisches Gewebe wirkt gelegentlich etwas überladen und die Entwicklungen sprunghaft. Vortragszeichen gibt es auffallend viele, wobei insbesondere die Genauigkeit, mit der Merikanto die solistischen und nicht solistischen Stellen notiert und die Partitur mit pragmatischen Hinweisen überfüllt, beachtenswert ist: Wie bei Reger die gemischt italienisch-deutschen Anmerkungen dienen die Hinweise „solo“, „non solo ma espressivo“, „non solo“ etc. in Merikantos Partituren der Klarheit der linearen Mehrstimmigkeit. Nach Hermann Grabner bemühte sich Reger auch als Dirigent immer darum, „jeden Spieler darüber im klaren zu halten, wann er solistisch hervortreten und wann er nur zu begleiten hatte“; die „Entwicklung der Linie“ war für Reger die Hauptsache<sup>14</sup>. Diese Ästhetik scheint Merikanto übernommen zu haben.

Dagegen gelten die mit Regers Tonalität zusammenhängenden Charakteristika für Merikantos Poly- und Bitonalität nicht. An Reger erinnert allerdings die Art, trotz einer im allgemeinen bis zur Unkenntlichkeit verfremdeten Tonalität eindeutige Meilensteine zu legen und ein grobes pseudotonales Gerüst zu entwerfen. Keineswegs

<sup>8</sup> Diese Werke sind verschollen. Dorschfeldt berichtete (S. 210): „Schon manchen neuen Schüler, der ihm gleich ein großes eigenes Orchesterwerk vorlegte, zwang er, bei ihm ein einfaches Streichtrio in reinem dreistimmigen Satz zu schreiben.“ So entstand 1913 Merikantos Streichtrio (Seppo Heikinheimo, *Aarre Merikanto*, Helsinki 1985, S. 97). Regers etwas seltsame Idee, wonach die Kunst der Orchestration durch Kammermusikübungen zu erwerben sei, findet man übrigens auch bei einem großen Orchesterkomponisten wie Richard Strauss (*Instrumentationslehre von Hector Berlioz*, Leipzig 1905, S. III f.): „Könnte doch jeder, der sich im Orchestersatz versuchen will, dazu gezwungen werden, seine Laufbahn mit der Komposition einiger Streichquartette zu beginnen.“

<sup>9</sup> Vgl. Joseph Haas, *Max Reger als Lehrer*, in: *Der Lebensgang*, Heft 2, hrsg. von Richard Würz, München 1921, S. 56f.

<sup>10</sup> Max Unger schrieb zu Merikanto in einer Besprechung des dritten Prüfungskonzerts (4. April 1914) des Königlichen Konservatoriums (*NZfMu* 81, H. 18 [30. April 1914], S. 271): „Ein Streichquartett in G moll war als sehr gut gelungener Versuch anzusehen, [...] auf Grund gediegener Studien kompositorisches Talent zu erproben.“ Keinen der jungen Komponisten lobte Unger mehr.

<sup>11</sup> Von ca. tausend Studenten des Konservatoriums erhielten im Februar 1914 fünfzehn einen Preis. Zwei Komponisten der Reger-Klasse gehörten dazu: Merikanto und „ein Tscheche“ (vgl. Merikantos handschriftliche Anmerkung in einer Berlioz-Partitur, die zum Preis gehörte; Sammlung im Familienbesitz).

<sup>12</sup> Vgl. Timo Teerisuo, *Aarre Merikannon ooppera Juha (Aarre Merikantos Oper Juha)*, Helsinki 1970, S. 14 u. 17. Von Regers fachlicher Zuneigung erzählen auch Merikantos Berichte (Briefe etc.). Sie alle ins Deutsche zu übersetzen, wäre im Sinne der Reger-Forschung, da sie viele Details enthalten, die in anderen Berichten nicht vorkommen.

<sup>13</sup> Walter Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin 1913, S. 209f.

<sup>14</sup> Hermann Grabner, *Aus meinem Meininger Tagebuch*, in: *Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft* 2, 1921, S. 8.

läßt sich also die erste Eigenschaft der von Gerhardt Heldt untersuchten Regerschüler bei Merikanto bestätigen<sup>15</sup>:

„Regers Stellung im Aufbruch zur Moderne wird [von den Regerschülern] nicht (oder nur wenig) zu eigenständiger Weiterentwicklung genutzt; seine Affinität zu den wesentlichen Strömungen des 19. Jahrhunderts ist, bis auf wenige Ausnahmen, auch im Werk seiner Schüler wiederzufinden“.

Nach Heldt wäre es die allererste Aufgabe der Eleven Reger gewesen, an der Emanzipation der Dissonanz kontinuierlich weiterzuarbeiten, da Reger selbst nur bis zur „Emanzipation von der Tonart“ fortschritt<sup>16</sup>. Dies tat auch Merikanto nicht — jedenfalls nicht im Sinne der zweiten Wiener Schule; doch keineswegs muß man in der Emanzipation der Dissonanz eine höhere Entwicklungsstufe sehen als in den raffiniertesten Formen der tonartlichen Emanzipation. Trotz Verschiedenheit in der Auslegung begegnet man sowohl bei Reger als auch bei Merikanto etwas, was man als ‚verfremdete Tonalität‘ bezeichnen kann. Die Ambiguität von Unterschieden trotz Gemeinsamkeiten in der Idee prägt auch andere Aspekte dieses Lehrer-Schüler-Verhältnisses, was hier gezeigt werden soll.

Speziell im Falle des *Konzertes für Geige, Klarinette, Horn und Streichsextett* (1924), mit dem Merikanto 1925 einen geteilten Preis im Preisausschreiben des Schott-Verlages für ein Werk konzertanter Kammermusik gewann<sup>17</sup>, bietet sich Reger *Streichsextett* opus 118 als Vergleichsobjekt an. Da Merikanto zwischen 1912 und 1914 in Leipzig studierte<sup>18</sup>, darf man davon ausgehen, daß er das 1911 gedruckte *Sextett* bereits vor 1924 kannte und analysierte<sup>19</sup>. 1943 nahm er das Stück sogar in eine Liste von Werken auf, „aus denen man allerlei lernen kann“<sup>20</sup>, doch enthält sein Exemplar weder das Datum der Anschaffung noch irgendwelche analytischen Noti-

<sup>15</sup> Heldt, S. 414.

<sup>16</sup> Vgl. Rudolf Stephan, *Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik*, in: *NZfM* 134 (1973), H. 6, S. 345. Wie mühsam die tonale Analyse der Reger-Werke allerdings ist, hat Gerd Sievers (*Die Harmonik im Werk Max Regers*, in: *Max Reger 1893—1973. Ein Symposium*, hrsg. von Klaus Röhling, Wiesbaden 1974, S. 61ff.) anhand des opus 51 gezeigt.

<sup>17</sup> Das Konzert wird daher *Schott-Konzert* benannt. Es wurde 1925 in Donaueschingen von Hermann Scherchen (u. a. mit Mitgliedern des Amar-Quartetts) uraufgeführt, und eine Taschenpartitur erschien 1925 bei Schott in Mainz. Vgl. dazu auch des Verfassers *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa* (*Konzertante Kammermusik in Europa am Anfang der 1920er Jahre*, mit einer deutschsprachigen Zusammenfassung), Helsinki 1990 (= *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 1), S. 31ff. und ders., *Aarre Merikanto. Konzert für Geige, Klarinette, Horn und Streichsextett* („Schott-Konzert“), Wilhelmshaven, Dr. in Vorb. (= *Meisterwerke Nordischer Musik* 2).

<sup>18</sup> Außer bei Reger studierte Merikanto in Leipzig u. a. bei Stephen Krehl (vgl. Martin Wehnert, Johannes Forner & Hans-achim Schiller, *Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik (1843—1968)*, Leipzig 1976). Zumindest von Krehl kann er seine oft auf jede harmonische Bindung verzichtende Linearität jedoch nicht gelernt haben, denn dieser schrieb (*Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung*, Leipzig 1908, S. 5): „Jede neue Melodie, welche sich der gegebenen zugesellt, darf nicht derartig selbständig sein, daß sie die harmonische Grundlage der ersteren nicht beachtet“ Merikanto bezog Krehls Lehrbuch im April 1913 (s. Heikinheimo, S. 96). Reger war Merikantos Kompositionslehrer, Julius Klengel und Krehl unterrichteten Kontrapunkt, Hans Sitt Partiturspiel und Adolf Ruthardt Klavier (vgl. Teerisuo, S. 13).

<sup>19</sup> Aufgeführt wurde das opus 118 in dieser Zeit (zumindest in Regers Anwesenheit) in Leipzig nicht; s. Ingeborg Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten*, Teil 2, Bonn 1981

<sup>20</sup> Die handschriftliche Liste ist recht lang. Zu den neueren Kompositionen (die Merikanto alle besaß) gehören etwa Alban Bergs *Lyrische Suite*, Alfredo Casellas *Serenata*, Paul Hindemiths *Mathis der Maler*, Arthur Honeggers *Pacific 231*, Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, Igor Strawinskys *Petrouchka* und *Sacre du Printemps* sowie etliche Raritäten (etwa Max Trapps *Divertimento für Kammerorchester*).

zen — abgesehen von der Eintragung der Taktanzahl jedes Satzes<sup>21</sup>. Wie noch gezeigt werden soll, manifestiert das *Konzert* jedoch eine intensive Konfrontation mit Regers Lösungen. Merikanto imitiert seinen Lehrer zwar nur selten, oft lehnt er dessen Ideen sogar ab und findet stattdessen eigene — extrem gegensätzliche — Lösungen für die gleichen Probleme. Aber er komponiert eigenwillig an Regers *Sextett* entlang. Besonders markant sind versteckte Parallelen und Querverbindungen zwischen den Kopfsätzen.

Die dreizehn Jahre Unterschied in der Entstehungszeit prägen die melodisch-harmonische Materialbehandlung, so daß jeder Versuch scheitern muß, Merikanto anhand des *Konzerts* pauschal als einen jener typischen Regerschüler zu charakterisieren, die nicht in der Lage waren, „sich allmählich eine eigene ‚Note‘ zu erschreiben“<sup>22</sup>. In der Tat zeichnet sich Merikanto als ein ausnehmend origineller und eigenständiger Schüler aus. Die Pflege eines tänzerischen Dreiviertel-Taktes, rhythmisch charakteristische Periodenbildung, deutliche Zäsuren sowie eine durch lineare Elemente ständig lebendig gehaltene und dadurch beabsichtigt unübersichtliche Stimmführung motivieren aber — neben dem ähnlichen Kern der Besetzung: dem Streichsextett — den analytischen Vergleich. Für die Besetzung gilt hier das gleiche wie für die Tonalität: Merikanto hat Regers Anlage umfunktioniert, scheinbar widerlegt; das kammermusikalische Streichsextett ist eine begleitende Gruppe eines Kammerkonzerts geworden.

Während es also keine authentischen Hinweise für einen Reger-Einfluß im *Konzert* gibt, machte Merikanto aus seiner Reger-Anhänglichkeit sonst kein Geheimnis. Nach einem Brief an seinen keineswegs kontrapunktisch orientierten Komponisten-Vater wollte er bereits in Leipzig „so viel Kontrapunkt in die Melodien komponieren wie ich nur kann“<sup>23</sup>. Auch viel später äußerte sich Merikanto spezifisch zu Regers Kontrapunkt<sup>24</sup>:

„Ich bewunderte Regers Kunst des Kontrapunktes so sehr, daß ich später zu Hause in Järvenpää bei der Komposition des letzten Satzes von meinem *Thema, fünf Variationen und Fuge* die Fuge der *Hiller-Variationen* von Reger vor mich legte, um ja nicht ‚schlechter als der Peter‘ [25] zu sein. Meine Polyphonie sollte genau so brillant sein wie die von Reger“.

<sup>21</sup> Das Fehlen eines Datums ist für Merikantos Bibliothek ungewöhnlich. In einer im Jahr 1929 gebundenen Sammelpartitur (Band 15 der Sammlung), die neben dem opus 118 auch Händels *Concerto IV*, Regers *Quartett* (opus 109; 1913 in Leipzig gekauft), Schönbergs *Pierrot lunaire* (1928 gekauft), Hindemiths *Quartett* (opus 32), Regers *Klavierquartett* (opus 113; erst 1916 in Moskau gekauft!), Hindemiths *Klavierkonzert* (opus 36, No. 1), Erich Wolfgang Korngolds *Quartett* (opus 16) und Regers *Quartett* (opus 121; 1914 in Leipzig gekauft) enthält, fehlt ungewöhnlicherweise die ganze Vorderseite der Reger-Partitur, auf die Merikanto normalerweise das Datum mit seiner Unterschrift eintrug und die er sonst immer mit farbigen Ornamenten auszuschnücken pflegte. Es ist nicht auszuschließen, daß die Vorderseite ursprünglich irgendeine für unser *Thema* (den Reger-Einfluß) wichtige Anmerkung enthielt, denn die Seite ist eindeutig erst nachträglich (also nach 1929) entrissen worden. Deutliche Spuren des Studiums tragen nur die Schlußfuge des Regerschen opus 109 (mit einer Schlußbemerkung: „Schreibe eine bessere Fuge — wer es kann!“) und Schönbergs *Pierrot*. Jedenfalls wußte Merikanto, daß Regers opus 118 im Jahr 1910 komponiert worden war, was auch dafür spricht, daß er das 1911 gedruckte Stück bereits in Leipzig kennengelernt hatte. — Für seine großzügige Hilfe beim Studium der Bibliothek des Komponisten danke ich dessen Sohn, Ukri Merikanto. Die Sammlung befindet sich im Familienbesitz.

<sup>22</sup> Fritz Lubrich, *Meine Erinnerungen an Max Reger* (o. J.); zit. nach Shigihara, *Kunst*, S. 16.

<sup>23</sup> Brief vom 4.-9. März 1914; zit. bei Heikinheimo, S. 115.

<sup>24</sup> Merikanto in: Sulho Ranta (Hrsg.), *Suomen säveltäjiä (Finnlands Komponisten)* Porvoo 1945, S. 581 (Übers. von T. M.).

<sup>25</sup> Dies ist eine kaum übersetzbare, aber sehr übliche finnische Wendung. Pekka ist einer der häufigsten Männernamen überhaupt.

Die Durchführung der 1914 komponierten *Symphonie* enthält eine Fuge, für die ebenfalls Regers Hiller-Fuge „als Muster“ fungierte<sup>26</sup>. Die Idee, ein Werk nach einem Muster zu konzipieren, war für Merikanto typisch: Zum einen verwendete er seine eigenen Ideen oft mehrfach, und zum anderen gab er etwa im Falle seiner *Serenade* für Streichorchester mit Violoncello-Solo (1914) Robert Volkmanns *d-moll-Serenade* opus 69 (1870) ohne zu zögern als Muster an<sup>27</sup>.

1914 berichtete der junge Komponist<sup>28</sup>: „Ich studiere jeden Abend im Bett zwei bis drei Stunden lang Partituren von Reger und Brahms.“ Ein anderes Mal fragte sich Merikanto selbstkritisch, „was für eine Scheiße auch ich schreiben würde, wenn es Reger nicht gegeben hätte“<sup>29</sup>. Diese Einstellung hinderte ihn allerdings nicht daran, auch die kurze Studienzeit in Moskau für „entscheidend“ zu halten<sup>30</sup>. Einige Kritiker wurden in der Uraufführung des *Konzerts* tatsächlich auf Regers Einfluß aufmerksam. Hans Gerner erkannte sowohl die Originalität als auch den Stempel des „Regerschen Kindergartens“, und auch Paul Stefan leistete sich einen allgemeinen Reger-Hinweis<sup>31</sup>. Andere Kritiker dagegen hörten „Schönberg-Anhänglichkeit“ oder gar „neoklassische Einflüsse von Wagner und Strauss“<sup>32</sup>. Einfach war die stilistische Einordnung des Werkes also auch für die Zeitgenossen keineswegs.

## 2. Einführende Vergleiche

Friedhelm Krummachers sieben Thesen zu Regers Kammermusik gelten weitestgehend auch für Merikantos *Schott-Konzert*<sup>33</sup>. Die erste These betrifft Regers Rückgriff auf wechselnde historische Modelle als Widerpart seiner kompositorischen Emanzipation. Bei Merikanto ging es vor allem um eine Konfrontation mit Reger. Krummachers zweite These lenkt die Aufmerksamkeit auf die bewußte und neu legitimierte Übernahme der Sonatensatzform: Wie noch anhand der ersten zwei Sätze des *Schott-Konzerts* gezeigt werden soll, stellte Merikanto die Sonaten-Tradition durch seine ungewöhnliche Lösung des Reprises-Problems in Frage. In seiner dritten These betont Krummacher die Schwierigkeit, die Entwicklung der Musik Regers mit Blick auf thematische Prozesse oder Harmonik zu erklären. Auch bei Merikanto gibt es thematische Elemente, die man zwar an wichtigen Stellen wiederfindet, ohne aber mit ihrer

<sup>26</sup> Brief vom 20. Februar 1914; zit. nach Heikinheimo, S. 115.

<sup>27</sup> Brief vom 20. Januar 1914; zit. nach Heikinheimo, S. 112. Weitere Belege: s. Heikinheimo, S. 88f. und S. 178.

<sup>28</sup> Brief vom 20. Februar 1914, zit. bei Heikinheimo, S. 115.

<sup>29</sup> Vgl. Teerisuo, S. 15.

<sup>30</sup> Nach Teerisuo, S. 22 (Übers. von T. M.). 1915–1916 studierte Merikanto bei Sergej Wassilenko, der statt Polyphonie primär orchestrale Klangfarbenbeherrschung unterrichtete. Eine Liste der von Merikanto besonders hoch geschätzten Komponisten enthielt 1945 Beethoven, Brahms, Reger, Verdi, Puccini, eben „einige Russen“ und „unseren Meister“ (d. h. Jean Sibelius). Den letzteren zu erwähnen war 1945 wohl ein Muß.

<sup>31</sup> In: *Stuttgarter Neues Tagesblatt* vom 28. Juli 1925; Paul Stefan nach Heikinheimo, S. 296.

<sup>32</sup> Joseph Lossen-Freytag, in: *Signale für die musikalische Welt* 83, 32 (12. August 1925), S. 1259; Paul Bechert, in: *The Musical Times* 66, 991 (September 1925), S. 845.

<sup>33</sup> Friedhelm Krummacher, *Ambivalenz als Kalkül. Zum Kopfsatz aus Regers Streichquartett opus 109*, in: *Reger-Studien* 3, 1988, S. 66.

Hilfe den Strukturverlauf verstehen zu können. Die Funktionsharmonik spielt bei ihm eine noch geringere Rolle als bei Reger.

Die fünfte These — die Gleichberechtigung der Parameter Rhythmik, Harmonik, Dynamik und Melodik — sowie die sechste, die den bedeutungsvollen Wechsel im Verhältnis der Parameter zueinander thematisiert, gilt für Merikanto sogar noch eher als für Reger<sup>34</sup>. Der in Krummachers siebter These thematisierte Unterschied zwischen Reger einerseits und Schönbergs motivischem Denken andererseits als Grundlage der Atonalität ist bei Merikanto offensichtlich, denn gerade die Motive sind bei Merikanto oft tonal. In dieser Hinsicht ist Merikanto kein Reger-Nachfolger — noch viel weniger als Schönberg —, denn die chromatisierte Tonalität wirkt bei ihm nicht vertikal wie bei Reger, sondern horizontal.

Außerhalb der eigentlichen Thesenbildung macht Krummacher auf einige charakteristische Details des Reger-Stils aufmerksam, die man bei Merikanto ebenfalls wiederfindet. Der wichtigste Hinweis bezieht sich auf die Rolle der Satztechnik in der Komposition<sup>35</sup>: „Um das Verfahren zu erklären, muß man sich von der Gewohnheit lösen, formale und satztechnische Aspekte zu isolieren“. Bei Reger hängt dies mit der exponierten Linearität zusammen. Bei Merikanto läßt dagegen die vertikale Verfremdung der Tonalität die formbildende Kraft in der Satztechnik suchen. Und trotzdem erkennt man bei Merikanto die Auswirkungen der praktischen ‚Regel‘ Regers, wonach der vierstimmige Satz trotz Polyphonie die „unerläßliche Grundlage“ bilden soll<sup>36</sup>. Inwiefern die Rolle des „vierstimmigen Normsatzes“<sup>37</sup> bei Merikanto allerdings spezifisch auf Reger zurückzuführen ist oder vielleicht einfach nur allgemeinem kompositorischem Handwerk am Rande der klassisch-romantischen Tradition entspricht, muß hier nicht entschieden werden<sup>38</sup>.

Kritiker wie Theodor W. Adorno akzeptierten die These vom Primat der freien Polyphonie bei Reger nicht<sup>39</sup>, sondern betonten die weiterhin zentrale Rolle der funktionalen Tonalität als Grundlage des Zusammenklingens. Merikanto bildet wegen seiner ‚horizontalen Polytonalität‘ einen ganz anderen Fall, wie der Vergleich des Reger-Sextetts mit dem *Schott-Konzert* deutlich macht. Für keinen der beiden Komponisten bestehen die linearen Elemente aus Stimmen mit hohem Grad an horizontaler oder „vertikaler Stabilität“<sup>40</sup>. Merikanto komponiert zwar auch „Solostimmen“, aber sie

<sup>34</sup> Vgl. dazu Martin Möller, *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke*, Wiesbaden 1984 (= *Schriftenreihe des Max Reger-Instituts*, 3), S. 13–15 und die dort erwähnte Literatur, die das sogenannte „Primat der Harmonik“ diskutiert.

<sup>35</sup> Krummacher, S. 62.

<sup>36</sup> Guido Bagier, *Max Reger*, Stuttgart 1923, S. 80.

<sup>37</sup> Möller, S. 55.

<sup>38</sup> In einem Brief vom 8. März 1932 meinte Merikanto allerdings, daß er im *Schott-Konzert* lange Passagen sechs- bis siebenstimmig komponiert hätte (zit. nach Heikinheimo, S. 342). Dies steht in keinem wirklichen Widerspruch zu der von Merikanto so genannten „alten Lehre“ der Vierstimmigkeit, wie weiter unten (Kapitel 5) gezeigt werden soll. Die „alte Lehre“ ist nicht erst die Hugo Riemanns (s. u.), denn sie wurde bereits von Autoren des 18. Jahrhunderts (H. Chr. Koch u. a.) verbreitet. Sehr markant wird sie etwa von Gustav Schilling in seiner *Encyclopaedie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 767: Art. *Vierstimmig*) postuliert: „Ja man kann sagen, daß alle musikalische Harmonie ursprünglich und in ihren wesentlichen Theilen eine vierstimmige ist, und deshalb macht auch das Quartett die Basis aller größeren Orchestermusik aus.“

<sup>39</sup> Vgl. die Anmerkungen bei Möller, S. 14.

<sup>40</sup> Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, S. 289.

sind relativ selten wirklich selbständig. Das Kammermusikalische des Kammerkonzertanten verhindert die Identitätsbildung, und die Solisten sind Teil einer verhältnismäßig gleichwertigen Ensemblepolyphonie. Die Horizontalisierung der tonalen Organisation von Tonhöhen trägt dazu bei, daß bei Merikanto ein weiterer Schritt in der Ausprägung der Polyphonie als geradezu „ethischer Attitüde“<sup>41</sup> zu beobachten ist, in der es den „Zwang zur harmonischen Legitimation jeder Stimmführung“ nicht mehr gab, der noch in Regers Musik eine weitergehende Emanzipation der Polyphonie verhinderte<sup>42</sup>.

Ein einfaches Beispiel für die Polytonalität, in der die Melodie zu den Trägern der tonalen Wirkung gehört und als „dominierende Tonalität“ bezeichnet werden sollte<sup>43</sup>, ist der Anfang des *Schott-Konzerts*. Dort erklingt die ähnlich wie zu Beginn von Jean Sibelius' Violinkonzert dramatisch hervorgehobene Melodie der Geige in einer Tonart (in *d*-moll), die in der klangorientierten, polytonalen Begleitung nicht vorkommt.

Notenbeispiel 1 (Merikanto: *Largo*, T. 1–5)

Doch obwohl die Prinzipien der vertikalen Organisation durch ein System wie die Tonalität nicht vorgegeben sind, ist die vertikale Dimension auch bei Merikanto natürlich nicht wirklich ‚frei‘. Die vollkommene Befreiung vom Zwang jeder vertikalen Legitimation ist ein Mythos der frühen Neuen Musik, der kaum in einem bedeutenden Werk — nicht einmal in *Pierrot lunaire* — Wirklichkeit wurde<sup>44</sup>. Für die meisten Komponisten der Epoche gilt eine neuartige Gleichwertigkeit, wenn nicht

<sup>41</sup> Johannes Piersig, *Das Fortschrittsproblem in der Musik um die Jahrhundertwende. Von Wagner bis Schönberg*, Regensburg 1977, S. 127.

<sup>42</sup> Vgl. Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 122.

<sup>43</sup> Vgl. Eino Roiha, *On the Theory and Technique of Contemporary Music*, Helsinki 1956, S. 15: Ähnlich wie viele Theoretiker der Polyphonie ging Roiha von der selektiven Wahrnehmung aus und behauptete, daß man letztendlich nur jeweils eine dominierende Tonalität wahrnehmen kann. Wenn man davon ausginge, daß auch die Komponisten ihre polytonalen Strukturen immer von einer dominierenden Tonalität ausgehend gestaltet hätten, könnte man etwa bei Merikanto die tonale Analyse weiter führen als es in diesem Aufsatz geschieht.

<sup>44</sup> Man könnte dies, Guido Adlers pejorative Stilbeschreibung paraphrasierend, den ‚Mythos der Polyodie‘ nennen (vgl. *Stil in der Musik*, Leipzig 1911, S. 254–56). Ich möchte übrigens betonen, daß ich mit vertikaler Legitimation nicht die „harmonische [bzw. tonale] Legitimation“ meine. Außerdem halte ich etwa die serielle Dodekaphonie keineswegs nur für eine horizontale Strategie der Tonhöhenorganisation.

sogar Dialektik des Vertikalen und Horizontalen. Ein Theoretikerfreund Merikantos, Eino Roiha, schrieb bereits 1956<sup>45</sup>: „If we do not understand Reger’s modulating style of harmonization, we cannot understand his melodic style either.“ Dies gilt auch für Merikanto, dessen Melodik im ständigen Wechselverhältnis zu seinen vertikalen Komplexen steht.

Das Modell eines direkten funktionalen Zusammenhangs zwischen einzelnen melodischen Linien bietet eine Lösung des Problems. Nach Regers Meinung kommt eine „Melodie erst durch ihre Gegenmelodie zur musikalischen Bedeutung“<sup>46</sup>, was auch für Merikanto gilt. Im *Schott-Konzert* etwa besteht das Thema des ersten *Allegro*-Teils (nach 18 Takten *Largo*-Einleitung) aus einer Hauptlinie („*marc. il tema*“) und einer Gegenmelodie, die gleichzeitig eine Diminution der ersteren ist (dazu mehr weiter unten); nur die Linien zusammen bilden das eigentliche Hauptthema.

**Allegro** ♩ = 120

#### Notenbeispiel 2 (Merikanto: *Allegro*, T. 1–3)

Diese multilineare Denkweise beschränkt sich keineswegs auf Haupt- und Nebenstimmen, sondern prägt das ganze Stimmengewebe. Ein Sonderfall ist die für beide Komponisten typische Setzweise: Die Paarbildung innerhalb des Sextetts bzw. Nonetts ist variabel, sie verbindet abwechselnd verschiedene Stimmen miteinander und trennt diese gleich wieder voneinander. Da die Paarbildung in vielen Fällen nicht — und schon gar nicht längerfristig — streng und konsequent, sondern immer mehrdeutig ist, kann die Frage nach der Rolle des Polyphonen nicht bloß anhand der Partitur gelöst werden, sondern auch die Wahrnehmungsproblematik sollte einbezogen werden. Ein Komponist arbeitet nicht immer zugunsten der Hörbarkeit der Einzelstimmen, sondern gelegentlich auch gegen sie. Nach Hugo Riemann „erscheinen“ „Sätze mit vier oder gar noch mehr kontrapunktisch selbständigen Stimmen“ leicht überladen und sind nicht immer verständlich<sup>47</sup>. Sobald ein Komponist bewußt mehrdeutige polylineare Strukturen gestaltet, gilt das Riemannsche Maß nicht, sondern die

<sup>45</sup> Roiha, S. 10.

<sup>46</sup> Bagier, S. 80f.

<sup>47</sup> Hugo Riemann, *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierten Kontrapunkts*, Leipzig 1914 (1888), S. 153. Das Auffassungsvermögen der Zuhörer und der Interpreten ist jedoch kein Naturgesetz, sondern es variiert und kann auch trainiert werden. Doch der psychologistische Pessimismus von Riemann hatte eine lange Geschichte. Bereits bei Augustus Frederic Christopher Kollmann (*An Essay on Practical Musical Composition*, London 1799, S. 18) lesen wir: „To set more than five real parts throughout a Symphony, is uncommon, and may only serve for extraordinary purposes, as five is plenty for our ear to attend to.“

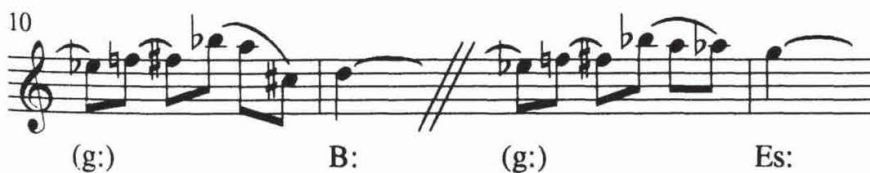


entweder vorhandene oder wegen der Ambiguität fehlende Selbständigkeit der Einzelstimmen muß im polylinearen Kontext nach neuen Kriterien beurteilt werden.

Im folgenden werden Details der Formbildung, Melodik und Satztechnik in Merikantos *Schott-Konzert* mit Regers opus 118 verglichen, um die These zu untermauern, nach der Merikanto sein Werk unter dem inspirierenden Einfluß des Reger-Sextetts geschrieben haben muß. Keineswegs handelt es sich um ein Plagiat und auch nicht um das einfachste Beispiel für Merikantos Reger-Rezeption; wer ein möglichst überzeugendes Beispiel sucht, sollte mit dem Einfluß der *Hiller-Variationen* auf Merikantos *Thema, fünf Variationen und Fuge* beginnen<sup>48</sup>. In diesem Aufsatz geht es um ein komplexes Rezeptionsbeispiel: Die Rezeption läßt sich nicht an der Ähnlichkeit der Lösungen zeigen, sondern an der Ähnlichkeit der Fragestellung. Auch die offensichtliche Gegensätzlichkeit der Lösungen ist als Rezeption zu verstehen. Form, Melodik und Satztechnik sind die wichtigsten Faktoren: Sie reichen als Fundament der Beweisführung aus, zumal die Harmonik, die verfremdete Tonalität bzw. die Polytonalität bereits thematisiert werden konnten.

### 3. Form und Formung

In verschiedenen Werken Regers (etwa im *Klavierquartett* opus 113<sup>49</sup> und im *Sextett* opus 118<sup>50</sup>) findet man eine großformale Strategie, die zwar nicht als Modell, aber durchaus als inspirative Quelle der Formidee des Merikanto-Konzerts und insbesondere des Kopfsatzes gedient haben kann: Regers Reprise ist (bis auf die schematisch verwirklichte Quinttransposition der dem Hauptthema folgenden Abschnitte) eine exakte Wiederholung der Exposition<sup>51</sup>. Die tonale Transposition geschieht unauffällig und ohne jede Betonung, denn nur ein einziger Achtelton ändert das Ziel der Modulation zuerst von G-dur über g-moll nach B-dur und in der Reprise nach Es-dur.



Notenbeispiel 3 (Reger: *Allegro energico*, T. 10 und seine Reprise)

<sup>48</sup> Ursprünglich *Thema, neun Variationen und Fuge*.

<sup>49</sup> Vgl. H. Danuser, *Formung und Form. Zur Werkkonzeption von Max Regers Klavierquartett opus 113*, in: *Reger-Studien* 3, 1988, S. 40.

<sup>50</sup> Vgl. Rainer Cadenbach, *Max Reger: Streichsextett opus 118*, in: *Melos* 48, 1 (1986), S. 91–110.

<sup>51</sup> Ohne den Rang der endgültigen Version in Frage stellen zu wollen, muß man zur Besonderheit des opus 118 anmerken, daß Reger die Exposition erst nachträglich durch Streichen von 19 Takten umgestaltet hat (s. S. Shigihara, *Zum Problem der Streichungen in den Reinschrift-Autographen Max Regers*, in: *Reger-Studien* 3, 1988, S. 221). Ursprünglich war die Reprise eine um 19 Takte reduzierte Version der Exposition, was einer für Reger typischen Art der Reprisengestaltung entspricht (vgl. neben Cadenbach, S. 91f. etwa Heinz Ludwig Denecke, *Max Regers Sonatenform*, in: *Festschrift Fritz Stein zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans Hoffmann und Franz Rühlmann, Braunschweig 1939, S. 31).

Diese sicherlich bewußte ‚Gleichgültigkeit‘ gegenüber dem Ausdruckscharakter von Tonart und Modulation degradiert die tonale Anlage zur rein großformalen Angelegenheit. Dadurch wird die Reprise in jeder anderen als der tonal-großformalen Hinsicht redundant<sup>52</sup>. Die ‚Tyrannei der Wiederholung‘ wird zum Thema gemacht, statt sie – wie etwa Franz Liszt in seinen Symphonischen Dichtungen – abzulehnen.

Das Problem der Reprise betrifft aber nicht nur die Gesamtlegitimation, sondern auch die Art des Beginns. Nachdem Reger die bereits früher in gleitenden Überleitungsfunktionen eingesetzte *pianissimo*-Episode zum Schluß der Durchführung exponiert und nach einer klangschön tonalen  $D \rightarrow G \rightarrow C$ -Fortschreitung (über  $Des^{7+}$  als eine die Modulation verschleiernde, verfremdete ‚Doppeldominante‘ und mit anschließenden Ausweichungen nach *B*-dur und vor allem *A*-dur) eine lineare Gruppe mit versteckter Dominant-Funktion (zum Schluß als gebrochener  $C^{7b}$ -Akkord) einschleibt und dadurch die Prozesse der Durchführung endgültig abschließt, beginnt die Reprise ohne jede dramaturgisch nachvollziehbare Überleitung mit dem schwungvollen Hauptthema, als ob die Durchführung keine Konsequenzen hätte.

sempre poco a poco rit.

Tempo primo

Notenbeispiel 4 (Reger, Übergang von der Durchführung zur Reprise)

Auch Merikanto setzt sich im Kopfsatz mit dem Problem der Reprise auseinander, aber er beginnt die Exposition ähnlich wie Reger die Reprise: Die achtzehntaktige langsame Einleitung (*Largo*) bei Merikanto entspricht den vierzehn letzten Takten der

<sup>52</sup> Das Ausdruckspotential der Redundanz darf natürlich nicht übersehen werden. Einem zeitgenössischen Reger-Kenner wie Guido Bagier war die Redundanz jedoch sehr wohl ein Problem (S. 270): „Leider wird in der Reprise der erste Teil entgegen der sonstigen Gepflogenheit fast wörtlich wiederholt.“

Durchführung bei Reger. In beiden Fällen ist eine Teilung des Abschnitts in zwei Hälften nach zehn Takten möglich.

Musical score for piano, measures 11 to 20. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *mf*, *p*, and *Hr.* The tempo is marked *Allegro marc. il tema*.

Notenbeispiel 5 (Merikanto: *Largo*, T. 11ff.) .

Dagegen ist die Auflösung zum Schluß der Durchführung bei Merikanto nur kurz, und sie bildet keineswegs einen getrennten Abschnitt (höchstens die letzten zwei Takte mit anschließender Fermate). Diese großformal der Reger-Stelle (vgl. Notenbeispiel 4) entsprechende Passage ähnelt dem Schluß der Einleitung nur melodisch: Die Geige spielt in beiden Fällen eine Linie von *g'* zu *cis'*. Diese Linie ist nach der Durchführung allerdings rhythmisch schlichter, und sie basiert melodisch auf einer ganz anderen (chromatischen statt ganztonbezogenen) Skala.

Musical score for violin and horn, measures 131 to 132. The violin part (VI) has a trill (*tr*) and a fermata. The horn part (Hr.) has a trill (*tr*) and a fermata. The score is in G major (one sharp).

Notenbeispiel 6 (Merikanto: *Meno mosso*, T. 131f.)

Statt die Exposition als Reprise originalgetreu zu wiederholen, präsentiert Merikanto nur eine Reminiszenz (die ersten vier Takte des Hauptthemas) und beendet den Satz mit einer wirksamen Auflösungsepisode, die einerseits die Reprise vertritt und andererseits den Satz mit Blick auf das Werkganze syntaktisch öffnet. Obwohl die Reprisenbildung also geradezu gegensätzlich zu Reger wirkt, handelt es sich um zwei Lösungen des gleichen Problems, von denen Merikantos Lösung die originellere ist. Auch im Hinblick auf die Themencharakteristik folgt Reger der Sonatenform mit einer gewissenhaften Überdeutlichkeit, während Merikanto alle deren Aspekte in Frage stellt. Die Auseinandersetzung mit Elementen der langsamen Einleitungspassage wird bei Merikanto zum wesentlichen Bestandteil des kontrapunktisch raffinierten Hauptthemas, während das Hauptthema von Reger noch dem klassischen ‚maskulinen‘ Klischee entspricht.

Die von Hermann Danuser in Regers opus 113 analysierte Dialektik von „Formung und Form“<sup>53</sup> gilt auch für opus 118 und für das *Schott-Konzert*: Der musikalische Verlauf besteht aus einem ständigen Wechsel von Steigerungs- und Beruhigungsphasen. Im ganzen überwiegt bei Reger die funktionale ‚Form‘, wogegen innerhalb der drei großen Formabschnitte die impulsive ‚Formung‘ Oberhand gewinnt und den Themendualismus in Frage stellt. Bei Merikanto dominiert dagegen die ‚Formung‘, denn die großformale Anlage ist keineswegs eindeutig strukturiert. Der Kopfsatz ist zwar durch viele charakteristische Wiederholungen und deutliche Abschnitte nicht wirklich unübersichtlich, aber mit Kriterien der traditionellen Formenlehre dennoch schwer zu beschreiben. Folgende Abschnitte, die alle durch charakteristische Auflösungsperioden voneinander getrennt werden (*Allegro molto* und *Vivace* weniger deutlich), werden durch Tempounterschiede unterstrichen:

*Largo* — *Allegro (I.)* — *Agitato* — *Allegro (II.)* —  
*Allegro molto ... Vivace* —  
*Allegro (I.)*

Die Auflösungsperioden sind bei Merikanto agogisch markant, was als Kontrast zum ungewöhnlich lyrisch-polyphonen Hauptthema verständlich ist. In Regers opus 118 sind die Ausdrucksverhältnisse der Themen und Überleitungen traditioneller.

Nach Kalevi Aho hat der erste Satz des *Schott-Konzerts* eine „freie Form“<sup>54</sup> und das *Largo* lediglich die Funktion einer getrennten Einleitung. Es ist jedoch durchaus sinnvoll, von einer Sonatenhauptsatzform mit einer radikal verkürzten Reprise zu sprechen: Erstens ist der Hauptthemen-Charakter des *Allegro*-Themas (T. 1ff.) deutlich, zweitens hat das *Agitato* einen ausgeprägten und sogar modulierenden Überleitungscharakter; denn das erste *Allegro* endet mit *es* und das zweite *Allegro* beginnt mit *b*. Drittens bildet das zweite *Allegro* von seinem Ausdruckscharakter her ein traditionelles Seitenthema, während (viertens) *Allegro molto* und *Vivace* wie eine Durchführung wirken und erwartungsgemäß (dem Quintenzirkel entsprechend) mit dem Grundton *b* beginnen. (Aus dem tonalen Rahmen springt natürlich heraus, daß nicht das erste *Allegro*, sondern die polytonale Einleitung die Quinte *es-b* als Grundlage hat und daß der Satz mit *d* als Grundton endet, was jedoch im Kontext der 1920er Jahre kein Argument gegen die Sonatenformhypothese mehr ist.) Gegen diese Formauffassung spricht eigentlich nur die Kürze der Reprise.

Mit Blick auf den umfangreichen zweiten Satz wirkt der ganze erste Satz bei Merikanto wie eine Einleitung, wobei das zentrale Motivmaterial (das Hauptmotiv, die chromatisch absteigende Linie, der Tritonus und die Quarte) bereits in dessen *Largo*-Einleitung vollständig eingeführt wird. Die motivische Konzentration, die bei Reger in den von Danuser thematisierten „diastematischen Zellen“ ihre Entsprechung fin-

<sup>53</sup> Danuser, *Formung*, S. 45.

<sup>54</sup> [Kalevi Aho's Vorwort zur Neuauflage von] Aarre Merikanto, *Concerto per violino, clarinetto, corno e sestetto d'archi*, Helsinki 1978 (= AM 1).

det<sup>55</sup>, hebt hier den Eigencharakter des ersten Satzes im Vergleich zu den zwei folgenden hervor. Weil das gleiche thematische Material auch weiterhin wirksam bleibt, kann die Unterbrechung der Reprise des ersten Satzes auch mit der Fortsetzung des thematischen Formprozesses erklärt werden: Sie macht eine ausführliche Reprise überflüssig. Dagegen unterstreicht die Charakteränderung am Ende des ersten Satzes diese traditionelle Alternative in der Sonatenformgestaltung keineswegs, sondern läßt sie nur als eine mögliche Interpretation offen. Die allerletzten Takte sind in dieser Interpretation ein Spiegelbild der Einleitung, denn das Motivische wird fließend zum Klang, während die Funktion des Satzbeginns umgekehrt die Entfaltung des Motivischen aus dem Klang bedeutet. Diese breite Geste betont die Symmetriewirkung und die Abgeschlossenheit des Schlußabschnittes.

Notenbeispiel 7 (Merikanto: Schluß, T. 137)

Die letzten Takte stellen ein Klanggebilde dar, aus dem sich die Solo-Geige und die Klarinette durch thematische Motivfragmente hervorheben. Ihr gemeinsames Motiv besteht ähnlich wie der Anfang des *Allegro*-Themas aus zwei aufsteigenden Sekunden.

Obwohl etwa Aho den zweiten Satz von Merikanto nur grob dreiteilig beschreibt (d.h.: 1. ein die Coda des ersten Satzes gewissermaßen fortsetzender, improvisatorischer Anfang, 2. ein tänzerischer *Vivace*-Teil und 3. eine langsame Coda), sollte man im *Vivace* darüber hinaus den im Gegensatz zum ersten Satz vollständig ausgeprägten Sonatenhauptsatz erkennen, den langsame Abschnitte umrahmen<sup>56</sup>:

#### *Vivace*:

Hauptthemengruppe mit Überleitung (T. 1–75),

Seitenthema (T. 76–95),

Überleitung (T. 96–109) zur vielseitigen Durchführung (T. 110–232) und

Reprise (T. 233–272 und T. 273–294).

<sup>55</sup> Danuser, *Formung*, S. 41.

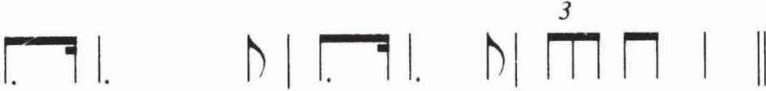
<sup>56</sup> Eine detailliertere Erläuterung dieses Satzes ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich.


Der volkstümlich tänzerische Habitus des langen *Vivace*, der durch den langsamen, ernsten Rahmen auch noch zusätzlich betont wird, ist in der Sonatenformtradition wohl etwas ungewöhnlich. Im ersten Satz dagegen korreliert gerade der Ausdrucksstil mit der Tradition besser als die großformale Anlage selbst mit ihrer radikal verkürzten Reprise.

Auch der abschließende *Allegro vivace*-Satz (nach Aho eine „stürmische Fantasie“), ist nicht bloß irgendeine Fantasie, sondern eine verlängerte Coda. Ein ganzheitliches, übergeordnetes Konzept, das dem ersten Satz die Funktion einer Einleitung, dem zweiten Satz die des Hauptsatzes und dem dritten Satz die einer Coda verleiht, hält das Werk Merikantos satzübergreifend zusammen. Dicht zusammengewachsen sind Wiederholungen und Reminiszenzen von satzeigenen und für das ganze Werk wichtigen Motiven und Themen, wobei eigentlich nur das erste Thema des Satzes ein ausdrücklich melodisches Profil hat. Andere (etwa die Motive aus kleinen Sekunden, Quarten und Tritoni bzw. großen Septimen) finden im dritten Satz keine melodisch tragfähigen Manifestationen. Und gerade dieser Mangel an melodischer Substanz gibt dem Satz trotz seiner Länge und dem vielversprechenden Anfang den Charakter einer Coda mit fragmentarischen Reminiszenzen an vergangene Elemente. Sie entsprechen den Reger'schen „Binnenzitaten“, wie sie sich in opus 113 gegen den Schluß konzentriert finden<sup>57</sup>. Alles in allem zeigt sich, daß die Idee einer Dialektik von Form und Formung keineswegs auf den ersten Satz des *Schott-Konzerts* eingeschränkt werden muß.

#### 4. Einige Worte zur Melodik

Während Reger 1911 den Prinzipien der Tonalität noch konsequent, wenngleich chromatisch verfremdet folgt, schwebt Merikanto 1924 bereits zeitgemäß zwischen Polytonalität und Atonalität. Sogar ein (allerdings durch die Setzweise recht tonal klingender) Zwölfton-Akkord kommt in der Mitte des Finales vor (*Allargando*; T. 65–68), wogegen die Polytonalität in der tonalen Melodik vieler Themen manifest wird. Gemeinsam ist dagegen der Wechsel von rhythmischem Schwung (es gibt lange rhythmisch markante, aber monotone Passagen) und metrisch freien Auflösungspassagen.

Reger 

Merikanto 

Notenbeispiel 8 (Rhythmik der Hauptthemen)

<sup>57</sup> Vgl. Danuser, *Formung*, S. 49.

Synkope und Hemiolen bilden bei beiden Komponisten das rhythmische Fundament. Beide Kopfsätze erklingen etwa im Dreiviertel-Takt, und beiden Hauptthemen liegt ein punktierter Rhythmus zugrunde.

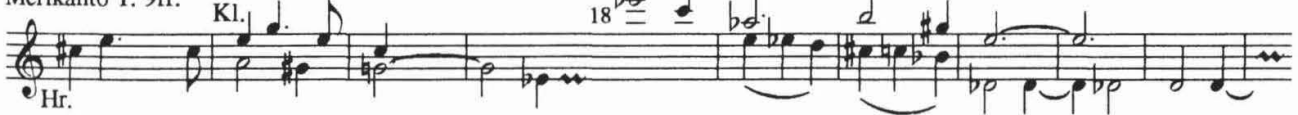
Der Vergleich zwischen *Schott-Konzert* und Reger-Sextett gewinnt durch die Korrelationen zwischen den Funktionen der gemeinten Passagen oft indirekt an Überzeugungskraft.

Die Regersche Idee einer Melodie, die erst durch ihre Gegenmelodie zur musikalischen Bedeutung kommt<sup>58</sup>, wird von Merikanto übernommen und durch die gleichfalls Regersche Neigung zum Kontrapunkt verfeinert — mit der Maxime des grundsätzlich vierstimmigen Satzes —, wogegen Reger die klare ‚Festigkeit‘ seines Themas durch eine hierarchisch zweischichtige Faktur ohne Gegenmelodik betont. Dem expressiven Zwischenthema, das Reger in Takt 11 einführt, entspricht bei Merikanto das in Takt 9 exponierte, ebenfalls expressive Thema, das bereits nach weiteren neun Takten aufgelöst wird, bevor eine Hemiolenbildung in einer bitonalen *Es/C*-Periode das eigentliche Überleitungsthema (*Agitato*) einführt (s. Notenbeispiel 9). Die anschließend folgende Auflösungspassage mit akzentuierten, thematisch fundierten Abwärtssprüngen und Hemiolen findet in Takt 29 ihre Regersche Entsprechung.

Reger T. 11ff.



Merikanto T. 9ff.



Notenbeispiel 9 (Reger: T. 11ff.; Merikanto: T. 9ff.)

Daß Merikanto im Gegensatz zu Reger diese Hemiolen nur begleitend einsetzt und keine längere Ruhephase einführt, hängt mit der noch präsenten langsamen Einleitung zusammen, die bei Reger fehlt. Die Themen selbst (T. 11ff. resp. T. 9ff.; s. Notenbeispiel 9) haben viele gestische Gemeinsamkeiten: den Dreiviertel-Takt, das ähnlich gebrochene Dreiklangsgestütze (*cis''—e''—/ a'* bzw. *d''—f''—/ h'*), anschließend eine Übergangsnote im Halbtonabstand und ein weiterer Ton, der zum ‚tonalen‘ Konzept der Melodie paßt (*A<sub>2</sub>/G<sup>7</sup>*) usw. An diesem Beispiel kann im übrigen studiert werden, wie viel eindeutiger die tonale Gestaltung der Melodien (wohlgemerkt nicht der Harmonik) bei Merikanto ist, die hier nicht einmal durch die Streicherbegleitung kompensiert wird: Sie besteht aus den Akkorden *g—h—f'—ais'/h'* (zu *cis''*) — *gis—c—fis—a'/h'* (zu *e''*) — *g—h—f'—as'/b'* (zu *cis''*).

<sup>58</sup> Bagier, S. 80.

Nach einer neuen, motivisch ähnlichen Auflösungsperiode führt Merikanto in Takt 48 ein lyrisches Seitenthema mit einer Gegenmelodie ein. Weniger das Thema an sich als vielmehr ein wichtiges Detail in seiner Auflösung korreliert mit der Vorbereitung des Seitenthemas in Takt 59 bei Reger. Dort wird der homophon dreistimmige Satz durch Fragmente der zweiten Geige ‚gestört‘, wobei das letzte Fragment die Kluft zwischen Auflösung und Thema ausfüllt. Merikanto gestaltet die Auflösung streng homophon, so daß die Fragmentierung ‚horizontal‘ konzipiert ist: Die Stimme des ersten Cellos tritt agogisch aus der homophonen Gruppe heraus und bereitet den Grundton für das Seitenthema vor.

Merikanto

**Allegro**

50

*p* *espress.*

*pizz.*

*ten.*

*arco*

Reger

59

*pp*

*a tempo*  
*ma sempre espress.*

*pp*

Notenbeispiel 10 (Merikanto: T. 47ff.; Reger: T. 59ff.)

Die Seitenthemen selbst ähneln sich nur insofern, als die bei Reger so auffallende viertaktige, anfangs klare Phrasierung bei Merikanto durch einen achttaktigen Bogen ersetzt wird. Während diese Themengruppe bei Merikanto mit einem *F/C/a/es* /*ges* /*f*-Akkord im pianopianissimo endet, bevor die Durchführung nach einer Pause mit einem Baßton C im Quintenverhältnis und im Hemiolen-Rhythmus beginnt, beendet Reger seine Exposition mit einer markanten C-dur-Kadenz, wonach der Baßton (*Gis* als Dominante zu *A*) nach einer Pause und in Hemiolen die Durchführung beginnt. Merikantos Hemiolen dienen der Veränderung der Metrik (3/2 statt 4/4), während sie bei Reger (als Hinweis auf Takt 32ff.) eine thematische Funktion haben. Als abschließendes Motiv der Exposition verwendet Reger den Rhythmus des Hauptthemas, während Merikanto seine aus der Einleitung abgeleiteten Quarten- bzw. Tritonusfolge einsetzt, was auch für die vorige Auflösung gilt.



Reger

Merikanto

Notenbeispiel 11 (Reger: T. 93ff.; Merikanto: T. 69ff.)

Während man zwischen den langsamen Rahmenteilern des zweiten Merikanto-Satzes und dem langsamen dritten Satz des Reger-Sextetts keine andere Entsprechung findet als die, daß Merikanto den durch den Verzicht auf eine singbare Melodie betont melancholischen, unbestimmten Ausdruckscharakter von Reger mit Hilfe seiner eigenen Ausprägung der verfremdeten Polytonalität etwas umgestaltet, hat Merikantos *Vivace* einen ähnlichen Duktus wie das *Vivace* Regers. Beide Sätze prägt ein tänzerisch-spielmännisches Sechachtel-Motiv, das bei Merikanto ans Volkstümliche angrenzt. Beide Themen setzen mit *d* an und kulminieren in *fis'''*.

Reger

Merikanto

Notenbeispiel 12 (Reger: *Vivace*, T. 1ff.; Merikanto: *Vivace*, T. 76ff.)

Die Häufung an derartigen Parallelen macht es schwer, an einen Zufall zu glauben.

### 5. Heterophonie als satztechnisches Prinzip

Im Jahr 1932 reflektierte Merikanto über die Grenzen der Polyphonie. Er komponierte gerade ein Streichsextett<sup>59</sup> und behauptete, daß er als erster im Rahmen dieser ‚Gattung‘ jegliche Oktavverdoppelungen vermeiden konnte. Er wies auf die „alte Lehre“

<sup>59</sup> Paavo Heininens Rekonstruktion dieser unvollendeten Komposition fand 1993 in Riga ihre Uraufführung. Dieses Werk ähnelt nicht Regers *Sextett*.

hin, nach welcher der fünfstimmige Kontrapunkt bereits ein Extremfall sei und die sechste Stimme meistens eine andere verdoppele. Er selbst habe aber sogar einen neunstimmigen kontrapunktischen Satz und etwa im *Schott-Konzert* über lange Strecken hinweg sechs- bis siebenstimmig geschrieben<sup>60</sup>. Es kann jedoch gezeigt werden, daß die hohe Stimmenzahl bei Merikanto weniger zur Polyphonie als vielmehr zur ‚Heterophonie‘ führt.

Sowohl Reger als auch Merikanto nutzen in den hier verglichenen Werken die Eigenart der Sextett-Besetzung aus, indem sie den Satz aus abwechselnden Paarbildungen gestalten. Verschiedene Stimmen nehmen innerhalb einer längeren Periode an einer melodischen Linie abwechselnd teil. Da nur die allerwenigsten Paarbildungen fest oder in sich kohärent sind, ist die Heterophonie zweidimensional. Dieses charakteristische Prinzip läßt sich anhand der ersten neun Takte des Reger-Sextetts veranschaulichen (s. Notenbeispiel 13). Wenn man von kleinen melodischen Abweichungen absieht, bilden die drei höchsten Systeme der Partitur in den zwei ersten Takten eine Einheit, die sich von den restlichen drei Systemen klar unterscheidet. In Takt 3 spielen die Geigen gegen die anderen Streicher, während in Takt 4 (teilweise auch in T. 5) die erste Geige mit dem ersten Cello, die zweite Geige mit der ersten Bratsche und (weniger einheitlich) die zweite Bratsche mit dem zweiten Cello verbunden wird. In Takt 5 f. verselbständigt sich die erste Geige. Nach einem Takt Trioführung von zweiter Geige, Bratsche und Cello bildet die erste Geige mit den Celli eine Gruppe, die gegen die zweite Geige und die Bratschen spielen. Dieser Abschnitt wird also durch eine ständige Suche nach Neugruppierungen geprägt, was mit dem Charakter der motivischen Arbeit übereinstimmt.

Während die Schichtenbildung am Anfang des *Schott-Konzerts* noch klar ist, wird der Einfluß der Regerschen Heterophonie nach der Einführung des Hauptthemas im *Allegro* erkennbar. Wie bei Reger hat auch bei Merikanto beinahe jede Periode oder sogar jede Phrase eine eigene Konfiguration. Daß diese Technik der ständigen Tutti-Umformierung oft agogisch motiviert ist, sieht man besonders deutlich in Takt 9 f. oder danach in Takt 15 f., wo die erste und zweite Bratsche — also zwei gleiche Instrumente fast ohne jeden Klangunterschied, aber mit verschiedenen Spielern — ihre Figuration miteinander austauschen (s. Notenbeispiel 14; s. dazu auch Notenbeispiel 16).

Diese Strategie ist insofern ‚orchestral‘, als sich in ihr eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der kammermusikalisch konsequenten Linienführung und ein Primat des Gesamtklanges manifestiert. Sie setzt voraus, daß der Interpret primär ans Ganze denkt und seine Stimme als dessen Teil hört, statt eine dramatisch sinnvolle Entfaltung der eigenen Stimme zu beabsichtigen. Sie trägt auch wesentlich dazu bei, daß beide Stücke in ihrer klanglichen Erscheinung schwer faßbar sind und daß der Satz einen unruhigen Eindruck gibt. Infolgedessen korreliert diese Strategie mit dem Ausdruck der Melodik, die nur selten längere Phrasen bildet und meistens bereits vor ihrer eigentlichen Entfaltung fragmentiert wird.

<sup>60</sup> Brief vom 8. März 1932; zit. bei Heikinheimo, S. 342.

Herrn Justizrat Dr. Paul Röntsch zugeeignet

# Sextett (F-dur)

für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli

Max Reger, op. 118

Allegro energico (♩ = 92-108)

Violine I  
Violine II  
Viola I  
Viola II  
Violoncello I  
Violoncello II

Copyright 1911 by Ed. Bote & G. Bock, Berlin  
Copyright renewal 1939 by Ed. Bote & G. Bock, Berlin  
assigned to Associated Music Publishers, Inc., New York M. R. 26

Notenbeispiel 13 (Reger: *Allegro energico*, T. 1ff.)

© Bote & Bock, Berlin

Musical score for Merikanto's *Allegro*, T. 9ff. The score is in 4/4 time and features six staves: Violin solo, Clarinet in B, Cor in F, Violin, Viola, and Cello. The music is marked with various dynamics including *p*, *mp*, *pp*, and *cresc.*. The score includes a circled number 10 at the beginning of the first measure. The Violin solo part has a *cresc.* marking above it. The Clarinet part is marked *mp espress.* and *pp (non solo)*. The Cor part is marked *p espress.* and *(non solo)*. The Violin, Viola, and Cello parts have various dynamics and articulations, including triplets and slurs.

Notenbeispiel 14 (Merikanto: *Allegro*, T. 9ff.)

© Fazer Edition, Espoo, Finnland

Wenn es ein Kriterium eines primär horizontal konzipierten Satzes ist, daß jede Stimme für sich von Anfang bis Ende eine sinnvolle Ereignisfolge bildet, sind die Satzstrukturen Reger und Merikantos nicht eigentlich horizontal gedacht. Weil auch das vertikale Prinzip nicht allein gilt und weil die horizontale Linienbildung doch ständig wenigstens periodisch wirkt, muß man nach einem dialektischen Modell suchen — doch nicht im Sinne eines „Kontrastes“<sup>61</sup>. Es handelt sich vielmehr um einen formprägenden Konflikt zwischen vertikaler (quasi ‚orchestraler‘) und horizontaler („kammermusikalischer“) Orientierung. Die kritische Frage, ob dieser Widerspruch der Prinzipien bei Merikanto allerdings ideal gelöst worden ist, bleibt hier unbeantwortet.

Gelegentlich scheint auch die Aufführungstechnik die Zersplitterung der Linien zu motivieren wie ab Takt 243 des zweiten Satzes: Durch die vorzeitige Übernahme der Geigenlinie im Sextett erleichtert sich die Sologeige ihren hohen Einsatz in Takt 246 (mit *g'''*). Sonst fällt es schwer, diesen Wechsel in der Stimmführung zu verstehen.

<sup>61</sup> Vgl. Sievers im Hinblick auf Melodik und Harmonik: *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*, Wiesbaden 1967, S. 141. Hinsichtlich der Tonhöhenorganisation kann das von Sievers thematisierte Phänomen bei Merikanto in der Gleichzeitigkeit von vertikaler Bitonalität à la Bartók und horizontaler Polytonalität à la Milhaud überall gefunden werden.

240

VI. solo

Cl. in B

Cor. in F

VI.

Vle.

Celli

Flutterz.

pizz. arco

pizz.

pizz. arco

pizz.

pizz. arco

pp

p marc.

p

VI. solo

Cl. in B

Cor. in F

VI.

Vle.

Celli

cresc.

mf

mf

f

p (non solo)

mf

marc.

arco

mf arco

f

mf

f

f

Notenbeispiel 15 (Merikanto: T. 241)  
© Fazer Edition, Espoo, Finland

Eine solche dramatische Einführung des Solisten ist bei Merikanto sonst selten und die Stimmführung eher heterophon als dramatisch durchstrukturiert.

Im Vergleich zum Reger-Sextett neigt die Textur im *Schott-Konzert* jedoch zum ‚Kammer-Konzertanten‘, wofür es in Regers Gesamtwerk kein Vorbild gibt. Anhand des *Agitato*-Abschnittes (T. 24ff.) läßt sich zeigen, wie Merikanto aus einem im wesentlichen heterophonen (und als solchem noch Regerschen) Gewebe das Konzertante entfaltet. Das Horn bleibt zuerst in die Sextett-Textur sowohl klanglich, funktionell als auch melodisch eingegliedert, und erst in Takt 42ff. (*Meno mosso*) führt es ein seit der Einleitung wichtiges, aber im *Allegro* nur flüchtig auftauchendes melodisches Tritonus-Motiv ein, das die Sologeige sogleich imitiert (s. Notenbeispiel 16).

Die Gleichwertigkeit der drei Solisten prägt die Takte 42ff., wobei die konstruktive Funktion des Hornes beachtenswert ist: Sein thematisch und formal wichtiger Einsatz wird bis Takt 42 verschoben, um die Erkennbarkeit der melodischen Geste dort ( $c'' - fis'$ ) durch einen neuen solistischen Klang zu betonen. Die Identität der Klarinette beruht dagegen auf idiomatischer Brillanz. Das Tritonusmotiv ( $c'' - fis'$ ) des Hornes — rhythmisch eine Folge von kurz und lang — wird von der Klarinette bereits in Takt 7ff. der Einleitung mehrfach eingeführt ( $gis'' - d''$ ,  $gis'' - d''$ ,  $f'' - h'$ ; vgl. Notenbeispiel 1). Sonst kommt sie vor Takt 42 nur in weniger charakteristischen rhythmischen Gestalten und als harmonisches Intervall vor.

In Takt 37f. besteht die polylineare Struktur aus der Umspielung eines chromatisch steigenden Gedankens, wobei sich der Identitätsgrad der konzertanten Instrumente vom Streichsextett kaum unterscheidet. Dieses schwach strukturierte Gebilde ist nicht nur in seiner horizontalen Progression, sondern auch hinsichtlich des Zusammenklangs chromatisch. Die Strukturierung schreitet in Takt 39 fort, wenn Sologeige und Klarinette den dialogisierenden Streicherpizzicati eine 16tel-Figuration gegenüberstellen. Alle linearen Klangschichten sind hier noch mehrfach besetzt. Die Figuration der Soloinstrumente enthält ein Wechselspiel von Quarten und Tritoni, das für die Tonhöhenorganisation des ganzen Werks in unterschiedlichen Formen bestimmend ist. Zudem bilden sich zwei Skalen, die jeweils nur unter Vorbehalt als tonal gelten können: die Violine von *es*-moll aus modulierend und die Klarinette von *cis*-moll ausgehend. Die Streicher spielen zerlegte Dreiklänge, die ebenfalls polytonal sind. Gleichzeitig mit der Strukturierung der Faktur wird auch die Organisation der Tonhöhen übersichtlicher.

Am Ende der Figuration wird die Umspielung von Quarten und Tritoni immer deutlicher — nicht zuletzt durch die Agogik, was die motivische Geste (der absteigende Tritonus im Horn in T. 42) vorbereitet. In Takt 42 ist die Satzstruktur durch und durch konzertant. Es handelt sich um eine in den romantischen Solokonzerten oft als Höhepunkt der Verselbständigung des Solisten verwendete, konfigurativ markante Geste: Ein melodisch charakteristisches Soloelement wird dem Vibrieren des Orchesters entgegengesetzt<sup>62</sup>. Gleichzeitig geht es hier um eine Wiederholung der Anfangsposi-

<sup>62</sup> Z. B. bei Felix Mendelssohn Bartholdy, Opus 25, zweiter Satz, Takt 75ff., Frédéric Chopin, Opus 21, zweiter Satz, Takt 43ff., Franz Liszt, *Es-dur-Klavierkonzert*, „Quasi Adagio“ und Johannes Brahms, Opus 83, *B-dur*, zweiter Satz, Takt 36ff.; s. Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, München-Salzburg 1989 (= *Berliner musikwiss. Arbeiten* 37), S. 102 u. 138f.

*molto cresc. e acceler.* **a tempo**

VI. solo *f ben marc.*

Cl. in B *f*

Cor. in F *mf*

VI. *f* pizz. *f*

Vle. *f* pizz. *f*

Celli *f*

**Meno mosso** ♩ = 120 *poco a poco cresc. -*

40

VI. solo *mf* *f* *ff marc.*

Cl. in B *mf* *f* *p*

Cor. in F *mf marc.*

VI. arco *mf* *f* *tr*

Vle. arco *mf* *f*

Celli *mf* *f*

Notenbeispiel 16 (Merikanto: T. 37ff.)

tion, wenngleich in einer kammerkonzertanten Form. Während Horn und Sologeige in einem strengen Terzimitationsverhältnis stehen, spielt die Klarinette idiomatische Figuren mit einem großen Ambitus. Alle drei Solisten haben ein individuelles, unterschiedliches, aber doch gleichwertiges Profil. Der Streichersatz besteht seinerseits aus einer Trillerbewegung in vier verschiedenen Geschwindigkeiten (in ausdrücklichen Trillern, in Achteltriolen, als liegender Akkord und in Vierteln), woraus sich ein begleitender Klangkomplex bildet. Diese Art konzertante Entwicklung des Satzes findet man bei Reger nicht.

## 6. Vom Einfluß zur Auseinandersetzung

Über die „kompositorisch praktizierte Rezeption“<sup>63</sup>, für die Merikantos *Schott-Konzert* ein wichtiges Beispiel darstellt, wird nur noch selten diskutiert, ohne Joseph Nathan Straus' *Remaking the Past* und dessen Vorbilder (insbesondere Harold Blooms Arbeiten) entweder als Grundlage oder mit einem kritischen Abstand zu erwähnen<sup>64</sup>. Unabhängig davon, für wie überzeugend man die theoretische Argumentation von Straus und wie passend man seine Analysen der analytischen „Mißinterpretation“ bei Strawinsky, Schönberg, Webern, Berg und Bartók hält, dient sein Beispiel als Bezugspunkt für die kritische Auseinandersetzung mit dem Fall Reger-Merikanto. Straus lehnte die traditionelle, von T. S. Eliot stammende Idee, wonach der Einfluß in der Arbeit eines jungen Künstlers etwas Bereicherndes sei<sup>65</sup>, ebenso ab wie die triviale Vorstellung von der Originalität eines Werkes, die unter der bloßgestellten Einflußquelle leide. Ihnen setzte Straus eine Theorie entgegen, nach der etwa Merikanto vor Regers großem Vorbild „Angst“ gehabt haben müßte. Und um sich in der überfüllten Galerie der Meisterwerke Platz zu schaffen, dürfte er Regers Werke gezielt, repressiv und sogar aggressiv mißinterpretiert haben.

Bloom behauptete bereits, daß Kunstwerke keine organisch abgerundeten Einheiten bilden könnten, denn sie stellten nur mehr oder weniger gelungene Akte im künstlerischen Überlebenskampf dar. Entscheidend in der Wertung von Kunst sei demnach auch nicht die „Schönheit“ der Lösungen, sondern ihre Überlebenschance und ihre „power“<sup>66</sup>. Nach diesem Denkmuster hätte sich etwa Merikanto mit Reger nur auseinandergesetzt, um zu beweisen, daß seine eigenen Lösungen die jeweils besseren sind und daß er ein Werk Regers durch sein *Konzert* ersetzen kann; nur so könne sich ein junger, „ängstlicher“ Komponist zu einer Neuschöpfung motiviert haben<sup>67</sup>.

<sup>63</sup> Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 239.

<sup>64</sup> Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge 1990; Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford 1973.

<sup>65</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), in: *Selected Essays*, New York 1950.

<sup>66</sup> Vgl. Straus, S. 13.

<sup>67</sup> Die kritische Frage, ob der Komponist das ältere Werk nachweisbar und bewußt rezipiert bzw. überhaupt gekannt hat, ist für Straus' Argumentation insofern von geringer Bedeutung, als seine Beispiele so zentral sind, daß man von ihrer Bekanntheit ausgehen darf.



Für seinen Versuch, das Wesen der frühen Neuen Musik zu verstehen, übernahm Straus Blooms Unterscheidung zwischen „Angst“ vor dem Stil und „Angst“ vor dem spezifischen Einfluß eines Einzelwerkes auf ein neu entstandenes Werk, wobei die letztere Form die erstere immer einschließt. Besonders interessant mit Blick auf den Fall Reger-Merikanto ist die letztere Form und das Phänomen, das Bloom „clina-men“ nennt<sup>68</sup>:

„a corrective movement [...] which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved precisely in the direction that the new poem moves“.

Das spätere Werk enthält demnach Elemente des Vorgängers, aber es gestaltet diese um. Weil das spätere Werk eine Interpretation des älteren ist, beeinflußt es gewissermaßen auch dieses. Wenn das spätere Werk besser oder ‚stärker‘ ist, kann das ältere sogar wie dessen schwache Imitation wirken<sup>69</sup>.

In keinem Fall behandelt Straus ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, das jedoch für die Freudsche und pseudo-darwinistische Theorie einen fruchtbaren Kontext bildet. Schon allein angesichts der dominanten Persönlichkeit Regers wäre es etwa keineswegs abwegig, Merikanto eine traumatische Haltung zu unterstellen; insbesondere im Falle des *Schott-Konzerts*, das 1924 gezielt für ein deutsches Fachpublikum mit vermutlich guten Reger-Kenntnissen geschrieben wurde. Als Merikanto 1915 an seinen Orchestervariationen arbeitete, hatte er nachweisbar „Angst“ vor Regers bewunderswerten *Hiller-Variationen*<sup>70</sup>. Viele der Unterschiede zwischen Merikantos *Schott-Konzert* und Regers *Sextett* wirken dagegen eher wie mutige Verbesserungsversuche:

1. die vertikal gesehen fast atonale Polytonalität,
2. eine markantere Satzkonstruktion<sup>71</sup>,
3. die noch höhere Variabilität der Satzstrukturen<sup>72</sup>,
4. die konsequentere Ablehnung der Sonaten-Reprise,
5. die großformale Hervorhebung der Passage (als Einleitung), die Reger unmittelbar vor die Reprise setzt,
6. der noch ätherischere, noch schwerer erfaßbare Ausdruckscharakter des langsamen Satzes,
7. die charakteristischere Form der Sechssachtel-Motive im *Vivace* und sogar
8. die noch dichtere motivische Arbeit.

<sup>68</sup> Bloom, *Anxiety*, S. 14.

<sup>69</sup> Nach Straus, S. 134. Als Beispiel führt Straus Béla Bartóks *Drittes Klavierkonzert* an, dessen zweiter Satz eine ‚Mißinterpretation‘ des dritten Satzes aus Beethovens op. 132 sei (Beethovens Motive als „pitch-class sets“ mißinterpretiert).

<sup>70</sup> Vgl. seine Äußerung zu Regers Kontrapunkt 1915 (s. o., S. 372).

<sup>71</sup> Über das Konzertante schrieb er am 10. Dezember 1926 an seinen Kollegen Sulho Ranta u. a. (zit. nach Erkki Salmehaaras Manuskript: *Suomen musiikin historia [Finnlands Musikgeschichte]*, Helsinki, in Vorbereitung; Übers. von T. M.), daß es „gut ist, wenn ein Soloinstrument auch länger etwas zum ‚Plaudern‘ hat, damit es nicht wie ein gelegentliches Motiv wirkt“

<sup>72</sup> Vielleicht macht sich hier auch der russische Einfluß bemerkbar: Merikanto studierte 1915–1916 in Moskau die klare, ausgeglichene Orchestration Nikolai Rimsky-Korsakows — „farbenreich und durchsichtig, weder schwer noch dickflüssig“ (Merikanto in: *Musiikkitieto*, [Oktober 1936], zit. bei Heikinheimo, S. 576) —, und konnte dadurch in seinen Orchesterwerken den Einfluß des Regerschen Orchestersatzes glücklich vermeiden.

Einige dieser Charakteristika (2. und 3.) hängen mit der durch das Preisausschreiben bedingten Entscheidung zusammen, ein Kammerkonzert und kein reines Sextett zu komponieren; eine Entscheidung, die angesichts der stilistischen und satztechnischen Parallelen bemerkenswert ist. Einerseits kann man die Gattungsabweichung als einen weiteren Aspekt der bewußten Entfernung vom Modell bezeichnen. Andererseits ermöglicht die konzertante Gattung jene markanten Reger-Parallelen, die im neuartigen, für Reger untypischen Kontext nicht allzu leicht auffallen<sup>73</sup>. Es ist also sinnvoll, die Idee einer analytischen Mißinterpretation abzulehnen und von analytischer Neuinterpretation zu sprechen: Die gleichen Probleme werden in einem späteren Werk auf eine neue Art gelöst.

Ob der Versuch, Reger durch die Neuinterpretation zu übertreffen, Merikanto tatsächlich gelungen ist, kann kaum entschieden werden. Jedenfalls ist Merikanto aus dem Bann der starken Lehrerpersönlichkeit ausgebrochen. Er hat deren Einfluß als Inspiration voll ausgenutzt, den Stempel der gesichtslosen Reger-Klasse, einer Gruppe von „gut ausgebildeten, tüchtigen und verdienstvollen Musikern“ vermieden und als Komponist einen „musikgeschichtlichen Rang“ erreicht, der nicht eindeutig niedriger ist als der von Reger<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Sie werden in der bisherigen Merikanto-Literatur auch nicht erwähnt.

<sup>74</sup> Vgl. Shigihara, *Kunst*, S. 15.