

4 Finnische Musikterminologie und Musikfachsprache – Entwicklungen, Strukturen, Besonderheiten

Käytäntö voitti [...].^{xxviii}

(I. Siukonen 1955: 306.)

Untersuchungen von Fachlexik, Fachtextstrukturen und Fachdiskursen bedingen und ergänzen einander wechselseitig, wie unter 3.1–3.3. allgemein dargelegt wurde; dies gilt auch für die finnische Musikfachsprache. Wie Adamzik (2018: 212) feststellt, ist für eine umfassende bzw. integrative Betrachtung von Fachsprachen bereits die Frage, „ob Fachwörter *oder* [Kursivierung B.S.] Fachtexte das wesentliche(re) Untersuchungsobjekt der Fachsprachenlinguistik darstellen (sollen) [...]“ fehlleitend. Die eingangs (1.5) vorgetragene Auffassung, dass Fachdiskurse nur dann angemessen erfasst werden können, wenn man sich über Struktur und Geschichte der in ihnen verwendeten Wortschätze im Klaren ist – nicht zuletzt deshalb, weil diskursrelevante Elemente auch auf Wort- oder Morphemebene erscheinen können – wird im Folgenden anhand konkreter Beispiele belegt.

An dieser Stelle müssen zudem zwei bereits erwähnte finnlandspezifische (wenn auch nicht -exklusive) Besonderheiten nochmals in Erinnerung gerufen werden: Zum einen existierten in Finnland bereits rudimentäre Fachwortsammlungen sowie Lehrwerke mit einem großen Anteil an Terminologie und Definitionen, bevor eine breite musikfachliche Textproduktion (insbesondere jenseits der Tagespresse) einsetzte. Dies war nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass die Fennisierung der Musikpädagogik früher begann als die der professionellen künstlerischen Ausbildung und Praxis, und dass die wissenschaftliche Textproduktion erst zu einem Zeitpunkt einsetzte, als der Fachwortschatz bereits deutlich erweitert war. Die Voraussetzung einer „Menge von Fachtexten“, aus denen ein „Fachwortschatz zu abstrahieren“ wäre (Adamzik 2018: 212), war hier also nicht ohne Weiteres gegeben – auch, weil sich eine finnischsprachige Fachgemeinschaft, aus deren Kreis Fachtexte im engeren Sinn (also als E>E-Kommunikation) hervorgehen konnten, erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts herausbildete. Zum anderen kam der (Fach-)Sprachplanung, wie lückenhaft und inkohärent sie in manchen Bereichen und Phasen auch immer gewesen sein mag, eine herausgehobene Position in der Konstruktion einer finnischen kulturellen Identität via Sprache zu. Dies wiederum realisierte sich am Auffälligsten im Ausbau des Wortschatzes, auf den ein entsprechend starkes Augenmerk gelegt wurde.

4.1 Aufbau einer Terminologie: Historisch-systematischer Überblick

Martti Rapola (1950: 136) sieht den Anfang der finnischen Musikterminologie in Gottlunds im ersten Band des *Otava* erschienenem Kapitel *Muistutuksia meijän vanhoista kansallisista soitoistamme* ‘Anmerkungen zu unserer alten Volksmusik’ (Gottlund 1831: 267–282), das *cum grano salis* als erster finnischsprachiger Fachtext über Musik gilt (A. O. Väisänen 1916: 383).²⁸⁸ Rapolas Einschätzung steht, bis hin zu den aus der Botanik entlehnten Metaphern, im Einklang mit dem gängigen sprachgeschichtlichen Narrativ, das die Anfänge der finnischen Bildungssprache (*sivistyskieli*) in der kulturgeschichtlich bedeutsamen Phase der 1830er (und 1840er) Jahre verortet:

Suomenkielinen musiikin terminologia nousi oraalle samaan aikaan, jolloin sivistyssuomi laajemmaltikin alkoi kasvaa uutta sanastoa ja kypsytellä ensimmäisiä kestäviä hedelmiänsä, ts. viime vuosisadan kolmannella ja neljännellä vuosikymmenellä^{xxix} (Rapola 1950: 136).

Doch unterschlägt Rapola damit einerseits sehr viel frühere Anfänge (s. B. Schweizer 2019: 32–50; Häkkinen 2010), wie andererseits für den von ihm angesprochenen Zeitraum nur sehr eingeschränkt davon die Rede sein kann, dass „eine Saat aufging“ (*nousi oraalle*) – um bei den Agrarmetaphern zu bleiben, müsste hier eher von Urbarmachung des Bodens die Rede sein. Gottlunds Text ist dennoch ein fachwortschatzgeschichtliches Ereignis, da er *ad hoc* ein gutes Dutzend eigensprachlicher musikterminologischer Neubildungen oder -prägungen²⁸⁹ nicht allein einführt, sondern sogleich in einen komplexen sprachlichen Zusammenhang bringt. Anstelle von Definitionen erläutert Gottlund seine Bildungen mit Hilfe schwedischer Entsprechungen in Klammern oder Fußnoten. Manche Passagen lassen beinahe den Eindruck aufkommen, dass Gottlund habe demonstrieren wollen, dass man mit autochthon finnischem Wortgut über Musik schreiben könne. Tatsächlich aber brachte die schlichte Notwendigkeit, für nahezu jeden musikalischen Begriff

²⁸⁸ Erwähnt werden muss allerdings auch das Vorwort zur Suomalainen messu (Ehrström 1837), das einige Begriffe der Musiklehre enthält. S. hierzu Rapola (1950b: 23–26), der es für gesichert hält, dass Ehrström den Text nicht auf Finnisch verfasst hat, und mutmaßt, dass Karl N. Keckman der Übersetzer gewesen sein könnte.

²⁸⁹ Für in Form und/oder Inhalt neue Wortschatzeinheiten werden hier vereinfachte Oberbegriffe benutzt: ‚Neubildung‘ für Derivationen und Komposita, ‚Neuprägung‘ für die Zuweisung einer neuen (fachspezifischen) Bedeutung für ein bereits existierendes Lexem und für innovative (und mutmaßlich spontane), oft metaphorische Bildungen zu diesem Zweck. Die Komponente ‚Neu‘ bezieht sich also nicht auf das Wortgut an sich, sondern lediglich auf den Vorgang der Bildung, deren unterschiedliche Strategien in Kapitel 4.1.2 an konkreten Beispielen erläutert werden.

ein finnisches Äquivalent bilden oder die Bedeutung eines bestehenden Lexems erweitern zu müssen, diese Häufung zwangsläufig hervor: Ähnliche Verdichtungen von *ad hoc* gebildeten Erstbelegen finden sich auch in anderen frühen Texten mit Musikbezug, etwa den ersten Konzertbesprechungen. Von Gottlunds puristischen Vorschlägen hat nur das (allerdings sehr wichtige) *sointu* 'Akkord' überlebt.²⁹⁰

Termbildung in Texten kann also zwar in Einzelfällen brauchbare Ergebnisse zeitigen, doch richtet sie sich jeweils nach dem unmittelbaren Verwendungsbedarf im inhaltlichen Kontext und ist daher häufig kontingent. So führt Gottlund zwar mit *lauhkia-eäni* '[wörtlich] Mildklang' eine Neuprägung für ‚Moll‘ ein (Gottlund 1831: 272), doch enthält der Text keine Bezeichnung für ‚Dur‘, da er sich lediglich auf Mollmelodien bezieht. Ein Lehr- oder Fachwörterbuch müsste solche relationalen oder komplementären Begriffspaare im Regelfall im Zusammenhang einführen. Hieran wird schlaglichtartig klar, dass es nicht irgendwelche fachlichen Texte sein können, in denen sich „Terminologisierung im Sinne der Konstituierung terminologischer Systeme in fachlichen Texten“ (Roelcke 2013: 5) realisiert. Es müssen vielmehr Texte sein, die bereits auf diese Systematik hin angelegt sind – also in erster Linie Lehr- oder Nachschlagewerke – und für den Aufbau einer Fachterminologie ist eine von Fachleuten durchgeführte Sammlung, Definition und Systematisierung des Wortschatzes unabdingbar. Kapitel 4.1 zeigt vor diesem Hintergrund, aus welchen sprachlichen Komponenten sich der finnische Musikwortschatz konstituierte, wie das Verhältnis zwischen der Übertragung bereits international etablierter und finnischer sprachlicher Elemente ist, welchen Einfluss sprachplanerische Initiativen hatten und wie Fachlexik in definierenden Textsorten eingebunden wurde. Jeder dieser Aspekte könnte eine sehr viel umfangreichere Darstellung für sich beanspruchen, doch ist das Ziel hier ein konziser Gesamtüberblick, bei dem die Detailsbene durch typische und ergiebige Beispiele vertreten wird.

4.1.1 Der lexikalische Kernbestand

Die semantisch mit ‚Klang‘ (und seiner Hervorbringung) konnotierten Lexeme des Alten Schriftfinnisch sind zahlenmäßig gering, aber ausgesprochen produktiv. Strukturell relevant sind hier zunächst vor allem die vorschriftlichen Verben *soida* 'klingen' und *laulaa* 'singen'. *Soida* bzw. der Stamm *soi-* gehört zum ältesten

²⁹⁰ Während Rapola (1950: 137) Gottlunds Neubildungen kritisch beurteilt, findet A. O. Väisänen (1916; 1957: 15) zu einer angesichts der Größe der Aufgabe differenzierteren Würdigung von Gottlunds Versuchen.

Sprachinventar²⁹¹ (s. SES und Häkkinen 2004 s.v. *soida, laulaa*). *Soittaa* '[wörtl.] 'zum Klingen bringen; ein Instrument spielen' findet sich in dieser Bedeutung bereits bei Agricola (SES s.v. *soittaa*). Es gibt also von Anbeginn der finnischen Schriftsprache ein eigensprachliches Wort (und damit auch eine Ableitungsbasis) für den Vorgang, ein Instrument zum Klingen zu bringen. Allerdings wird im Alten Schriftfinnisch gelegentlich *speli* '[Instrumental-]Spiel'²⁹² – s. schwed. *spela* '[ein Instrument] spielen' (SAOB s.v. *spela* v. 1, insbes. 9) – anstelle der deverbalen Ableitung *soitto* 'id.' verwendet, die seit 1583 nachweisbar ist (R. Jussila 1998 s.v. *soitto*). Auch der Imperativ *leikitkät* 'spielt [ein Instrument]', aus schwed. *leka* 'id.' (SAOB s.v. *leka* 1 h > *leikitä*; s. auch SES s.v. *leikki*), ist zumindest ein Mal – in einer wichtigen Quelle aus dem 17. Jahrhundert – anzutreffen (B. Schweitzer 2019: 36).

Auch *ääni* 'Stimme, Ton, Klang' und *sävel* 'Ton', letzteres eng verbunden mit *sävy* 'Tonfall' sind eigensprachlich; zu *sävel* finden sich auch keine Kognate in den anderen ostseefinnischen Sprachen (s. SES s.v. *sävel, sävy*). Die zentrale Differenzierung von *ääni* als ungeformter Klang und *sävel* als Ton mit bestimmter Tonhöhe

291 SES s.v. *soida* verweist auf Kognate in entfernt verwandten uralischen Sprachen sowie auf den möglichen Bedeutungswandel 'klingen' > '[schnell] fahren' in anderen osfi. Sprachen (s. etwa EES s.v. *sõitma* 'fahren').

292 Rapola hält es für unklar, ob *speli* Instrument oder Instrumentalspiel bedeute, und führt eine Passage an – *Tromeitein / Spelein / Vrcuin soittajain* 'mit Trompeten, (Saiten)Spiel, Orgelspielern' (Petri 1644: o.S. [C IV b]) – in der er *Spelein* als allgemeine Bezeichnung für Instrumentalmusik interpretiert (Rapola 1950: 139). Der Instrukтив an dieser Stelle und zeitgenössische Vergleiche sprechen jedoch deutlich dagegen: Man vergleiche die ganz ähnliche Formulierung *Trumpetit [...] ja muut corkia ääniset spelit taicka Instrumentit* 'Trompeten [...] und andere hochklingende Spiele, also Instrumente' (Kijtos ia rucous sanoma 1693: o.S.). Es liegt also nahe, dass *speli* zur Unterscheidung zwischen den herrschaftlichen Trompeten und anderen, v.a. Streichinstrumenten gebraucht wurde; eventuell spielt hier noch eine Unterscheidung zwischen der Klangerzeugung (Blasen und Streichen) hinein. Eindeutig ist schon Florinus (1678), der s.v. *INSTRUMENTUM musicum* [Versalien orig.] schwed. *speel, strängespeel* 'Instrument, Saiteninstrument' und fi. *harpunkielii, harppu* 'Harfensaite, Harfe' hat, wobei *harppu* damals jedes Saiteninstrument bezeichnen konnte (B. Schweitzer 2019: 32–39). Rapola begründet seine Annahme, dass mit *speli* Klang und nicht Instrument gemeint sein könnte, auch mit der Ambivalenz von *kielileikki* 'Saitenspiel' (Ps. 33:3) in den frühen Bibelübersetzungen. Bei Luther („auf Saitenspiel“) ist allerdings ebenso wie in der Wasabibel (*på strengespel*) eindeutig von Instrumenten die Rede. Im hebräischen Text kommt in Ps. 33:3 keine Instrumentenbezeichnung vor, wohl aber werden im vorangehenden Vers Saiteninstrumente erwähnt. Agricolas Lehnübersetzung *kielileikki* überträgt die metonymische Ambivalenz mit ihrem semantisch weitgehenden Zusammenfallen von Spiel und Klang. Noch bei Kukkasela (1857: o.S. [3]) heißt es [...] *torvet, pillit, elikkä sellaiset, joita trokalla sointiin vaaditaan* ('Hörner, Pfeifen, und solche, bei denen ein Bogen zum Spielen erforderlich ist'). In Ermangelung einer standardisierten finnischen Gruppenbezeichnung für Streichinstrumente wurden also noch Mitte des 19. Jh. derartige Umschreibungen gebraucht. Die Bedeutung 'Instrument' steht jedoch, wenn man die sprach- und sachgeschichtlichen Hintergründe angemessen berücksichtigt, überall außer Zweifel.

setzt sich erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts durch.²⁹³ Die Bedeutungsverengung von *sävel*, das zunächst auch für ‘Melodie’ stehen konnte (s. etwa Europaeus 1853 s.v. *sävel*) und noch Anfang des 20. Jahrhunderts – stellenweise aber wohl metonymisch – gelegentlich in diesem Sinne verwendet wird, erhöhte im Gegenzug die Produktivität des Lexems als Basis für Ableitungsbildungen (s. 4.1.2). Es ist unschwer vorstellbar, dass mit dieser Wortgruppe – in die sich auch noch das aus *ääni* abgeleitete *äänne* ‘Ton’ hineinmischte – früh ein semasiologisches und onomasio-logisches Konfliktfeld abgesteckt war, das einen langwierigen Vereinheitlichungsprozess innerhalb dieses zentralen semantischen Feldes nach sich zog. Die Tatsache, dass hier, anders als in anderen Bereichen des Fachwortschatzes, autochthone Bezeichnungen bzw. vorschriftliche Entlehnungen untereinander konkurrierten und nicht eigensprachliches mit fremdsprachlichem Wortgut, dürfte dabei eher hinderlich gewesen sein.²⁹⁴

Von Musikinstrumenten- und daraus abgeleiteten Berufsbezeichnungen abgesehen gibt es im Alten Schriftfinnisch nur einige Lexeme mit Musikbezug. *Musiikki* ‘Musik’ ist Ende des 17. Jahrhunderts erstmals nachweisbar, doch noch mit unklarem Begriffsumfang.²⁹⁵ Eigensprachliche Neubildungen konnten sich nicht durchsetzen.²⁹⁶ Die aus *soittaa* (< *soida*) abgeleiteten Vorschläge – etwa *soitanto*; daraus

293 Zum (frame-)semantischen Feld um *ääni*, *sävel* und *häly* ‘Geräusch, Lärm’ s. Rintala (2001: 6–22).

294 Zu den strukturellen Konfliktfeldern der finnischen Musikterminologie s. eingehender B. Schweitzer (2023). Auch I. Siukonen bezeichnet die klärende Unterscheidung zwischen *sävel*, *ääni* und *nuotti* als „eines der schwierigsten Probleme in der Entwicklung unserer [scil. der finnischen] Terminologie“ (I. Siukonen 1953: 15) und weist darauf hin, dass noch in den 1950er Jahren *sävel* und *sävelmä* ‘Melodie’, aber auch *sointu* ‘Akkord’ und *sointi* ‘Klang’ immer wieder verwechselt würden (ebd.: 4). Daran zeigt sich eine Problemstelle eigensprachlicher Bildungen und Ableitungen, die mit Entlehnungen, etwa aus dt. Ton, Melodie und Akkord, nicht auftreten würde.

295 *Weisulla/Spelilja Musikillä* ‘mit [Choral]Gesang, Spiel und Musik’ (Kircko-laki 1686: 46), *Musik Urcuin päällä/eli muilla Instrumenteillä* [Instrument in Antiqua gesetzt] ‘Musik auf der Orgel / und anderen Instrumenten’ (ebd.: 47). *Musiikki* bzw. *music* bezieht sich – wie auch in der schwedischen Version (Kyrkio-lag 1687: Cap. XIII §§1&2 [S. 70]) – auf Instrumentalmusik, wobei *speli* und *musiikki* wohl unterschiedliche Instrumentengruppen meinen. Vgl. jedoch Florinus (1678) s.v. *musica* (schwed. *sångekonst* ‘Singenkunst’ und fi. *weisun taito* ‘id.’).

296 Anders verhält es sich in denjenigen zentraleuropäischen Sprachen, in denen puristische Bestrebungen partiell erfolgreicher waren: So etwa im Ungarischen (*zene* ‘Musik’) oder im Tschechischen, wo *hudba* ‘Musik’, ursprünglich ‘Spiel eines Saiteninstruments’, das Fremdwort *muzika* ‘Musik’ verdrängte, während andere puristische Neuprägungen im Musikwortschatz sich nicht einbürgerten (Vít 1973). Auch in den westsüdlawischen Sprachen sind eigensprachliche Bezeichnungen etabliert (slow. *glásba* ‘Musik’, kroat. *glazba* ‘id.’), deren Etymologie jedoch den (kulturell gewachsenen) Bedeutungsumfang von ‘Musik’ erheblich unterschreitet. – Eine areallinguistische Übersicht zur Distribution von Bezeichnungen für ‘Musik’ gibt Yurayong (2018).

auch *soitannollinen* ‘musikalisch, die Musik betreffend’ und das (späte) Kuriosum *soite* (J. Ranta 1917)²⁹⁷ – kranken an dem semasiologischen Strukturmangel, dass sie vokale Musik nicht erfassen. Resilienter war die mittlerweile jedoch ebenfalls veraltete Lehnübersetzung *säveltaide* ‘Tonkunst’.²⁹⁸ *Nuotti* ‘Note, Notenzeichen’ aus schwed. *not* < lat. *nota* ‘id.’ (SAOB s.v. *not*) ist seit Anfang des 17. Jahrhunderts belegt (Koukkunen 1990: 381), wird jedoch lange polysem verwendet (für ‘Ton’, ‘Melodie’ und sogar ‘Musik’ in Komposita wie *nuotti-niekka* ‘Musiker, Komponist’). Ende des 19. Jahrhunderts entwirren sich die onomasiologischen Überschneidungen, aber zumindest in nichtfachlichen Publikationen treten sie auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch auf.

Zu diesen zentralen Lexemen treten noch die im kirchenmusikalischen Kontext relevanten *virsi* ‘Kirchenlied, Choral’, *veisu* ‘id.’ und *veisata* ‘einen Choral singen’ die bereits im Alten Schriftfinnisch anzutreffen sind. *Virsi* dürfte vorschrittlich sein, möglicherweise eine baltische Entlehnung, *veisu* ist germanisch grundiert (s. SES s.v. *virsi*, *veisu*). Es gibt im Finnischen also nicht allein ein eigenes Verb für das Singen von Kirchenliedern, sondern auch zwei unterschiedliche Lehnwörter für ‚Kirchenlied‘. Eine Vorstufe zu *säestää* ‘Gesang begleiten; mitsingen’ ist ebenfalls bereits im Alten Schriftfinnisch zu finden (Ganander 1997 [1787] s.v. *säistää*); die Bedeutungsverschiebung von ‘in einen Gesang einstimmen, dem Vorsänger folgen’ zu ‘Gesang instrumental begleiten’ findet jedoch erst Mitte des 19. Jahrhunderts statt.²⁹⁹

Bereits das Frühe Neufinnisch bringt keine wesentlichen neuen musikspezifischen Kernbezeichnungen mehr hervor. Das autochthone Segment der Terminologie entfaltet sich also überwiegend aus Ableitungen und Bildungen auf Basis der hier beschriebenen Lexeme, auch in Komposita mit Wortgut aus anderen Sprachgebieten, und Bedeutungsübertragungen auf ältere Wörter. Diese Feststellung unterstreicht die enorme Produktivität der finnischen Wortbildungsstrategien auf Basis eines kompakten Grundinventars.

²⁹⁷ Die Bildung folgt dem Muster vieler auf -e endender deverbalen Substantivableitungen Volmari Kilpinens wie *taide* ‘Kunst’ (< *taittaa* ‘können, vermögen’) und *tiede* ‘Wissenschaft’ (< *tietää* ‘wissen’).

²⁹⁸ Die Bezeichnung Tonkunst erfreute sich vor allem im 19. und frühen 20. Jahrhundert großer Beliebtheit; vermutlich, weil sie – obwohl ja auch Ton ein Lehnwort ist – für deutscher galt als ‚Musik‘. Die heutige Bedeutung von ‚Ton‘ als einzelner Klang mit bestimmter Tonhöhe ist stark verengt; zum historischen Begriffsumfang s. Atkinson (2005: 2). Im Finnischen ist *säveltaide* heute noch in der Unterscheidung zwischen *esittävä* ‘aufführende’ und *luova säveltaide* ‘schaffende Tonkunst, Komposition’ gebräuchlich.

²⁹⁹ S. hierzu und zur Differenzierung zwischen *säistää* und *säestää* I. Siukonen (1955).

4.1.2 Semantische und morphologische Terminologisierungskanäle

Der Bereich der Termbildung steht in der fennistischen Fachsprachenforschung im Zentrum des Interesses. Karihalme (1996) befasst sich vorrangig mit semantischer Terminologisierung. Sie wählt einen Zugang, den man bereits als *sociocognitive approach* im Sinne von Temmerman (2000) bezeichnen könnte, zumal sie sich auch mit dem Verhältnis zwischen kreativen Fachgebieten und der Rolle von Kreativität bei der Termbildung beschäftigt (Karihalme 1996: 85–86). Die Termbildung mit einem stärkeren Schwerpunkt auf der Morphologie untersucht K. Pitkänen (2008) anhand von Lönnrots botanischer Taxonomie. Grundlegende Erkenntnisse aus diesen beiden Arbeiten lassen sich auf andere Bereiche übertragen. Die Möglichkeiten, Strategien und Probleme der Termbildung im Finnischen unterscheiden sich hinsichtlich der Musikterminologie sich nicht grundsätzlich von denen anderer Fachsprachbereiche.³⁰⁰ In den folgenden Ausführungen wird zwischen semantischer und morphologischer Terminologisierung unterschieden, wenngleich beide Verfahren häufig ineinander greifen. Im Idealszenario ist das Ergebnis „fossilisiert (diesen Sachverhalt drückt man im Fach *immer so* aus) und idiomatisch (diesen Sachverhalt kann man als Experte und unter Experten *nur so* ausdrücken)“ (Gautier 2022: 20 [Kursivierungen orig.]), und, wie ergänzt werden sollte, domänenbezogen semasiologisch exklusiv (dieser Ausdruck bezeichnet innerhalb des Fachgebiets keinen anderen Sachverhalt).

4.1.2.1 Semantische Terminologisierung

Bei der Betrachtung semantischer Terminologisierung steht zunächst eine grundsätzliche Weichenstellung an: Wird der Begriff mitsamt der fremdsprachlichen Bezeichnung übernommen oder mit eigensprachlichem Material realisiert? Die finnische Literatur unterscheidet hinsichtlich der Übernahme von fremdsprachlichem Wortgut zwischen vollständig formal-strukturell integrierten Lehnwörtern (*yleislaina*; z.B. *musiikki*, *orkesteri*), teilweise integrierten Fremdwörtern (*erikoislaina*; z.B. *sinfonia* < Symphonie, *fagotti* < Fagott) und Zitatentlehnungen ohne jegliche Anpassung an die finnische Orthographie, Phono- und Morphotaktik (*sitaattilaina*; z.B. *cembalo*).³⁰¹ Der Terminologisierungsprozess besteht bei Lehnwörtern lediglich

³⁰⁰ Die Übersicht bei K. Pitkänen (2008: 100–111) kann hier als konzise Zusammenfassung herangezogen werden. Die Hauptzüge von Pitkänens Arbeit sind auch auf Englisch zugänglich (Pitkänen-Heikkilä 2013).

³⁰¹ Zu den finnischen Klassifikationen von Lehngut, die sich im Kern seit Anfang des 20. Jahrhunderts nicht verändert haben, s. im Überblick auf Deutsch Pantermöller (2003: 131), auf Finnisch etwa Laine 2007: 85–88).

in der Übereinkunft, den bereits in der Donorsprache etablierten Terminus in der entsprechenden Bedeutung in der Zielsprache zu verwenden.

Die Wiedergabe mit eigensprachlichem Wortgut ist also der eigentliche Kanal der Terminologisierung, verstanden als „semantische Transformation eines einzelnen allgemeinsprachlichen Wortes zu einem fachsprachlichen Terminus“ (Roelcke 2013: 2).³⁰² Dabei kann unterschieden werden zwischen dem Weg, die Ursprungsbezeichnung (als Lehnübersetzung) oder den Begriffsinhalt zu übertragen.³⁰³ So ist das Kompositum *vaihtosävel* die Übersetzung von dt. ‚Wechselnote‘ (das wiederum auf it. [nota] *cambiata* ‘id., [wörtl.] vertauschte [Note]’ zurückgeht).³⁰⁴ Das Beispiel zeigt zugleich eine typische diachrone Mehrstufigkeit – die semantische Terminologisierung von *sävel* ist bereits abgeschlossen, bei der Bildung *vaihtosävel* wird die Komponente *vaihto* domänenspezifisch neu terminologisiert. Hingegen ist *lauseke* ‘Phrase’ die Übertragung eines aus der Syntax entnommenen Bezeichnungskonzepts auf die Musik,³⁰⁵ und *sarja* ‘Suite’ (< frz. *suite* ‘Folge’, eine oft lockere, nicht zyklische Satzfolge, speziell barocker Tanzsätze) die Übertragung einer Fachbedeutung auf ein autochthones Lexem, wobei im Finnischen eine andere metaphorische Bedeutungsnuance vorliegt.³⁰⁶ Solche Bedeutungsübertragungen auf eigensprachliche Lexeme liegen meist nahe an deren Ursprungsbedeutung, wie etwa bei *osa* ‘Teil’, das die musikalische Spezialbedeutung ‘[in sich abgeschlossener] Satz eines mehrsätzigen Werkes’ erhält,³⁰⁷ während ein Abschnitt innerhalb eines Werkes mit *jakso*

302 Gerzymisch-Arbogast (1996: 184) sieht in der „Begriffsverengung eines [...] nicht-fachlichen Begriffs“ einen Hauptkanal für Terminologisierung, was Roelcke (2013: 3–4) als verkürzt kritisiert. Eine semantische Reduktion mit der Folge, dass ein Lexem nur noch in seiner fachsprachlichen (und nicht mehr in seiner ursprünglichen) Bedeutung verwendet wird, dürfte in der Tat eine seltene Ausnahme sein. Die Begriffsverengung ist lediglich domänenspezifisch; eher liegt also eine Begriffserweiterung vor, da das Wort sich einen weiteren Bedeutungsbereich erschließt.

303 In der finnischsprachigen Fachterminologie existieren verschiedene Abstufungen der Bezeichnungen für entlehnte Bedeutungen (s. K. Pitkänen 2008: 111). Eine stärkere Differenzierung als die hier vorgenommene erscheint im betrachteten Zusammenhang jedoch nicht notwendig. Lehnübersetzungen im engen Sinn lassen sich bei Bedarf in der Regel über das Testverfahren der Rückübersetzung identifizieren und abgrenzen.

304 Bezeichnet wird damit eine dissonante Nebennote. Das Finnische hat hier das Korrekturpotenzial bei der Übertragung genutzt; die wörtliche Übersetzung *vaihtonuotti* wäre weniger präzise, da *nuotti* ja auf ‘Notenzeichen’ verengt wurde. *Vaihtosävel* ‘[wörtl.] Wechselton’ ist also ein besserer Terminus als das deutsche Wechselnote.

305 Die Bezeichnung ist heute veraltet, doch gilt für das modernere *periodi* ‘Periode’ sinngemäß das gleiche Verfahren, allerdings mit einem anderen semantischen Quellbereich.

306 *Sarja* bezeichnet eine Reihe von gleichartigen Objekten (s. *SES* s.v. *sarja*); der temporale Aspekt von *Suite* ist also nicht erhalten geblieben.

307 Entsprechend muss *osa* im musikalischen Kontext mit dt. ‘Satz’, engl. ‘movement’, frz. ‘mouvement’ etc. übersetzt werden. Die Übersetzung *osa* [mus.] = ‘Teil’ ist ein typischer Interferenzfehler,

‘Abschnitt’ oder *taite* ‘id.’ bezeichnet wird. Lehnübersetzungen sind insbesondere dort zweifelsfrei rekonstruierbar, wo die Bezeichnung in der Ausgangssprache auffällige metaphorische Komponenten enthält (z.B. *kantasävel* ‘Stammton’).³⁰⁸ Während bei Bedeutungsübertragungen die Quellsprache meist nicht eindeutig nachweisbar ist, da viele Bezeichnungskonzepte sprachenübergreifende fachspezifische Universalien sind,³⁰⁹ lässt sie sich bei Lehnübersetzungen in der Regel erkennen. So zeigen etwa die Benennungen *kokonuotti* ‘ganze Note’, *puolinuotti* ‘halbe Note’ etc., dass im Finnischen das deutsche System der Tondauernbezeichnungen (und nicht das romanische oder britische) adaptiert wurde.

4.1.2.2 Morphosemantische Terminologisierung

Dieses Verfahren bedeutet einen morphologischen (und in der Folge semantischen) Eingriff, bei dem ein Wort (oder Lexem) durch Ableitung aus existierendem Sprachmaterial gebildet wird.³¹⁰ Eine große Gruppe von auf diese Weise gebildeten Musikfachwörtern basiert auf im heutigen Finnisch prototypischen, morphologisch sehr transparenten Derivationsmodellen,³¹¹ so etwa *viiva* ‘Notenlinie’ > *viivasto* ‘Notensystem’, *koskea* ‘berühren’ > *kosketin* ‘Taste’,³¹² *muunnella* ‘verändern’ > *muunnelma*

der in fachlich uninformatierten Übersetzungen und übrigens auch bei maschinellen Übersetzungsprogrammen regelmäßig begegnet.

308 Als Stammton wird die Basis eines alterierten Tones bezeichnet; c ist beispielsweise der Stammton zu cis.

309 Das (metaphorische) Bezeichnungskonzept Tonleiter (it. *scala*) für eine stufenweise geordnete Folge von Tonschritten etwa ist in allen Sprachen, die als Donorsprachen in Frage kommen, identisch, so dass *asteikko* gleichermaßen eine Übertragung des deutschen, schwedischen oder italienischen Terminus sein könnte.

310 Von einer genuinen Neuschöpfung kann auch bei der Bildung eigensprachlicher Äquivalente nicht die Rede sein, da hier ja an den semantischen Gehalt bereits existierenden Sprachguts angeknüpft wird, wie stark auch immer dies im Terminologierungsprozess modifiziert werden mag. Kognitiv-semantisch opake, völlig arbiträre Neuschöpfungen, die allenfalls morpho- und phonotaktische Regeln befolgen, wären zwar theoretisch denkbar, kommen aber aus naheliegenden Gründen jedenfalls in der finnischen Musikterminologie nicht vor. Die Frage morphosemantischer Transparenz bei Derivationen (s. Jääskeläinen 2004) ist ein komplexes Thema, das hier nur angerissen werden kann.

311 Die Frage, ob Derivation ein grammatischer oder lexikalisch-semantischer Vorgang ist, wird für das Finnische bei K. Pitkänen (2005: 54–57) gestreift, wobei sie Morphemen, jedenfalls im Zuge von Lehnübersetzungen, implizit einen eigenständigen semantischen Gehalt zuzugestehen scheint (ebd.: 57). Hier jedenfalls geht es vorrangig um die Frage, welche semantischen und funktionalen Qualitäten und Informationsgehalte bestimmte Derivationsmorpheme haben. – Zur Morphemstruktur finnischer Wörter s. im Überblick V. Koivisto (2013: 59–66).

312 *Viivasto* ist ein Beispiel für eine Ableitung aus einem bereits semantisch terminologisierten Lexem, während *kosketin* erst zum Zweck der Bedeutungsübertragung gebildet wurde. Aus

‘Variation’. Sehr viel seltener sind im Musikwortschatz (meist ältere) Bildungen wie *sointu* < *soida*, das auf einem weniger produktiven und mehrdeutigeren Ableitungsmuster basiert und bei dessen mutmaßlich spontaner Bildung (s. S. 113) auch Intuition eine Rolle gespielt haben könnte. Die semantische Transparenz stellt sich über die Ableitungsbasis her, auch wenn der Stamm *soi-* nicht mehr erkennen lässt als den Zusammenhang mit Klang und die morphologische Transparenz heute nicht ohne Weiteres rekonstruierbar ist.³¹³ Der Vergleich mit noch erheblich opakeren Bildungen, die sich nicht durchsetzten, wie etwa *vahva-vieno* ‘Fortepiano [wörtl. stark-schwach]’ (Gottlund 1847: 107) oder *valmina* ‘Flöte’ (Lönnrot 1847 s.v. *Flöjt*), könnte allerdings die Vermutung stützen, dass der kognitive Salienzgrad einer Neubildung neben der morphologischen Transparenz (zum Zeitpunkt ihrer Einführung) mit über ihren Erfolg entscheidet.

Die folgende Aufzählung erfasst zwar nicht sämtliche Derivationsmorpheme, die in der Musikterminologie benutzt werden bzw. wurden, aber viele kontextsensitiv und kontext- bzw. domänenbeschränkt wichtige, strukturell idiomatische und termbildende. Sie sind nach Markierungstypen gruppiert, wobei sich Überschneidungen und Ambiguitäten finden; keinesfalls soll also nahegelegt werden, dass die Derivationen allesamt auf eindeutigen Morphem-Funktion-(Bedeutung-)Beziehungen basieren. Aus Gründen der Veranschaulichung wurden einige mit † markierte veraltete Bezeichnungen aufgenommen:

Eigenschaft, Charakter, Zugehörigkeit, Tätigkeitsresultat:

- *sävellys* ‘Komposition’
- *soitinnus* ‘Instrumentation’
- *sävelmä* ‘Melodie’ (individuell geordnete Folge, hier: von Tönen)³¹⁴
- *iskelmä* ‘Schlager’ (wohl Verkürzung der Lehnübertragung *iskusävelmä* ‘id.’)
- *lyydinen*, †*lyydiläinen* ‘lydisch [Kirchentonart]’³¹⁵
- *sibeliaaninen* ‘in der Art von Sibelius’

kosketin folgt wiederum als Sekundärableitung *koskettimisto*, das jedoch sowohl ‘Gruppe der Tasteninstrumente’ (vermutlich als Lehnübertragung aus engl. *keyboards*) als auch ‘Tastatur’ bedeuten kann, so dass zur Klarstellung für letzteres oft *klaviatuuri* ‘Klavatur’ verwendet wird.

313 Die wenigen Substantive auf *-ntu* im heutigen Schriftfinnisch (s. Tuomi 1980: 439) sind teils Grundlexeme (*lintu* ‘Vogel’), teils denominalen Ableitungen (z.B. diminutiv *pentu* ‘Welpen’ < *peni* ‘[veraltet] Hund’). Zur semantischen Motivation hinter *sointu* kann also über Analogien wenig geschlossen werden; möglicherweise hatte Gottlund auch dialektale Ableitungen im Sinn.

314 Zur „Vielgesichtigkeit“ des (agentischen) *-ma* s. Koivisto (2005).

315 Die Bezeichnungen der Kirchentonarten basieren auf der konstruierten Herkunft aus idealisierten vorderasiatischen Landschaften. *Lyydiläinen* findet sich noch bei Laurila (1929), die Revision mit der Verkürzung zu *lyydinen* griff also erst ab dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts.

- *sarjallinen* ‘seriell [Kompositionstechnik]’
- *sinfonisuus* ‘Sinfonizität; Sinfonik’
- *darmstadtilaisuus* ‘[wörtl.] Darmstadtigkeit’ (Zugehörigkeit bzw. Stilverwandtschaft mit der Musik der sog. Darmstädter Schule³¹⁶)
- *†soitanto* ‘[Instrumental-]Musik’ (Resultat des Spielens von Instrumenten)

Gruppen von Elementen:

- *asteikko* ‘Tonleiter’ (u.a. seriell geordnete Menge, hier: von Tonschritten [*aste*])
- *jousisto* ‘Streichergruppe’ (u.a. taxonomisch geordnete Menge, hier: von Instrumenten gleicher Klangerzeugungsart durch Bogen [*jousi*])
- *harmoniikka* ‘Harmonik’ (Oberbegriff für die Vertikale in mehrstimmiger Musik)³¹⁷
- *†kiertio* ‘Werkzyklus’ < *kiertää* ‘umrunden’ (zyklische Folge von Werken)

Mittel, Anweisung, Art von etwas:

- *kosketin* ‘Taste’ (Vorrichtung, mit der (Klavier-)Saiten zum Klingen gebracht werden)
- *†pidäke* ‘Fermate’ (nicht genau festgelegter Halt auf einer Note oder Pause)³¹⁸
- *lopuke* ‘Kadenz’ (harmonische Schlusswendung, auch innerhalb eines längeren Abschnittes < *loppu* ‘Schluss’)

Adaptation italienischer Fachtermini:

- *konsertti* ‘Konzert [Veranstaltung]’

316 Die Bezeichnung leitet sich von den 1946 gegründeten Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik her, die vor allem in den 1950er und 1960er Jahren als stilprägend für die Musik der westeuropäischen Avantgarde galten.

317 Häufig wird auch in Fachtexten zur Bezeichnung von ‚Harmonik‘ unpräzise *harmonia* ‘Harmonie’ verwendet. Im Laiensprachgebrauch sind die Begriffe ‚Harmonie‘, ‚Harmonik‘, ‚Tonalität‘ und ‚Konsonanz‘ ohnehin weitgehend ineinander verstrickt. So ist, mutmaßlich aufgrund der fachexternen Bedeutung des Lexems, von ‚harmonisch‘ die Rede, wenn ‚konsonant‘ oder ‚durmollltonal‘ gemeint ist. Musikfachlich bedeutet ‚harmonisch‘ im allgemeinen Zusammenhang jedoch zunächst einmal nur ‚das Zusammenklingen von Tönen betreffend‘, unabhängig von Konsonanzgrad oder Einordnung in ein System, und ‚Harmonik‘ bezeichnet den übergeordneten Gesamtbegriff. Dies gilt auch für das Finnische; s. den Artikel *harmoniikka* ‘Harmonik’ im *OIMTSK* (Kyhberg 1977: 524).

318 ‚Fermate‘ benennt (fachsprachpragmatisch) sowohl das entsprechende Zeichen in der Partitur als auch die dadurch induzierte Handlung und das klingende Resultat. Das Suffix *-ke* kann eine kausativ-instrumentale Bedeutung haben (*VISK* §257); *pidäke* wäre also das Mittel, d.h. die Partituranweisung, mit deren Hilfe der musikalische Fluss angehalten wird. I. Siukonen (1953: 37) benennt das Problem einer terminologischen Differenzierung zwischen Zeichen und Resultat und unterstreicht die Notwendigkeit, ersteres durch den Zusatz *merkki* ‘Zeichen’ abzugrenzen (z.B. *lepomerkki* ‘Fermatenzeichen’). Die heutige finnische Fachterminologie verzichtet jedoch meist auf diese Differenzierungsmöglichkeit, die Fermate etwa wird mit *fermaatti* bezeichnet.

- *konserterro* ‘(Solo-)Konzert [Werk für Soloinstrument(e) und Orchester]’
- *kvarterro* ‘Quartett [Besetzung]’
- *kvarterro* ‘Quartett [Werk]’

Stilrichtung:³¹⁹

- *modernismi* ‘Moderne’
- *klassismi* ‘Klassik; Klassizismus’³²⁰

Weitere Suffixe markieren Akteure (*soittaja* ‘Musiker, -in’, *huilisti* ‘Flötist, -in’), Klangtechniken oder -beschreibungen (gerundiv -*vA*, adverbial -*sti*, karitativ -*tOn*) sowie wechselseitige Austauschbildungen zwischen Substantiven, Verben und Adjektiven (*parametrisointi* ‘Parametrisierung’ < *parametrisoita* ‘parametrisieren’ < *parametrinen* ‘parametrisch’ < *parametri* ‘Parameter’).

Die eigensprachlichen Morpheme nivellieren allerdings die stilistische Distinktion: Im Finnischen können aus fremd- wie eigensprachlichem Wortgut Eigenschaftsnomen nach dem Modell Adjektiv+-*UU*s gebildet werden. *Sinfonisuus* etwa ist analog zu fachlich unmarkierten Lexemen gebildet (etwa *Suomi* ‘Finnland’ > *suomalainen* ‘finnisch’ > *suomalaisuus* ‘Finnentum [wörtl. Finnischheit]’). Ein deutsches *nomen qualitatis* auf -*zität* ist hingegen „unverkennbares Zeichen eines wissenschaftlichen Funktionalstils“ (Kämper et al. 2016: 2–3; s. auch Fleischer & Barz 2012: 32). Die Stilebene wird im Finnischen also durch die Ableitungsbasis und nicht durch das Derivationsmorphem bestimmt.³²¹ Der Terminologisierungskanal erlaubt

³¹⁹ Gelegentlich finden sich auch (parallele) Zitatentlehnungen, die kulturräumliche Verweise betonen: *Style dépouilléta* ‘reduzierter Stil’ (Tawaststjerna 1989 [1971]: 255), fi. *pelkistynyt tyyli* ‘id.’ oder *Sachlichkeitia* ‘Sachlichkeit’ (Ranta 1935: 3), fi. *asiallisuus* ‘id.’.

³²⁰ Die Vereinheitlichung führt angesichts der komplexen fachspezifischen Begriffsgeschichte zu sprachübergreifenden Inkohärenzen: Im Finnischen ist im musikalischen Kontext in der Regel von *modernismi* die Rede, wo man dt. ‚[musikalische] Moderne‘ und von *klassismi* (das also nicht das soziologische ‚Klassismus‘ bedeutet!) – und nicht etwa von *klassikka* – wo man je nach Kontext dt. ‚[Wiener] Klassik‘ oder ‚Klassizismus‘ verwenden würde. Stil(merkmal) und Epoche werden also morphologisch vermischt. Die musikfachlich-begriffsgeschichtlich korrekte Bezeichnung *klassismi* ‘Klassizismus’ findet sich nur gelegentlich. Auch die Unterscheidung zwischen Neoklassizismus und Junger Klassizität (Busoni 1922; s. auch Jähner 2019: 12–19) – *uusklassi(s)mi* bzw. *nuorklassisuus* – wird meist nicht trennscharf vorgenommen, obwohl sie terminologisch notwendig wäre, zumal das Morphem -*ismi* im Kontext künstlerischer Stile auch eine derogative Nuance des Manierierten, Uneigenständigen oder Epigonalen haben kann, die Busoni umgehen wollte.

³²¹ Im Deutschen tritt -*zität* (hochsprachlich) hingegen nur bei Entlehnungen aus den klassischen Sprachen auf (das Äquivalent zu *suomalaisuus* etwa wäre im wissenschaftlichen Kontext ‘Fennizität’). Der Bildungskanal ist also strukturell-etymologisch restringiert; eine ähnliche Rolle nimmt im Finnischen -*iikka* ein. Doch scheint sich die Fachsprachgemeinschaft des differenzierenden Potenzials der finnischen Derivationsmorphologie an solchen Punkten nicht völlig bewusst zu sein:

auch komplexe (Spontan-)Bildungen wie *jälkimadetojalaisuus* '[wörtl.] Nach-Made-toja-Artigkeit'³²² (Pylkkänen 1948: 11). Eine morphologische stilistische Distinktion kann durch Suffixe markiert werden, die fremdsprachlicher Herkunft sind bzw. (wie *-ismi*, *-isti*, *-iikka*) für die Adaptation von Fremdwörtern genutzt werden. Komposita und Derivationen aus Wörtern jeder dieser Entlehnungsstufen können weitgehend unrestringiert gebildet werden. Allerdings muss zwischen der theoretischen Möglichkeit und der tatsächlichen praktischen Verwendung differenziert werden; letztere unterliegt Restriktionen, die nicht immer vorhersagbar erscheinen. So wird das eigensprachliche *soitinnus* 'Instrumentation' gegenüber Ableitungen aus dem Lehnwort *orkesteri* (*orkestroida*, *orkestreerata* 'orchestrieren, instrumentieren') bevorzugt. Was jedoch auf den ersten Blick inkohärent erscheint, birgt hier beispielsweise den Vorteil, dass Instrumentation ja nicht auf Orchesterbesetzungen beschränkt ist, *soitinnus* also jeden Instrumentalsatz bezeichnen kann.

Die Terminologisierungskanäle greifen auch diachron ineinander, da häufig Bezeichnungen aus zumeist romanischen Quellsprachen über die Mittlersprachen Deutsch und Schwedisch übernommen werden, oder Lexeme, die bereits Derivationen sind, zur Bildung weiterer Bezeichnungen benutzt werden. Die Transparenz (bzw. Salienz) bei Lehnübersetzungen ist nicht nur von der jeweiligen Kenntnis der Quellsprache abhängig, sondern auch vom fachlichen Wissen über den Hintergrund der Bezeichnungskonzepte: Warum die ganze Note *kokonuotti* heißt, erschließt sich recht unmittelbar, da sie in der Regel einen kompletten Takt ausfüllt; bei *vaihtosävel* hingegen ist, obwohl die Übersetzung völlig transparent erscheint, zum tieferen Verständnis eine Kenntnis der Kontrapunktregeln des 17. Jahrhunderts Voraussetzung. Doch auch die Transparenz von Ableitungsbildungen aus eigensprachlichem Wortgut darf nicht überschätzt werden: Warum *sävelmä* eine Melodie bezeichnet, *sävellys* aber eine Komposition, erschließt sich nicht aus der Morphologie; die Bedeutungszuweisungen bleiben denn auch lange volatil. Auch damit ist die Tendenz zur disambiguierenden Restitution von Fremdwörtern zu erklären, was jedoch auch in einer ganzen Reihe von Parallelbezeichnungen resultiert. Bei deren Verwendung gibt es eine gewisse Wahlfreiheit – aus der Entscheidung für das eine oder das andere kann also bisweilen kontextabhängig auf (diskursspezifische) Strategien des Sprachgebrauchs geschlossen werden.

Sinfonisuus wird sowohl im Sinne von Sinfonizität (Grad der gattungstypischen Eigenschaften eines Werkes) wie von Sinfonik (Zusammenfassung sinfonischer Werkgattungen) verwendet, obwohl für letzteres *sinfoniikka* zur Verfügung stünde.

³²² Leevi Madetoja (1887–1947) war einer der wichtigsten Komponisten der ersten Generation nach Sibelius, von dem er anfangs stark geprägt war, während sich später französische Einflüsse deutlicher niederschlugen.

4.1.3 Musikterminologie in allgemeinen Wörterbüchern

Die musikfachlichen Lexembestände allgemeiner Wörterbücher sollen hier lediglich mit einem kurzen Blick auf für die Gesamtdarstellung relevante Feststellungen behandelt werden. Die Wörterbücher des Alten Schriftfinnisch enthalten einige wenige musikbezogene Lexeme, insbesondere Bezeichnungen für Musikinstrumente. Diese interessanten Dokumente der finnischen Sprachgeschichte sind für die vorliegende Untersuchung jedoch nicht von Bedeutung. Auch in den zweisprachigen Wörterbüchern des Frühen Neufinnisch finden sich viele *ad hoc*-Bildungen und Wörterbuchsolitäre,³²³ allerdings dazwischen auch einige durchsetzungsfähige Vorschläge. So hat Helenius (1838) den lexikographischen Erstbeleg für *soitin* in der (zweifelsfreien) Bedeutung 'Instrument'.³²⁴ Bereits bei Europaeus (1853) sind einige der wichtigsten Begriffe der Musikpraxis (Akkord, Tonart, Konzert, Orchester) vertreten sowie erstmals *sävel* in der Bedeutung (u.a.) 'Ton'. Der puristische Eurén hingegen hat kein Lemma *musiikki*, sondern versucht, ein systematisch-derivatives Inventar von Musikbegriffen aus dem Stamm *soi-* abzuleiten, was jedoch am zu engen Bedeutungsrahmen von *soittaa* (*soida*) scheitert (Eurén 1860 s.v. *soin*).

Bei Ahlman (1865) finden sich erstmals *duuri* und *molli* sowie Bezeichnungen für 'Tonleiter', 'Rhythmus' und 'Takt'. Ebenfalls neu ist die Bedeutungseinschränkung von *nuotti* auf *tontecken* '[wört.] Tonzeichen', die bereits die Empfehlung der *Kotikielen seura* von 1876 (s. 4.1.5.1) vorwegnimmt. S.v. *Ton* jedoch sind auch hier

³²³ Damit sind Lexeme gemeint, die lediglich in Wörterbüchern auftreten, in zeitgenössischen Textkorpora jedoch nicht zu ermitteln sind. – In die terminologische Debatte um die angemessene Bezeichnung von in Texten auftretenden, (mutmaßlich) spontan gebildeten Lexemen soll hier nicht eingegriffen werden. *Ad hoc*-Bildung erscheint in diesem Kontext als die sachlichste Wahl.

³²⁴ Rapola (1950: 141–142) lässt zwar erhebliche Zweifel daran durchblicken, dass dies originär von Helenius stammen könnte, begründet diese jedoch nicht. A. O. Väisänen (1957: 15) vermutet, das Lexem stamme aus der Volkssprache, führt jedoch keinen Beleg für die konkrete Bedeutung 'Musikinstrument' an. Der in Sachen Musikterminologie oft unzuverlässige R. Jussila (1998) gibt s.v. *soitin* = *instrument* 1755 als Jahr des Erstbeleges an, doch hält dies kritischer Überprüfung nicht stand. Bei seiner Belegstelle (Calamnius 1890 [1755]: 311) handelt es sich wohl um ein Hochzeitsgedicht (J. Krohn 1897: 148), das auf ein Fruchtbarkeits- oder Jagdritual anspielt (Karppanen 2017). Die dort aus *soitin/soidin* abgeleiteten Lexeme (u.a. *soidinmiehet*) beziehen sich also nicht auf Instrumentalmusik: *Soitin* (*soidin*) bedeutete ursprünglich 'Balzgesang' (*SES* s.v.), ein *soidinmies* ist ein Vogelfänger (s. auch Ahlman 1865 s.v.). In Porthans Randbemerkungen zu Juslenius' Wörterbuch (Juslenius 1968 [1745]) ist s.v. *soidin* = *linnun kiima* 'Balz des Vogels' nachgetragen, und Porthan (1766: 7) zitiert andernorts auch das Calamnius-Gedicht. Damit dürfte *soitin* = 'Musikinstrument' für das 18. Jahrhundert widerlegt sein; aber auch noch Renvall (1826) hat s.v. *soidin* al. rar. *soitin* 'Gesang und Balz der Vögel'. Die Bedeutung *soitin* 'Musikinstrument' ist nach den derzeit erschlossenen Quellen also vor Helenius nicht nachweisbar, was seine Urheberschaft als wenn nicht wahrscheinlich, dann doch zumindest gut möglich erscheinen lässt.

nuotti, *ääni*, *äänne* und *sävel* angegeben; die Ambiguität im zeitgenössischen Sprachgebrauch wird also deskriptiv abgebildet. Aufgrund ihrer Quellsprachen enthalten die Wörterbücher von Godenhjelm (dt.-fi., 1873)³²⁵ und Meurman (frz.-fi., 1877) einige interessante Erweiterungen im Bereich musikalischer Lemmata, aber auch immer noch systematische Lücken selbst im Basiswortschatz (so ist etwa bei beiden das Begriffspaar der Tongeschlechter unvollständig, es fehlt jeweils ein Lemma zu ‚Dur‘). Lönnrots großes³²⁶ Wörterbuch (1874–1880) bringt demgegenüber keine signifikanten Fortschritte.

Die bereits erwähnte ono- und semasiologische Verwirrung bei den Bezeichnungen für Ton, Klang, Note und Melodie, aber auch bei anderen musikalischen Fachwörtern, ist auch in den zweisprachigen Wörterbüchern des 19. Jh. und frühen 20. Jahrhundert groß und hält sich hartnäckig. Die nicht selten verwirrend multilemmatischen – oder schlicht fehlerbehafteten – Lexikonartikel existieren auch dann noch lange fort, nachdem in den Lehrwerken zu diesem Lexemkomplex Klarheit geschaffen worden war. Dies lässt darauf schließen, dass es hier nicht nur keine systematische Zusammenarbeit mit Fachleuten aus dem Musikleben gab, sondern dass selbst allgemein zugängliche, aktuelle Fachpublikationen bei der Erstellung allgemeiner Wörterbücher ignoriert und veraltete Bedeutungszuordnungen unkritisch von Auflage zu Auflage fortgeschrieben wurden.³²⁷ Je weiter die Vereinheitlichung der Fachterminologie fortschreitet, umso weniger kann ein deskriptiver Ansatz als Erklärung dafür herhalten. Bereits spätestens ab dem Erscheinen des weitgehend standardsetzenden Musikwörterbuchs von Laurila (1929, s. 4.1.4) muss man also in solchen Fällen von lexikographischen Rückschritten sprechen. Doch hatten zweisprachige Wörterbücher ihre (ohnehin marginale) Bedeutung für die Wortschatzentwicklung auf dem Gebiet der Musik letztlich schon mit dem Erscheinen der ersten fachspezifischen Lehrwerke im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts (s. 4.1.5) verloren.³²⁸

325 Bei Godenhjelm ist der interessante Fall eines stark ausgebildeten Quellsprachpurismus zu beobachten.

326 Lönnrots *Tulkki* (1847) enthält neben einigen Instrumentenbezeichnungen nur *soitelma* ‚Musik‘ und *nuotti*.

327 So hat noch das deutsch-finnische Wörterbuch von Böger et al. (2000) s.v. Ton die in dieser Bedeutung (völlig) veralteten *ääni* (‘Stimme’) und *nuotti* (‘Note’) sowie das gänzlich unzutreffende *sointi* (‘Klang’), jedoch nicht die bereits 1853 lexikographisch belegte und spätestens Ende des 19. Jahrhunderts verstetigte Entsprechung *sävel*, hinkt also dem fachsprachlichen Entwicklungsstand um mehr als einhundert Jahre hinterher.

328 Auch das einsprachige *Nykysuomen sanakirja* ist in dieser Hinsicht vor allem eine Momentaufnahme der finnischsprachigen Terminologie zu seiner Entstehungszeit.

4.1.4 Musikwörterbücher und Kompaktlexika

Die Konzeption musikalischer Fachwörterbücher unterscheidet sich in lexikographischer Hinsicht von konventionellen ein- oder zweisprachigen Wörterbüchern in erster Linie durch den notwendigen Verzicht auf eine einheitliche Ausgangssprache.³²⁹ Bedingt durch die besondere etymologische Heterogenität des Fachvokabulars, in dem sich unter anderem griechische, lateinische, französische, deutsche und italienische Lexeme – teils durch mehrere Zwischenstufen vermittelt – finden, zeichnen sich Musikwörterbücher also durch besondere sprachliche Vielfalt aus.³³⁰ Das erste derartige Wörterbuch in Finnland legte Aksel Törnudd 1906 vor. Es handelt sich hier ausweislich des Titels (*Vieraskielinen musiikkisanasto*) um ein reines Musikfremdwörterbuch mit überwiegend italienischem und französischem Lemmabestand,³³¹ das bald vergriffen war (Laurila 1929: o.S. [Alkulause]). Törnudds finnische Entsprechungen sind zum großen Teil auf der Höhe seiner Zeit, wenngleich ihm einige lexikographische Inkohärenzen unterlaufen. So finden sich mit *oktaavi* (mit der altmodisch puristischen Übersetzung *kahdeksas välimatka* ‘achter Abstand [Intervall]’), *orkestreerata* ‘orchestrieren’ sowie *harmoniamusiikki* ‘Harmoniemusik’ [Musik für Bläserensemble]’ auch finnische Fremd- bzw. Lehnwörter in unterschiedlichen formalen Integrationsstufen als Lemmata.

Das zentrale musikalische Nachschlagewerk in Finnland war für lange Zeit Lepo Laurilas *Musiikkisanasto* (1929, ⁵1976), das ein typisch polyglottes Fachwörterbuch ist, in der Ausgangssprache also fremdsprachige und finnische Lemmata enthält, aber zu einigen Schlagwörtern auch (wenngleich extrem knappe) Definitionen und Deskriptionen liefert. Anders als Törnudd nimmt Laurila neben vorwiegend romanischen, einigen englischen, (teils entlegenen) griechischen und sogar außer-europäischen Lemmata auch zentrale deutschsprachige Schlagwörter auf. An der

³²⁹ In einem Ende des 19. Jahrhunderts angelegten Verzeichnis physikalischer Fachtermini hingegen wurde beispielsweise ganz selbstverständlich das Deutsche als Ausgangssprache verwendet (Vipuset 1899).

³³⁰ Natürlich sind die Ausgangslemmata in zweisprachigen Wörterbüchern etymologisch auch immer nur so homogen wie die jeweilige Quellsprache, und zahlreiche musikalische Internationalismen sind als Fremdwörter in den meisten Sprachen eingebürgert. Doch wird man beispielsweise in einem deutsch-finnischen Wörterbuch kein italienisches Lemma wie *crescendo* finden, obwohl der Ausdruck im Deutschen als Fremdwort in allgemeinen einsprachigen Wörterbüchern lexikographisch belegt ist (Duden s.v. *crescendo*).

³³¹ Törnudd enthält weder deutsche noch schwedische Schlagwörter. Diese Beobachtung könnte darauf schließen lassen, dass in der finnischen Fachsprachgemeinschaft der Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht allein Schwedisch (naturgemäß) nicht als Fremdsprache betrachtet wurde, sondern eben auch Deutsch nicht.

Entscheidung für die jeweilige Sprache der Hauptschlagwörter lässt sich ablesen, welche Fremdwörter als semantisch etabliert und formal-strukturell integriert betrachtet wurden. Eine Aufnahme deutscher Lemmata wurde offensichtlich nur dort für nötig erachtet, wo es sich um autochthone deutsche Lexeme handelte, die zudem auf originär deutsche Bezeichnungskonzepte verweisen. So hat Laurila *contrapunto*, *contrepont* und *kontrapunkti*, nicht jedoch *Kontrapunkt*, aber dafür etwa *Singspiel* und *Durchführung*.

54

Doxologia [-'t-] (kreik. = ylistys), Jumalan ylistys, Gloria, mensuusa. Liturgiassa erotetaan toisistaan *pieni d.* (*doxologia minor* l. *parve*), »Kunnia olkoon isälle ja Pejalle ja Pyhälle hengelle, niinkuin oli alussa, nyt ja iankaikkisesti. Amen», ja *suuri d.* (*doxologia major* l. *magno*), joka on enkelien laulu: »Kunnia olkoon Jumalalle korkeudesta ja maassa rauha» — j. n. e.

Dramallinen (kreik. *dramatikós*) l. *drameattinen* musiikki, sävellystyyl, jonka tarkoituksena on kuvata, selittää ja valaista näytännöllistä toimintaa.

Dramma per musica [dramma per mü'zika] (it.), musiikki-draama, laulunäytelmä, ooppera.

Dramatique [dramati'k] (ransk.), *drammatico* [dramma'tico] (it.), dramaattinen, näytännölliseen kuuluva.

Dreher (saks.), valosintapainen tanssi.

Drehschög (saks.), piano tai flyygeeli, jonka kaikkien koskettimien kielit ovat kolminkertaiset, myös uuskämmenissä jossa jokaista kosketinta vastaa 3 pilliä (esim. Mixtura).

Dritta (it.), } oikea, oikealla kädellä.

Droite [dru'st] (ransk.), }

Dryadi (= kreik.), puunhaltija, metsän-neito.

Dualismi (= lat.), kalitaisuuden oppi, kahtiajako harmonia-opissa, on oppi soinnun muodostamisesta, ei ainoastaan ylöspäin duuriin perussävelistä, vaan myös alaspäin molliin huppuusävelistä (dominantista). Yhtenäisyydenoppi, *monismi*, selittää esim. soinnun f, as, e, olevan mollisoinnun fille, dualismi selittää saman soinnun olevan alkolimisoinnun tahi alasoinnun cille samoin inter-vallein kuin ylläkolimisointu, c . . . e . . . f — c . . . as . . . f (piisheet osoittavat välillä olevia puolisävelsäkeleitä). Tämän mieltäpiten esitti ensiksi Zarlino (1517—1590), sittemmin Rameau, Tartini, Hauptmann, v. Oettingen ja uudemmalla ajalla varsinkin H. Riemann.

Duetus (lat.), säveljako, kulku. — *Duetus rectus, reversus* ja *circuitus*, nouseva, laskeva, ynnä sekä nouseva että laskeva sävelkulku.

Duda, duduka, venäläinen puupuhallussoitin.

Dudelsack (saks.), ks. *Säkipilli*.

Duetto l. *duetti*, it. *duetto* [due'tto], ransk. duo [dyø], kahden henkilön esitettävä laulu- tai soinnusävelly, jossa kumpikin ääni esiintyy itsenäisenä.

Due [di'e] (it.), kaksi; *due volte*, kaksi kertaa; *a due*, kak-kertain; kahden.

Duo ransk. [dyø], ks. *Duetto*.

Dulciani, ks. *Dolciani* (it.).

55

Dulciana [-'tä'n-], *dolcan* [-'ä-], *dulcan* [-'n-], *dulcian* [-'n-], ks. *Dolciani* (it.).

Dulciner (engl.), symppäli (saks. *Hackbrett*).

Dumka, beömläinen, eleginen sävellysmuoto.

Duodecimole (saks. = it.), kuvio, jonka muodostaa 12 nuottia.

Duodesimi (= lat.), kahdestoista sävel asteikossa l. ok-taavin kvintti.

Duodrama [-dräma], melodraama, jossa vain kaksi henkilöä esiintyy.

Duolo (it.), *cou duolo*, tuska, tuskallisesti.

Duoli (= lat.), kaksikas, kahden nuotin kuvio, jolla on sama kesto l. aikamitta kuin samanasävelisellä kolmella nuotilla. Se merkitään numerolla 2 ja usein myös kaarella, esim. $\frac{2}{3}$ 

Duplex longa (lat.), mensuraalinuotti, jonka aikamitta oli 8-kertaa pitempi kuin nykyinen kokonuotti.

Duplicatio (lat.), kakinnus, keskiajan kirkkoveisuissa tavaksi tullut viimeisen edellisen nuotin keston (aika-arvon) kakinnus.

Duramente (it.), kovasti.

Durchgang (saks.), lomasävel, ks. *Seinuseiversasävel*.

Durchführung (saks.), kehittäely (ks. t.) sonaattimuodossa; kehittäelyjakso.

Durezza [-'tessa] (it.), kovuus sävelannossa.

Du talon [dytalō] (ransk.), *am Frosch* (saks.), jousen kannassa.

Duuri (= lat.), *maggiore* (it.), *majeur* (ransk.), kova, kova-sointuinen ks. *Duuriasteikko*.

Duuriasteikko, 7-sävelinen sävelsarja, jossa 3 ja 4 sekä 7 ja 8 asteen välimatka on 1/2-sävelaskelta, mutta muut välit kokosäkeleitä.

Duurisointu, kolmisointu, jossa on puhdas kvintti ja suuri terssi.

Duurisävellaji, sävellaji, jonka perussävelen terssi on suuri.

Dux (lat.), johtaja, laugan pääsihteeri esi esiintymisensä muodossa.

Dynamiikka (= kreik. *dynamis* = voima), oppi voimavaihteluista eli äänivoiman eri asteitten käytöstä sävelille tahi säveljaksolle.

Dystonia (kreik.), sävelen epäsointu.

Dämpfer (saks.), vaimentaja; ks. *Sordino*.

Abb. 2: Beispielseite aus Laurila (1929).

Laurilas Ansatz sucht zwischen Deskriptivität und Normativität einen Kompromiss. Wie aus Abbildung 2 ersichtlich wird, gibt es sowohl reine Verweislemmata als auch die Kombination aus Schlagwort, Übersetzung und Querverweis. Laurila nimmt also teils auch veraltete oder weniger brauchbare finnische Lexeme auf, um von dort auf die etablierten oder bevorzugten Hauptschlagwörter hinleiten zu können. So verweist etwa *epäsointu* 'Dissonanz' auf *dissonanssi* 'id.', doch werden dort die nicht neutralen Bezeichnungen *epäsointu* und *riitasointu* erneut als Synonyme gegeben (s. zu dieser Problematik B. Schweitzer 2023: 186–189). Als normativ dürfte zum damaligen Zeitpunkt die Verwendung zahlreicher nicht lange zuvor von Krohn eingeführter Termini der Rhythmus- und Formenlehre gelten (s. 4.1.8), doch

richtet sich Laurila nicht einseitig an Krohn aus (s. 4.2.2.2). Laurilas Lexikon ist, obwohl im Wesentlichen das Werk eines einzelnen Autors,³³² mit seiner Abdeckung eines breiten Lemmaspektrums, Berücksichtigung aller wichtigen Herkunftssprachen, definitorischer Präzision und Korrektheit und kompaktem Umfang eine Wegmarke der finnischen musikalischen Fachlexikographie.

Die Resilienz dieses Wörterbuchs, das sich trotz einiger Fehlgriffe und obsoleter Lemmata über ein halbes Jahrhundert als führendes Musikwörterbuch behaupten konnte,³³³ wird auch dadurch belegt, dass erst Anfang der 1980er Jahre ein neues Kompaktwörterbuch der Musik erschien. Doch handelte es sich dabei um die nur geringfügig bearbeitete Übersetzung eines schwedischen Standardwerkes, nämlich Seppo Heikinheimos auf der zweiten Auflage von Gereon Brodins *Musikordbok* (Brodin 1975) basierendes *Musiikkisanakirja* (1980, ³1987). Es enthält zu nahezu jedem Schlagwort mindestens ausformulierte Definitionen; Heikinheimo sieht das Lexikon ausdrücklich als Ergänzung zum *OIMTSK* (Brodin [Heikinheimo] 1980: o.S. [Esipuhe]). Das englisch-finnische *Musiikkisanakirja* (*Dictionary of Musical Terminology*, Ervola 2001) bildet die zunehmende Bedeutung des Englischen in der Musikfachsprache ab. Auch dabei handelt es sich um kein reines Bedeutungswörterbuch; zu vielen Lemmata werden stichwortartige Definitionen gegeben und mit der Aufnahme zahlreicher Illustrationen ein niedrigschwelliger Ansatz unterstrichen. Unübersehbar ist jedoch auch, dass weder fachliche noch fachsprachliche Expertise von finnischer Seite herangezogen wurde³³⁴ und das Lexikon insofern als Rückschritt betrachtet werden muss. Ein jüngerer original finnischsprachiges Kompaktlexikon erschien unter dem Titel *Parlando* (Zeranska-Gebert & Lampinen 2011, ²2018). Daran zeigt sich, dass der Bedarf an einem handlichen, fachlich zuverlässigen musikalischen Nachschlagewerk in Buchform auch in Finnland immer noch gesehen und bedient wird.

332 Allerdings zog der Praktiker Laurila – er war ausgebildeter Geiger und Bratschist – sowohl musiktheoretische (I. Krohn) als auch sprachliche Expertise (des Romanisten Oiva Tuulio) hinzu (Laurila 1929: o.S. [Alkulause]).

333 Zu erwähnen wäre noch das sehr komprimierte Musikwörterbuch von Appelqvist (1937; ³1956).

334 So leben hier zahlreiche obsolete Bezeichnungen, darunter längst veraltete Krohn'sche Termini, als Hauptschlagwörter weiter oder wieder auf. Die einzige musikalische Fachberaterin war die amerikanische Musikwissenschaftlerin und Sibelius-Expertin Glenda D. Goss, und in linguistischer Hinsicht wurde das Lexikon nur von Anglistinnen betreut.

4.1.5 Sprachplanung: Akteure und Strukturen

Die Wortschatzerweiterung in der frühen Entwicklungsphase der finnischen Musikfachsprache fand zwar nicht völlig jenseits sprachpflegerischer Überlegungen statt, doch ohne eine koordinierte fachsprachplanerische Gesamtstrategie. Die folgende Übersicht zeichnet die wichtigsten Linien explizit als solcher reflektierter sprachplanerischer Ansätze auf dem Gebiet der Musik nach³³⁵ und versucht dabei eine historische Gliederung der Fachsprachgeschichte anhand von im weiteren Sinne sprachplanerischen Wegmarken: Zunächst vom ersten Auftreten eines rudimentär systematisierten Fachwortschatzes um die Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur ersten original finnischsprachigen Basismusiklehre (4.1.5.1); dann vom sukzessiven Ausbau in Form von weiteren Lehrwerken bis zum Einsetzen einer expliziten fachsprachlichen Metadebatte Anfang des 20. Jahrhunderts und dem (zweiten) Lehrbuchboom in den 1920er Jahren (4.1.5.2). Der dritte Unterabschnitt (4.1.5.3) beleuchtet das kurzlebige, aber aufschlussreiche Projekt einer Musikfachsprachkommission, deren Auflösung die Abkehr von fachsprachplanerischer Gremienarbeit bedeutete, womit der Ausbau und die kontinuierliche Reform der Musikterminologie weitgehend der Sukzession und Konkurrenz von Lehr- und Nachschlagewerken überlassen wurde.

4.1.5.1 Frühes Problembewusstsein und Musikterminologie als nationale Aufgabe

Die allgemeine Problemlage unterschied sich nicht von der anderer Fachgebiete, wie sie sich in der finnischen Sprachplanung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts insgesamt darstellte: Angesichts der schieren Masse an Begriffen und Bezeichnungen, die es zu adaptieren oder neu zu konstruieren galt, konnte nicht über jede einzelne Benennung eingehend debattiert werden. In einer sprachgeschichtlichen Phase, in der auch die linguistischen Fachleute uneins über so grundlegende Fragen wie den Umgang mit fremdem Sprachgut und die beste Praxis bei der Bildung von eigensprachlichen Äquivalenten waren, wäre es vermutlich auch schwierig gewesen, sich damals bereits auf einheitliche und langfristig tragfähige Prinzipien zu

³³⁵ Es ist auch hier und im Folgenden der Einfachheit halber weiter von „Sprachplanung“ die Rede, obwohl die Bezeichnung gleichzeitig zu kurz und zu weit greift: Zu kurz, weil sie nicht zwischen Planung (im Sinne von proaktiver Tätigkeit) und Pflege (also Systematisierung und kontinuierlicher Reform des jeweils erreichten Standes) unterscheidet. Zu weit, weil die sprachplanerischen Ansätze sich in der finnischen Musikfachsprache praktisch exklusiv auf den Wortschatz konzentrierten; bewusste und explizit als solche deklarierte Systematisierungs- oder gar Normungsbestrebungen hinsichtlich von Syntax, Stil oder Textsortenstrukturen sind nicht erkennbar.

einigen. Den Musikschaaffenden in Helsinki wiederum, für die Finnisch ihrerseits nicht Muttersprache war und die den wichtigsten Teil ihrer Ausbildung im Ausland absolviert hatten, standen mehrere Arbeitssprachen zur Verfügung; sie mussten sich dem Problem in ihrer Berufspraxis also kaum stellen. Pacius' Berufung als Universitätsmusikdirektor, so segensreich sie für das finnische Musikleben in vielerlei Hinsicht war, hatte fachsprachgeschichtlich die lange wirksame Weichenstellung für eine Präferenz der Arbeitssprachen Schwedisch und Deutsch im professionellen Musikleben zumindest unterstützt, während sich im gleichen Zeitraum an vielen anderen Stellen bereits entscheidende Anstöße für die Entwicklung des Finnischen und die Stellung der Sprache als Identifikationsmerkmal ergaben.³³⁶

Dass jedoch eine finnischsprachige Musikausbildung (und damit implizit ein entsprechender Fachwortschatz) bereits früh als Aufgabe von durchaus nationaler Tragweite gesehen wurde, belegt das Vorwort zu Kukkaselas Choralbuch (1857, s. 4.1.6 und B. Schweitzer 2023: 171–172), das sich programmatisch an das (gesamte) „ehrenwerte finnische Volk“ wendet und ein bemerkenswertes Dokument frühen fachsprachlichen Problembewusstseins darstellt. Kukkasela führt das Motiv von den musikalischen Begabungen an, die jedoch wegen des Mangels an musiktheoretischer Ausbildung nicht, oder nur in den schwedischsprachigen und küstennahen finnischen Gemeinden, zur Entfaltung kommen können. Das Problem führt er gleichermaßen auf das Fehlen eines finnischsprachigen Lehrbuchs, geeigneter Lehrkräfte und einer Ausbildungsinstitution zurück (Kukkasela 1857: 4–5). Damit sind die Kernaspekte bereits angelegt, auf die in den Vorworten zu späteren Lehrbüchern (s. 4.1.6), aber auch in anderen Diskursbeiträgen immer wieder zurückgekommen wird. Bereits Kukkasela erteilt dem Prinzip, fremdsprachliche Fachtermini durch eigensprachliche Bildungen zu ersetzen, eine Absage (Kukkasela 1857: 9), und sein Fachwortschatz ist entsprechend praxisorientiert heterogen.

Der finnische Musikwortschatz erhielt in der Phase nach dem Erlass des Sprachmanifests wichtige Impulse durch die Verknüpfung pädagogischer Weichenstellungen, die von der sogenannten Provinz³³⁷ ausgingen. Das Curriculum des

336 Allerdings wäre ein geeigneter finnischsprachiger Kandidat für diese Aufgabe zu diesem Zeitpunkt ohnehin nicht in Sicht gewesen. Zudem darf nicht übersehen werden, dass Deutsch (wie früher Niederdeutsch) eine traditionelle *lingua franca* des Ostseeraums war und sich auf einigen kulturellen und wissenschaftlichen Gebieten – so etwa der Musikwissenschaft, wo es ohnehin eine Vorrangstellung einnahm, und der Linguistik – länger (im passiven Sprachgebrauch faktisch bis heute) halten konnte als im allgemeinen Verkehr (s. hierzu auch Prinz & Korhonen 2011).

337 Die Innovationskraft in den Kleinstädten des ländlichen Finnlands dieser Zeit sollte man nicht unterschätzen; sie hatten in vielerlei Hinsicht Funktionen von Zentren. In sprachgeschichtlicher Hinsicht konnte dabei auch zum Tragen kommen, dass der Arm der Zensur bisweilen nicht weit über die Grenzen der Hauptstadt hinausreichte.

Seminars in Jyväskylä enthielt eine umfangreiche musikalische Grundunterweisung, und der von Uno Cygnaeus konzipierte, 1866 verabschiedete reformierte Lehrplan für die Volksschulen umfasste eine kombinierte Singe- und Musiklehrestunde ab der ersten Klasse (Pajamo 1976: 84). Aus der Kombination dieser beiden Faktoren ergab sich nun zwingend die Notwendigkeit, zumindest musikalische Grundbegriffe auf Finnisch zu bezeichnen.³³⁸ Wollte man also die damalige fachsprachliche Situation zugespitzt darstellen, so wäre zu konstatieren, dass um 1870 eine Volksschülerin in einer mittelfinnischen Kleinstadt (jedenfalls laut Lehrplan) bereits auf Finnisch über diese Grundbegriffe verfügte, während zeitgleich ein Geigenvirtuose in Helsinki seinen professionellen Alltag problemlos bewältigen konnte, ohne ein Wort Finnisch zu sprechen. Doch war schon die fundamentale Voraussetzung, fachliche und sprachliche Kompetenz miteinander zu verbinden, gar nicht ohne Weiteres gegeben: Erik August Hagfors (1827–1913), der ab Mitte der 1860er Jahre mit als Erster ein finnisches Musikvokabular zu erstellen versuchte, verfügte aufgrund seiner Funktion als Fachleiter am Seminar in Jyväskylä über Einfluss auf wichtige Multiplikatoren, war aber des Finnischen nur eingeschränkt kundig (Forss 2009 [1950]: 10).³³⁹ Paavo Salenius (1839–1885), dessen pragmatische Idee, sich für seine 1881 veröffentlichte Adaptation eines breiten Basiswortschatzes (s. 4.1.6) auf die Systematik eines (deutschsprachigen) pädagogischen Standardwerks zu stützen, im Grunde zielführend war, stand wiederum vor dem Problem eines Mangels an fachlicher Kompetenz und Vernetzung.³⁴⁰

338 Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es in dieser Phase noch keine wissenschaftlichen Texte zur Musik auf Finnisch gab. Die im weiteren Sinne fachtextliche Sprachproduktion in Form von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln war von zahlreichen kurzlebigen, teils experimentellen Bildungen durchsetzt und konnte so keinen wesentlichen Beitrag zu einer Standardisierung der Terminologie leisten, und der schmale musikfachliche Lemmabestand der allgemeinen Wörterbücher hing völlig von der äußerst heterogenen Kompetenz und den individuellen Entscheidungen der jeweiligen Lexikonautoren ab.

339 Zur Geschichte der Musikausbildung in Jyväskylä, der Biographie und Bedeutung von Hagfors sowie seiner Zusammenarbeit mit Uno Cygnaeus s. eingehend Pajamo (1976; 2022).

340 Beide waren also sozusagen aus unterschiedlichen Gründen die falschen Personen, obwohl sie zur richtigen Zeit und/oder am richtigen Ort tätig waren. Hagfors suchte allerdings für seine Arbeit den Rat von Volmari Kilpinen [Schildt], der seinerzeit zu den produktiven Wortbildnern in Finnland zählte, was auf ein Bewusstsein für die Notwendigkeit interdisziplinärer Fachsprachplanung schließen lässt. In älteren Darstellungen heißt es denn zwar auch, es sei den beiden Männern ziemlich leicht gefallen, die Anfangsschwierigkeiten bei der Einbindung des Finnischen in den Unterricht zu überwinden (Taipale 1916: 267). Angesichts der mageren terminologischen Ausbeute bzw. der Kurzlebigkeit der dabei entstandenen Bezeichnungen (s. Pajamo 2022: 94–98) muss diese Zusammenarbeit aber doch wohl eher als Fußnote der finnischen Sprachplanungserzählung eingeordnet werden. Hagfors' Verdienste als Pionier stehen jedoch außer Zweifel, und wenngleich sein Beitrag zum Musikwortschatz geringer war, als es das *sanaseppä*-Narrativ wollte, dürften

Die große Bedeutung, die Cygnaeus dem Musikunterricht an den Volksschulen zumaß, und der strukturelle Eingriff, den ein (jedenfalls auf dem Papier) verbindliches Curriculum mit der entsprechenden Anforderung an die – auch fachsprachliche – Ausbildung der Lehrkräfte bedeutete, stellt eine Verknüpfung zwischen Musik als Teil des nationalen Bildungsprogramms und dem Auf- und Ausbau des Wortschatzes her.³⁴¹ In dem bereits zitierten (S. 53) Appell, eine finnische Harmonielehre herauszugeben, wurde der Mangel an höheren Kenntnissen implizit mit der Dominanz des Schwedischen verknüpft:

[...] suomalaisia on paljon, jotka mainittua taidetta [scil. die Musik] rakastawat, ja myös luonnolahjain puolesta woisiwat sitä menetyksellä käyttää, jahka waan hywän opetuksen tueksi saisiwat kunnollisen **äidinkielen oppikirjan**^{xxx} (Uusi Suometar 1879: 1).

Der Argumentationsstrang ist also ein Vierteljahrhundert später immer noch ähnlich wie bei Kukkasela: Es gebe zahlreiche musikalische Begabungen, jedoch könnten diese in den finnischsprachigen Regionen nicht gebührend gefördert werden, weil es an einem muttersprachlichen Lehrbuch (*äidinkielen oppikirja*) fehle. Das Vorwort zur ersten finnischsprachigen Harmonielehre enthält einen Diskursmarker, der direkt auf diese Zuschrift verweisen könnte:

Sointu-opin suomenkielistä oppikirjaa on meillä kauan kaivattu, toivottu, odotettu, **pyydetty sanomalehdissä** j.n.e.^{xxx} (Ronkainen 1890: III).

Dass die Sprachenfrage speziell im Bereich der Musiktheorie und, mangels finnischsprachiger Lehrkräfte, zumal auf Konservatoriumsniveau weiter ein Problem blieb, belegt ein Zeitungsartikel³⁴² O. Merikantos, der die bekannte Situationsbeschreibung erneut paraphrasiert und die Unzufriedenheit damit unterstreicht:

Mutta jo **isot ajat** on kuulunut **tyytymättömyyden purkauksia** sen johdosta, että opetuskieli on yksinomaan ruotsi, warsinkin kun opistossa **etenkin miesoppilaissa on suuri joukko selalaisia, jotka eiwät ruotsinkieltä taida**. Kun esim. musiikkiteoriassa, joka on kaikille pakollinen

seine Bezeichnungen über die in Jyväskylä ausgebildeten Lehrkräfte in der Unterrichtspraxis doch ihre Verbreitung gefunden haben.

341 Der Weitblick, der in Cygnaeus' Konzept zum Tragen kommt, kann kaum genug unterstrichen werden, doch war Musik auch noch im 20. Jahrhundert keinesfalls überall Pflichtfach, und die Unterrichtsqualität wurde von pädagogischen Expertinnen und Experten sehr kritisch beurteilt (s. z.B. Opettajain lehti 1909: 28).

342 Die Tatsache, dass solche Fragen in der Tagespresse verhandelt wurden, ist teils ein Zeichen für die breitere gesellschaftliche Bedeutung, die dem Thema beigemessen wurde, aber teils auch lediglich eine Folge dessen, dass es zwischen 1891 und 1906 keine Musikfachzeitschrift in Finnland gab. Entsprechend verlagert sich die Debatte ab 1907 in die Fachpresse (s. 4.1.5.2).

aine ja useille waikea aine, opetus käy ruotsinkielellä, on suomenkielisten oppilaiden hankala seurata mukana. [...] Suurimman tarpeen waatima on siis musiikkiopistoomme opettaja, war-sinkin teoriassa, joka suomenkielisiä oppilaita woi johtaa.^{xxxii} (Merikanto 1892a: 2)

Der Hinweis, dass insbesondere die Studenten kein Schwedisch beherrschten, lässt aber auch den Rückschluss auf ein interessantes soziales Phänomen zu, nämlich, dass diese häufiger aus niedrigeren sozialen Schichten als ihre Kommilitoninnen und/oder aus (ostfinnischen) ländlichen Regionen stammten.³⁴³ Die ab den 1870er Jahren aufgebauten Schulen für die Kantorengrundausbildung (*lukkari-urkuri-koulut*) wurden auch ein Jahrzehnt darauf noch als finnischsprachig-nationaler Genopol zum Musikinstitut betrachtet:

Ja varsinkin nykyään, kun **opisto** [scil. das Musikinstitut] on miltei **kokonaan ruotsalainen**, jossa suomalaiset nuorukaiset tuntewat itsensä aiwan syrjäytetyiksi ja pojiutiman (!) asemassa olewiksi, ei olisi toiwoa saada oppilaita suomalaisen kansan keskuudesta. **Lukkari- ja urkurikoulun tulee**, jos minkään, **olla suomalainen ja kansallinen**, woidaksensa tarkoituk-sensa täysin täyttää.^{xxxiii} (Wiipurin Sanomat (Supistus) 1903: 2.)

Am Ende des 19. Jahrhunderts befand sich die musikalische Fachsprachgeschichte Finnlands mithin in einer Art Zwischenphase und an einer Wegscheide. Noch war die Terminologie so rudimentär, wenig etabliert und damit formbar, dass ein systematisches Eingreifen eine erhebliche Steuerungswucht hätte entfalten können, andererseits existierten bereits Institutionen oder waren in Gründung begriffen, die als strukturelle Multiplikatoren hätten dienen können. Ein bis auf Weiteres als Standardwerk akzeptiertes Lehrbuch für den Basisunterricht lag seit 1881 vor (s. 4.1.6), während der Unterricht auf höheren Niveaus noch nicht auf Finnisch stattfand und von einer umfangreichen Fachtextproduktion noch immer keine Rede sein konnte. Wäre in dieser Phase ein aus Sprach- und Musikfachleuten bestehendes Gremium für Musikterminologie zügig auf den Weg gebracht worden, dann hätte innerhalb überschaubarer Zeit ein gleichermaßen vollständiges wie sprachlich systematisches (was nicht zwingend heißen muss: überwiegend autochthones³⁴⁴) finnisches Musikvokabular entstehen können.

³⁴³ Merikanto formuliert in der Folge auch die Vorstellung, man könne einstmals, wenn das Musikinstitut auch ausländische Studentinnen und Studenten anlocke, von diesen verlangen, dass sie dem Unterricht auf Finnisch folgten. Davon kann jedoch heute, da der erste Teil von Merikantos Vision Realität geworden ist, kaum die Rede sein.

³⁴⁴ Das Eigensprachlichkeitsideal scheint allerdings ein resilienter Bestandteil des fachsprachplanerischen Narrativs zu sein: „Ein Grund für die relative „Reinheit“ der finnischen Fachsprache(n), d.h. für die Dominanz des Prinzips der Eigensprachlichkeit, dürfte u.a. darin zu sehen sein, daß die für die lexikographische Arbeit zuständigen Ausschüsse engstens mit dem Sprachbüro (kielitoimisto) des Forschungszentrums für die Landessprachen zusammenarbeiten, so daß fast immer

Der Ausbau der Musikterminologie blieb jedoch vorerst in der Hand einzelner Akteure, wobei eine dominierende Figur, sozusagen ein Lönner der Musik, zunächst nicht in Sicht war, so dass die Sprachplanung sich auf zahlreiche parallele, einander teils durchkreuzende oder zumindest wenig koordinierte Initiativen verteilte. Das so etablierte Vorschlag-und-Korrektur-Verfahren wurde über die Lehrbuch- und damit wohl auch Unterrichtspraxis ausgetragen; jede Publikation übernahm teils Bezeichnungen aus den Vorgängerarbeiten, teils führte sie neue ein. Die nun an Umfang zunehmende Text- und Wörterbuchproduktion trug ihrerseits mit Spontanbildungen oder unsystematischen Entscheidungen zur terminologischen Heterogenität bei. Als Armas Järnefelt 1897 die finnische Übersetzung von Wegelius' *Lärobok i allmän musikära och analys* (Wegelius 1888) vorlegte, das als repräsentativ für das damals höchste Niveau des musiktheoretischen Unterrichts in Finnland betrachtet werden kann, war auch dieser wichtige Schritt die Handlung eines einzelnen Übersetzers – allerdings nun eines finnischen Muttersprachlers mit professioneller musikalischer Expertise.³⁴⁵

Die Sprachkommission der neugegründeten *Kotikielen Seura* hatte sich zwar bereits in zweien ihrer ersten Sitzungen im April 1876 unter anderem auch mit dem Musikwortschatz befasst. Dabei wurde richtig erkannt, dass zunächst einmal eine Klärung und Vereinheitlichung des fachspezifischen Kernwortschatzes (s. 4.1.1) vorgenommen werden musste. Doch war diese Kommission keine mit den späteren Institutionen der finnischen Sprachplanung vergleichbare Einrichtung, und es dauerte fünf Jahre, bis überhaupt ein Protokollauschnitt der Sitzungen publiziert wurde (Ahlqvist 1881), während derer mehrere Autoren parallel an ihren Übersetzungs- und Lehrbuchprojekten arbeiteten. Dieser erste rudimentäre Eingriffsversuch eines allgemeinen Sprachpflegegremiums in den Musikwortschatz blieb zugleich für gut einhundert Jahre der einzige explizit als solcher dokumentierte.³⁴⁶

die Ansichten der finnischen Sprachpflege bei der Entwicklung neuer Bezeichnungen berücksichtigt werden“ (Järvi et al. 1998: 1583). Doch ist dies eine grobe und ahistorische Vereinfachung: Das *kielitoimisto* existierte erst seit 1945, als zahlreiche Weichenstellungen bereits stattgefunden hatten, und jene „Dominanz“ des Eigensprachlichkeitsprinzips müsste für die Terminologie jedes Faches einzeln kritisch und kontrastiv untersucht werden. Für den Musikwortschatz jedenfalls trifft keine der beiden Aussagen zu. Das Zitat lässt einmal mehr erkennen, dass der Blickwinkel der finnischen Fachsprachenforschung oft durch zwei typische, partiell miteinander zusammenhängende Paradigmen eingeengt ist, nämlich den Fokus auf technisch-naturwissenschaftliche Fächer und die weitgehende Gleichsetzung von Fachsprache mit Terminologie.

³⁴⁵ Järnefelt, der Bruder von Aino Sibelius, war im Hauptberuf Komponist und Dirigent, verfasste aber auch Konzertrezensionen.

³⁴⁶ Erst für 1981 ist wieder eine eingehende Debatte eines Sprachpflegegremiums über Teilbereiche des Musikwortschatzes dokumentiert; dabei ging es aber vor allem über die korrekte Bezeichnung von Werktiteln, Instrumenten und Ausführenden (Kolehmainen 1981).

4.1.5.2 Reformansätze zu Anfang des 20. Jahrhunderts

Hinweise auf die erkannte Notwendigkeit einer wirklich systematischen Fachsprachplanung und -pflege für das Fachgebiet der Musik treten erst Anfang des 20. Jahrhunderts prominenter in Erscheinung. Dabei stand nach den vorangegangenen Bemühungen um ein finnischsprachiges Musikvokabular nun nicht mehr so sehr das schlichte Fehlen finnischsprachiger Bezeichnungen im Vordergrund, sondern die mangelnde Systematik des Fachwortschatzes. Heikki Klemetti wies erstmals 1907 in einer nationalistischen Philippika über die Armseligkeit des finnischen Musiklebens und die untergeordnete Stellung des Finnischen in der Musikpraxis auf das Fehlen eines verstetigten Musikvokabulars hin (Klemetti 1907: 35); allerdings ging es ihm dabei vorrangig um Konzertprogramme und die Aufführungssprachen von Vokalmusik. Im Folgejahr veröffentlichte er einen Artikel, in dem das ganze Problem der überwiegend in konkurrierenden Einzelentscheidungen entstandenen bzw. entstehenden Terminologie auf den Punkt gebracht wird.

Klemettis Text soll hier eingehender behandelt werden, weil er viele aus der allgemeinen finnischen Sprachplanungsdebatte geläufige Argumente mit konkretem Bezug auf die Musikterminologie aufgreift:

Ei ole vakaantunutta sanastoa. Omankielisiä nimityksiä yleensä puuttuu, ja vieraskieliset lainatkin kirjoittaa yksi yhdellä, toinen toisella tavalla.^{xxxiv} (Klemetti 1908: 37.)

Die Kritik an mangelnder Systematik und Verstetigung bildet also den Einstieg in die Bestandsaufnahme. Was die Fremdwörter anbelangt, so wird zunächst nur die fehlende Einheitlichkeit der orthographischen Integration hervorgehoben. Klemetti nimmt ausdrücklich die Praxis der Textproduktion, und zwar speziell die der Konzertrezension, in die Pflicht – deren Stellung als Multiplikator er damit implizit unterstreicht – und kritisiert die jahrzehntelang geübte Praxis immer neuer *ad hoc*-Bildungen und der Übernahme von Fremdwörtern:

Kaikki musiikkiarvostelijatkaan eivät tahdo viitsiä seurata toisten virkaveljiensä kirjoitelmia nähdäkseen mitä naapuri mahdollisesti on keksinyt tällä alalla uutta, umpimähkään vaan kirjoitetaan mitä päähän pälkähtää kulloinkin, käytetään **vieraskielistä käännöstä** siinä, missä toisella jo on **sattuva omankielinen** ehdoitelma, ja siten jarrutetaan suorastaan kehitystä [...]. On epäilemättä sangen mukavaa olla päättänsä vaivaamatta, ja käyttää vaan **vieraskielistä nimitystä suomalaisella päätteellä**, mutta oikein ei se ole.^{xxxv} (Ebd.)

Kritisiert wird ebenso die Bequemlichkeit der Adaptation von „mit finnischer Endung“ (*suomalaisella päätteellä*, also wohl vor allem dem standardmäßigen Auslaut-*i*) versehenen Fremdwörtern wie (wörtliche) Lehnübersetzungen (*vieraskielistä käännöstä*): Auch Bezeichnungen aus finnischem Sprachgut müssen also gewisse Anforderungen an Qualität und konzeptionelle Eigenständigkeit erfüllen.

Die Notwendigkeit autochthoner Bildungen wird mit Verweis auf den angenommenen Bildungsstand nicht nur des Lesepublikums, sondern auch der Rezensenten hervorgehoben:³⁴⁷

Meidän täytyy muistaa, että siitä **lukijakunnasta**, joka kirjoituksiamme seuraa, vaan **harvat ovat siksi kielitaitoisia**, että he jo sanan alkuperäisestä merkityksestä käsittäisivät sen musiikkitieteellisen tarkoituksen, **tuskinpa moni arvostelijoistakaan**. Mutta jos me keksimme sanalle kuvaavan suomenkielisen vastineen, niin käsittää sanan merkityksen ainakin ulko-naisesti, **aavistuksellisesti kuka hyvänsä**, ja kun lukija vielä lisäksi on lukemalla oppinut sen ammattimaisestikin käsittämään, mikä on tietysti vieraskielistenkin sanain ymmärtämiseen nähden ja varsinkin juuri niiden ymmärtämiseen, välttämätöntä, niin painuu sanan ilmaiseva käsite paljon selvempänä hänen mieleensä kuin jos se vieraalla kielellä ilmaistaan.^{xxxvi} (Ebd.)

Klemetti reformuliert hier eine Haltung, die man in Anlehnung an die *classical fallacy* (Lyons 1971: 9) als *native language fallacy* bezeichnen könnte: Kommunikationsschwierigkeiten, die „in den Unterschieden von Wissensniveaus begründet sind“, sollen durch einen „Austausch von Signifikanten“ (Wichter 1994: 47) gelöst werden. Doch aus der ursprünglichen finnischen Bedeutung eines Lexems geht ja seine musiktheoretische³⁴⁸ Spezialbedeutung keineswegs „intuitiv“ (*aavistuksellisesti*) hervor. Auch der Definitionsaufwand für eigensprachliche Fachbegriffe ist nicht geringer als der für fremdsprachliche – empirische Belege für eine bessere Verständlichkeit finnischer gegenüber fremdsprachlicher Lexik wurden im Zuge der Fremdwortdebatte von der finnischen Sprachwissenschaft nicht erbracht (Pantermöller 2003: 83). Wenn also die musikalischen Bedeutungen ohnehin, auch bei Äquivalenten aus autochthonem Wortgut, gelernt werden müssen, ist es allenfalls die etymologische Vertrautheit des finnischen Worts, das seinen Vorrang begründen könnte, doch übersieht Klemetti im Gegenzug die Begriffsmächtigkeit des Fremdworts. Gegen Fremdwörter führt er auch die schwierigere Aussprache als Argument ins Feld:

³⁴⁷ Klemetti richtet sich aus der Warte einer (neu gegründeten) Fachzeitschrift an die Tagespresse und betrachtet die Rezension offenbar als zentrale Textsorte. Seine Überlegungen dokumentieren mithin auch das Problembewusstsein an der wichtigen strukturellen (und in Finnland auch fachsprachgeschichtlichen) Schwelle zwischen Terminologie und Text, insbesondere in der bivalenten Kommunikation. Zu den bereits existierenden Lehrwerken bezieht er hingegen nicht explizit Stellung.

³⁴⁸ Die These von der Salienz der Eigensprachlichkeit trifft allenfalls bei einigen metaphorischen Bezeichnungen der elementaren Musiklehre wie *nuotinpää* 'Notenkopf' zu. (Klemetti schreibt hier zwar *musiikkitieteellinen* 'musikwissenschaftlich', doch muss man davon ausgehen, dass zu dieser Zeit und im Textzusammenhang 'musiktheoretisch' gemeint sein dürfte; von wissenschaftlicher Textproduktion kann noch kaum die Rede sein.)

Voisimme pa olla niinkin mukavia, ettemme suotta hylkää lainojakaan, olkootpa vaan vieraskielisiä, jos ne **ovat helposti lausuttavia**, ja jonkun verran vakaantuneita. Mutta suurin osa musiikkisanastoamme on kuitenkin esim. **umpisuomalaiselle lukkarille** visaa lausua, eikä niin miellyttävää kielitaitoisellekaan.^{xxxvii} (Klemetti 1908: 38.)

Hier schließt sich der Kreis zu der bereits bei Kukkasela skizzierten Problemstellung. Allerdings zieht Klemetti aus dem validen Postulat, zumindest das Basisvokabular der Musik solle so beschaffen sein, dass es sich denen erschließt, die diese Basiskenntnisse vermitteln sollen, die gegenteilige Konsequenz: Fordert Kukkasela zumindest implizit schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts von dem einfachen Kantor, sich importierte Grundbegriffe mit fremdsprachigen Bezeichnungen anzueignen (Kukkasela 1857: 9), so hat Klemetti noch ein halbes Jahrhundert später und trotz eines mittlerweile halbwegs etablierten kirchenmusikalischen Grundausbildungssystems nicht das Vertrauen, dass diese Anforderung gestellt werden könne. Dass sich dieses Problem durch die Eliminierung von Fremdwörtern aus dem Musikwortschatz lösen ließe, erscheint jedoch eher wie eine vorgeschobene Position, hinter der man, eingedenk des Grundtons von Klemettis Text, eine sprachenpolitische Stoßrichtung vermuten könnte. Gleichzeitig lässt sein Argumentationsgang jedoch eine Bereitschaft erkennen, pragmatisch eingespielte Fakten zu akzeptieren: Bereits verstetigte Fremdwörter dürfen, wenn sie leicht auszusprechen sind (wofür keine konkreten Kriterien genannt werden) im Wortschatz verbleiben. Dieser Duldungsvorschlag deckt sich etwa mit der ungefähr zeitgleich formulierten Forderung, Universalentlehnungen müssten so beschaffen sein, dass ein Volksschulabschluss zu ihrem Verständnis ausreichend sei (Tunkelo 1906: 153).

Der Überblick über die seinerzeit aktuellen Schulmusiklehrbücher (s. 4.1.6) zeigt allerdings, dass zumindest auf deren fachsprachlichem Basisniveau die Kritik Klemettis weitgehend ins Leere lief. Den Bedürfnissen des *umpisuomalainen lukkari* 'stockfinnischen Kantors' war also bereits Rechnung getragen worden; das Problem dürfte auf diesem Sprach- und Fachniveau eher noch in der mangelnden Verbreitung und Harmonisierung in der Praxis bestanden haben. Klemettis Artikel brachte zwar also weder neue Argumente in die Sprachplanungsdebatte, noch war seine Kritik besonders zielgerichtet; im Grunde muss darin doch ein nur oberflächlich kaschierter Purismus konstatiert werden. Aber dies war die erste umfangreichere Äußerung, in der die Forderung nach einer Systematisierung und Fennisierung des Musikwortschatzes konkret und explizit ausformuliert wurde, und sie stand damit am Beginn einer in weiteren Texten und Kolumnen geführten Diskussion, die sich, wenngleich in wechselnder Intensität, über einige Jahrzehnte erstreckte.

Klemettis Appell, Berufsgruppen nachzueifern, die einen berufsständisch wie ausbildungssystematisch teils weitaus höheren Organisationsgrad hatten, liest sich vor dem Hintergrund der bereits vorliegenden Lehrwerke und der nunmehr rasant

wachsenden Textproduktion allerdings wie der Aufruf, noch rasch auf einen Zug aufzuspringen, der bereits ordentlich Fahrt aufgenommen hat:

Käykäämme siis toimeen täällä alalla kuten teknikot, lääkärit ja liikemiehet jo ovat tehneet!
Ruvetkaamme luomaan omankielistä ammattisanastoa^{xxxviii} (Klemetti 1908: 38).³⁴⁹

Der Zustand des Fachwortschatzes wurde also nun in einer breiteren Fachöffentlichkeit diskutiert. Auf einer Konferenz im Januar 1909, bei der erörtert wurde, wie der Musikunterricht³⁵⁰ an finnischen Schulen verbessert werden könnte, wurde eine sprachpflegerische Initiative, die institutionell anfangs von Klemettis Konzertbüro *Suomen laulu* getragen wurde, debattiert (Säveletär 1909: 42). Der Gesangslehrerverband (*Laulunopettajayhdistys*) schloss sich dem Vorhaben, „den finnischen Musikwortschatz zu sammeln und zu ordnen“³⁵¹ ein Jahr später an (Taipale 1910: 25) und bat 1912 die *Kotikielen seura* um Unterstützung bei der „Redaktion eines finnischsprachigen Musikwortschatzes“ (Paunonen 1976: 361). Die Gesellschaft bestimmte Yrjö Wichmann und Emil A. Tunkelo als Berater (Kotikielen Seura 1912: §4 [S. 2]). Ein finnisches Musikwörterbuch ging aus der Initiative jedoch nicht hervor,³⁵² und ein konkreter Einfluss der beiden renommierten Linguisten auf den finnischen Musikwortschatz ist nicht nachweisbar. Jedoch erschienen in der Folge einige Artikel in der Fachpresse, in denen musikterminologische Neuerungen oder Reformen vorgestellt wurden, darunter einer im *Virittäjä* (A. O. Väisänen 1915) – einer der wenigen Fälle, in denen Probleme der Musikterminologie in einer sprachwissenschaftlichen Zeitschrift behandelt wurden. Auch Wilho Siukonen veröffentlichte in der *Uusi Säveletär* eine Kolumne mit Neuerungen und Ergänzungen zum Musikwortschatz (W. Siukonen 1917a, 1917b, 1917c).

³⁴⁹ Klemetti bezieht sich hier möglicherweise auf einen konkreten Diskursbeitrag, nämlich das Vorwort zu dem bereits erwähnten Fachwortschatz der Physik, den die naturwissenschaftliche Vereinigung *Vipuset* zusammengestellt hatte. Darin wiederum wird die bereits im Gange befindliche Terminologiarbeit auf technisch-naturwissenschaftlichem und juristischem Gebiet als „wichtiges nationales Arbeitsfeld“ bezeichnet und dem Prinzip der Eigensprachlichkeit, „wo immer möglich“, der Vorrang gegeben (Vipuset 1899: III). Das Wortverzeichnis selbst legt dieses Prinzip dann allerdings eher lässlich und inkonsistent aus.

³⁵⁰ In den diesbezüglichen Äußerungen im pädagogischen Umfeld wird meist, in der Tradition des Cygnaeus-Curriculums, *laulunopetus* ‘Gesangslehre’ verwendet. Jedoch geht aus dem Textzusammenhang oft hervor, dass sich dies auf Musikunterricht im weiteren Sinne bezieht und auch Musiktheorie oder Musiklehre einschließt.

³⁵¹ Aus diesen wie aus anderen Äußerungen der Zeit wird nicht ersichtlich, warum genau eigentlich die existierenden Lehrwerke für ungenügend und ungeordnet gehalten wurden.

³⁵² Aus der Wortwahl des Gesuchs (*suomenkielisen musiikkisanaston toimittamiseen*) lässt sich allerdings auch nicht zweifelsfrei erschließen, ob und in welcher Form eine Publikation angestrebt wurde; eine finanzielle Förderung wurde jedenfalls nicht ausdrücklich beantragt.

Erst im Musikkalender des finnischen Chorverbandes für das Jahr 1928 erschien dann ein Glossar immerhin ca. 500 fremdsprachiger Fachausdrücke (Suomen kuoroliitto 1927: 22–34). Es handelt sich dabei um eine Mischung aus zwei Lexemgruppen: Zum einen (überwiegend romanische) Internationalismen wie etwa Tempobezeichnungen, die auch in finnischen Partituren und Texten in ihrer Ausgangsform als Zitatentlehnungen erscheinen, zum anderen Fremd- und Lehnwörter, beide jeweils mit finnischen Äquivalenten (z.B. *Antisipatio*, *etuisku* 'Vorschlag'). Wenngleich diese Wortliste in lexikographischer Hinsicht unsystematisch ist und die wenigen Definitionen teils rudimentär sind (z.B. *fagotti*, *eräs puupuhallin* 'Fagott, ein Holzblasinstrument'), kann diese Publikation mit ihrer mutmaßlichen Reichweite, auch für das Laienmusizieren, zumindest als Hinweis darauf betrachtet werden, welche jüngeren Entlehnungen (in welcher Schreibung) als gebräuchlich und/oder akzeptabel gelten konnten. Ob das Glossar aber ein spätes Echo der stark aus dem Umfeld von Laien(chor)musik und Pädagogik gestützten Wortschatzinitiativen vom Anfang des 20. Jahrhunderts ist, lässt sich kaum sagen; den Vollzug eines systematischen sprachplanerischen Ansatzes stellt es jedenfalls nicht dar.

Zum Thema der Internationalismen hatte Bengt Carlson bereits 1918 einen Artikel veröffentlicht, in dem er – notabene ausgehend von der Grundannahme, dass Musik keine Nationalität habe – einerseits die Vermutung anstellte, dass die sprachliche Form von Vortragsbezeichnungen durchaus Einfluss auf die Interpretationshaltung haben könne, andererseits aber die „Parteilosigkeit“ des Italienischen als Musiksprache unterstrich und dessen abnehmende Bedeutung als *lingua franca* bedauerte. Seine Haltung steht dabei im deutlichen Gegensatz zu den Forderungen nach Eigensprachlichkeit im finnischen Musikwortschatz:

Ei voida kieltää että musiikkisanaston kansallistuttamisessa tuntuu kansalliskiihkoisuuden sivumakua, joka ei ole taiteelle eduksi^{xxxix} (Carlson 1918: 116).

Carlsons aufsehenerregender, aber auch utopischer Vorschlag, stattdessen eine Plansprache (Esperanto oder Ido) als internationale Sprache der Musik einzuführen (ebd.), lässt sich als aus dem Geist der Zeit heraus motiviert verstehen. Angesichts des heraufziehenden erneuten Sprachenkonflikts ist diese Äußerung aber auch ein bemerkenswerter Diskursbeitrag aus der Perspektive eines Finnland-schweden.

Zeitgleich zu diesen Initiativen und Vorschlägen hatte jedoch Ilmari Krohn mit der Umsetzung seines Vorhabens einer mehrbändigen Musiktheorie von enzyklopädischem Umfang und Anspruch begonnen; 1910 erhielt er von der Finnischen

Literaturgesellschaft (SKS) hierfür eine erste Förderung.³⁵³ Hatte die finnische Musikfachsprache in Ilmari Krohn nun doch noch ihren Lönnrot gefunden? In demselben Zeitraum, als die Fachsprachgemeinschaft auf breiterer Basis ein fachsprachplanerisches Problembewusstsein entwickelt hatte und nach methodischen Lösungsansätzen zu suchen begann, etablierte sich so für mehrere Jahrzehnte eine Parallelstruktur. Dabei kommt man um die Feststellung nicht herum, dass die starke Diskursmacht eines Einzelakteurs einen sprachplanerisch betrachtet anachronistischen Paradigmenwechsel mit langfristigen Auswirkungen auf die Konstituierung und Konsolidierung des finnischen Musikwortschatzes bedeutete. Einerseits wurde Krohns Lehrbuchreihe das einzige umfassende Standardwerk für die höchsten Ausbildungsstufen. Andererseits entstanden in der Zwischenkriegszeit erneut zahlreiche untereinander konkurrierende Musiklehren für den Schulgebrauch und Basisunterricht. Dabei ist zu beobachten, dass manche Akteure in mehreren Rollen tätig waren. Wilho Siukonen etwa trat sowohl mit eigenen Lehrwerken in Erscheinung, die unverkennbar von Krohn beeinflusst sind, als auch als Mitinitiator des Musikwortschatzreformversuchs der späten 1920er Jahre (s. 4.1.5.3), aus dem sich schließen lässt, dass in Krohns Projekt wohl nicht die endgültige Lösung aller terminologischen Probleme gesehen wurde.

Doch belegen zahlreiche Äußerungen die (in den sprachplanerischen Narrationen) lange nahezu unangefochtene Position Krohns:

Voimme sanoa, että **koko suomalaisen musiikkisanasto** lepää Ilmari Krohnin laskemalla pohjalla^{xi} (W. Siukonen 1927: 241).

Kehityksen huippuna loi Ilmari Krohn vuosisatamme alussa teoreettisten tutkimustensa perusteella suomenkielisen musiikkiterminologian erikoisesti muoto-opin alalla **niin järjestelmälliseksi, että harva suuri sivistyskielikään saattaa esittää vastaavaa**^{xii} (I. Siukonen 1953: 3).

Todettavanamme on, että 1800-luvun lopulla **sanastomme** rikastui verrattain vähän. [...] Ilmari Krohnilla oli siis edessään suuri työ, kun hän pyrki luomaan **omintakeisuutta** kyseisesäkin suhteessa.^{xiii} (A. O. Väisänen 1957: 15).

Wie man derartige Glorifizierungen beurteilt, bemisst sich an der Interpretation von *koko* 'der ganze', *sanastomme* 'unser Wortschatz', *järjestelmällinen* 'systematisch' und *omintakeisuus* 'Eigenständigkeit'. Inkeri Siukonen sieht in der Systematik

353 Kurz zuvor war Krohn auch als alleiniger Autor sämtlicher musikbezogener Artikel für die Enzyklopädie *Tietosanakirja* verpflichtet worden (s. auch 4.2.2.2). Mit der Etablierung einer über Jahrzehnte stabilen Diskursmachtposition einer einzelnen Persönlichkeit wurde so eine fachsprachgeschichtliche Pfadabhängigkeit fixiert.

von Krohns Entwurf die herausragende Qualität und, mit einem Anklang an die *ex septentrione lux*-Mentalität, Überlegenheit der finnischen Terminologie, deren Systematik „kaum eine große Kultursprache“ (*harva suuri sivistyskielikään*) vorweisen könne. Diese Beurteilung belegt, dass Krohns von Lönnrot inspirierte derivationsmorphologische Strategie bewusst als solche wahrgenommen wurde und ist insofern nicht gänzlich unrichtig, aber sprachstrukturell nicht über jeden Zweifel erhaben. Wilho Siukonens und A. O. Väisänen's Äußerungen jedoch müssen angesichts des Anfang des 20. Jahrhunderts bereits vorliegenden umfangreichen Bezeichnungsinventars sogar als nachgerade kontrafaktische Narrationen eingeordnet werden. Väisänen lässt erkennen, dass es ausdrücklich die Schöpfung eigensprachlicher Termini war, die Krohns Arbeit in seinen Augen als Pioniertat qualifizierte. Man kann die Konstruktion *sanastomme* 'unser Wortschatz' also auch so verstehen, dass die finnische Musikterminologie vor Krohn nicht als wirklich eigene akzeptiert wurde. Wo er kritisch mit Krohns Bildungen umgeht, sucht Väisänen ebenfalls nach eigensprachlichen Alternativen. Sein Artikel lässt erkennen, dass noch nach dem Zweiten Weltkrieg (neo)puristische Auffassungen in der finnischen Fachsprachgemeinschaft vertreten waren und wie wirkmächtig das romantisch-heroisierende Narrativ vom prägenden, in einem großen Wurf ein Bezeichnungssystem schaffenden *sanaseppä* 'Wortschmied' nach wie vor war.

4.1.5.3 Versuch einer Gremienlösung: Die Musikwortschatzkommission (1926–1930)

Zwischen der ersten Reforminitiative zwischen etwa 1907 und 1912 und der zweiten, die Mitte der 1920er Jahre begann, trat eine längere Unterbrechung ein. Die Auswirkungen des Ersten Weltkrieges und des Bürgerkrieges 1918 (s. 2.1.4) dürften die Begründung systematischer Gremienarbeit an einer Musikwortschatzreform zusätzlich behindert und im Gegenzug die Vereinzelung der Äußerungen und Vorhaben begünstigt haben. Mit der Normalisierung der wirtschaftlichen und politischen Lage Anfang der 1920er Jahre begann auch eine weitere formative Phase der finnischen Musikfachsprache. Die Produktion von Musikzeitschriften lebte wieder auf (s. 3.4.2), und Musiklehren erschienen in noch dichter Folge als während der ersten besonders produktiven Phase 1877–1903 (s. Tab. 19 im Anhang). Gelegentlich finden sich auch metasprachliche Hinweise auf die Durchsetzung von Krohns Ansatz. So wird etwa in einem Bericht über Kurse für Musiklehrkräfte erwähnt, dass „neuer Musikwortschatz (nach Krohns System)“ gelehrt (Mukana ollut 1927: 178) worden sei, und die Rezension einer Schulmusiklehre, die einige Krohn'sche Termini enthält (Valavirta 1927), spricht (ohne Krohn zu nennen) von dem „nun verstetigten einheimischen Musikwortschatz“ (Härkönen 1928: 134).

Dennoch kam in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre erneut die Initiative auf, das Musikvokabular einer Reform zu unterziehen. Auf der Jahresversammlung des finnischen Musikpädagogenverbandes 1926 wurde nun auf Vorschlag von Wilho Siukonen tatsächlich die Einrichtung einer Musikwortschatzkommission (*musiikki-määrresanavaliokunta*) beschlossen. Dieser gehörten, unter Toivo Haapanens Vorsitz, Armas Maasalo, Otto Kotilainen und Arvo Laitinen an, zudem sollten ein „professori Manninen“,³⁵⁴ Krohn,³⁵⁵ Klemetti und Siukonen selbst beratende Funktion haben (Suomen musiikkilehti 1926b: 6). Die kurze, aber aufschlussreiche Geschichte dieses Gremiums lässt sich anhand von Protokollen und Korrespondenz rekonstruieren, auch wenn nicht alle Dokumente erhalten sind: Ein Jahr nach der Gründung legte Haapanen einen Zwischenbericht vor, demzufolge die existierende Literatur teilweise ausgewertet und die Kommission³⁵⁶ sich der Größe und Komplexität der Aufgabe bewusst geworden war und nunmehr ein gleichermaßen knappes wie möglichst erschöpfendes Wortverzeichnis anstrebte (Melartin 1927: 19). Dies ist sowohl der erste konkrete Hinweis auf die projektierte Form des Ergebnisses – es wurde also kein umfassendes Musikwörterbuch (mehr) geplant – als auch zugleich der letzte öffentliche Tätigkeitsbericht der Kommission. Ein im folgenden Jahr bei der Alfred-Kordelin-Stiftung gestellter Antrag auf Förderung wurde abgelehnt; der Tätigkeitsbericht des Verbandsvorstands vermerkt die Enttäuschung und erinnert zugleich daran, dass es um ein ausdrücklich finnisches (*nimenomaan suomalainen*) Musikvokabular ging:

Yhtä murheellinen oli tulos siitä anomuksesta, joka Liiton puolesta jätettiin Kordelinin säätiölle 10,000 markan avustuksen saamiseksi nimenomaan suomalaisen musiikkisanaston valmistamiseksi^{xliii} (Suomen Musiikkipedagogien Liiton hallitus o.D. [1928/29]: o.S. [2]).

354 Mit ziemlicher Sicherheit handelt es sich dabei um den renommierten Übersetzer Otto Manninen (1872–1950), der seit kurzem Honorarprofessor für finnische Sprache an der Universität Helsinki war. Manninen wurde allerdings in Abwesenheit berufen, und ob er je bei der Kommission in Erscheinung trat, ist ungewiss.

355 Die Funktion von Krohn (der anwesend war und auf dessen Lehrbuchprojekt in dem Sitzungsbericht hingewiesen wird) in der Angelegenheit wirft Fragen auf; die Protokolle geben keine Äußerung von ihm wieder. Vorstellbar ist jedoch, dass sich seine Randposition als bloßer „Berater“ als diplomatischer Ausdruck einer wohlwollend indifferenten bis skeptischen Haltung interpretieren lässt, obwohl die Initiative ja von seinem Schüler Siukonen ausgegangen war. Die Überambitioniertheit des Vorhabens kann ihm jedenfalls kaum entgangen sein, und möglicherweise sah er außerdem in dem aus pädagogischer und musikpraktischer Warte angestoßenen Projekt keine Konkurrenz zu seiner eigenen Tätigkeit, die auf ein umfassendes wissenschaftliches Theorie- und Terminologiegebäude abzielte und zudem bereits weit vorangeschritten war.

356 Die vier „Berater“ werden in dem Bericht bereits nicht mehr namentlich erwähnt.

Die Möglichkeit einer gesichtswahrenden Lösung in dieser frustrierenden Situation eröffnete sich gut ein Jahr später: Haapanen schrieb in Vorbereitung der Jahresversammlung 1930 an den Vorstand, dass nun das *Nykysuomen sanakirja* in Planung sei, an dem unter anderem Edwin Hagfors³⁵⁷ mitwirken solle. Die Kommission wolle diesem, um redundante Arbeit zu vermeiden, die bisher gesammelten Wortlisten und Vorschläge zur weiteren Verwendung überlassen (Haapanen o.D. [1929/30]; Text im digitalen Anhang). Mit der Aussicht, dass der Sohn von Erik August Hagfors an der Erstellung des ersten einsprachigen Großwörterbuchs beteiligt sein sollte, war aus der schleichenden Niederlage nicht nur ein würdevoller Rückzug geworden, sondern es bot sich sogar die Chance der Nobilitierung des Vorhabens im Rahmen eines viel bedeutenderen Projekts. Dass ein allgemeines einsprachiges Wörterbuch natürlich keinen umfassenden Fachwortschatz würde aufnehmen können, und dass ein einzelnes Redaktionsmitglied wohl kaum (noch dazu innerhalb eines Jahres, wie von Haapanen avisiert) hätte Erfolg haben können, wo eine mehrköpfige Arbeitsgruppe in über drei Jahren wenig erreicht hatte – solche Bedenkenträgerei lassen weder Haapanens Brief noch das Protokoll erkennen. Stattdessen meint man Erleichterung zwischen den Zeilen zu lesen:

Luettiin kirje tohtori T. Haapaselta koskien suomalaista musiikki-sanastoa ja lausuttiin toimikunnalle kiitos sen asiantuntevasta toiminnasta^{xliv} (Suomen musiikkipedagogien liiton hallitus 1930: §3 [S. 1]).

Als Hagfors d.J. starb, war das *Nykysuomen sanakirja* allerdings noch weit von seiner Vollendung entfernt; mit Onni E. Helkiö war dann jedoch zumindest ein Mitglied mit einer gewissen musikalischen Vorbildung in der Redaktionskommission vertreten.³⁵⁸

Mit der Auflösung der Musikwortschatzkommission endete die letzte Initiative einer expliziten, d.h. auch als metasprachliche Debatte geführten Fachsprachplanung der Musik in Finnland. Was bleibt, sind sporadische Einlassungen der allgemeinen Sprachpflege und einige Debatten zu Einzelfragen.³⁵⁹ Überwiegend jedoch

³⁵⁷ Hagfors d.J. (1866–1943) war allerdings Germanist und Romanist; über eine musikalische Ausbildung ist nichts bekannt. Die Tätigkeit von Hagfors d.Ä. wiederum war anlässlich der Hundertjahrfeier seines Geburtstages 1927 in Fachkreisen kürzlich wieder in Erinnerung gerufen worden.

³⁵⁸ Helkiö hatte vorübergehend mit Krohn zusammengearbeitet (Pekkilä 2020: 205). Allerdings sollte man die Aufnahme einiger Krohn'scher Termini in das Wörterbuch nicht als programmatischen Steuerungsversuch interpretieren, denn Krohns System konnte zu dessen Entstehungszeit als etablierter Standard gelten.

³⁵⁹ Zu nennen wäre hier vor allem die Ausgabe 1/2014 der *Kielikello* (darin Kolehmainen 2014a und 2014b sowie Martikainen-Lauttamus 2014). Ein langwieriger Konflikt auf einem Nebenschauplatz, nämlich um die Statthaftigkeit der Ableitung *-isti* in Bezeichnungen für Instrumentalistinnen

wird die Pflege und Weiterentwicklung der finnischen Musikfachsprache auch heute, wie nahezu durchgehend in ihrer Geschichte, beinahe ausschließlich innerhalb der Fachgemeinschaft und in Form von reinen Primärdiskursen, also konkreten sprachlichen Äußerungen in Lehrbüchern, Nachschlagewerken und Texten, betrieben. Wenngleich damit auch die Grundstruktur paralleler Prozesse erhalten geblieben ist, so lässt sich doch konstatieren, dass von den musiktheoretischen und -wissenschaftlichen Abteilungen der Sibelius-Akademie insofern eine gewisse Steuerungsfunktion ausgeht, als dort wichtige Publikationsreihen und Lehrmaterialien betreut werden. Als Epilog zu der hier skizzierten Entwicklung sei eine Äußerung Haapanens zitiert, der im Anschluss an einige morphologisch-terminologische Detailerörterungen proklamiert:

„*Quieta non movere*“ on vanha järkevä sääntö, jota voisi uudistusinnossakin muistaa. Levossa olevia asioita ei pidä mennä hämmentämään. Ei pitäisi myöskään ilman painavia syitä muuttaa sellaisia kielellisiä ilmaisuja, joita voi katsoa jo vakiintuneiksi.^{xlv} (Haapanen 1951: 43.)

Dieses Postulat ließe sich, auf den Musikwortschatz insgesamt übertragen, gleichermaßen als Resümee des Scheiterns systematischer fachsprachplanerischer Lenkungsbestrebungen wie als Appell für die Gegenwart und Zukunft lesen, einer – auf welchem Weg auch immer erreichten – praktischen Verstetigung den Vorrang vor theoretischer Systematik einzuräumen. Der hier dargestellte fachspezifische Ausschnitt aus dem Gesamtkomplex der finnischen Sprachplanung kann in diesem Sinn als beispielhafte Illustration einer grundlegenden Feststellung dienen:

Der Ausbau von Kultursprachen ist mithin ein Vorgang intentional gesteuerter, durch institutionales Handeln bedingter Entwicklungen ebenso, wie ein *Invisible-hand*-Prozeß, also „indeed the result of human action, but not the execution of any human design“ (Warnke 1999: 12).

4.1.6 Terminologische Systeme in Lehrwerken

Lehrbücher für die verschiedenen Ausbildungsniveaus waren, zumal das erste Musikwörterbuch erst fünfzig Jahre nach dem ersten vollgültigen Lehrwerk erschien, während der frühen formativen Jahrzehnte der Terminologiebildung faktisch das einzige Feld eines breiteren und, durch die im Großen und Ganzen konstanten Lehrinhalte bedingt, strukturierten Diskurses um Termini und Definitionen. Jedes

und Instrumentalisten (s. B. Schweitzer 2023: 179–180) wiederum könnte als Beispiel für die Feststellung herangezogen werden, „daß den Sprachpflegern bisweilen ein ausreichendes Verständnis für die Anforderungen der Fachkommunikation fehlt“ (Järventausta & Schröder 1997: 82).

Lehrbuch basiert auf einem System von Bezeichnungen, und auch wenn dieses System aus methodisch-konzeptionellen Gründen in seinem Umfang stark limitiert sein kann, wird doch für die darin repräsentierten Teilbereiche Vollständigkeit und Kohärenz angestrebt. Der terminologische Diskurs entfaltete sich mithin im unmittelbaren Kontakt mit der Unterrichts-, also auch Sprachpraxis und parallel zu der sich herausbildenden Textproduktion. Eine chronologische Übersicht über die finnischen Musiklehren³⁶⁰ mit einigen Bemerkungen zu den wichtigsten programmatischen und terminologischen Wegmarken erscheint also geboten, zumal die frühe Phase des fachsprachplanerischen (Meta-)Diskurses vor allem aus den Vorworten dieser Lehrbücher rekonstruiert werden muss und zu diesem Komplex auch in der finnischen Literatur noch keine umfassende Überblicksdarstellung vorliegt.

Die erste umfangreichere Sammlung einer finnischen³⁶¹ Basisterminologie der Musiklehre ist das bereits erwähnte (4.1.5.1) Einführungskapitel des Choralbuchs von Daniel Henrik Kukkasela [Fagerros] (1857).³⁶² Eingedenk des limitiertem Anspruchs, grundlegende Begriffe des einstimmigen Choralgesangs mit Begleitung von Psalmodikon oder Violine auf Finnisch zu bezeichnen, ist diese Übersicht, zumal in Anbetracht ihrer Entstehungszeit, bereits erstaunlich umfangreich. Kukkasela deckt auf etwa dreißig Seiten die Grundkenntnisse der Notenschrift, Intervall- und Akkordlehre ab. Mit den elementaren Regeln zur korrekten Auflösung von Dominantseptakkorden sind sogar Rudimente einer Harmonielehre enthalten.³⁶³

360 Im 19. Jahrhundert waren natürlich auch zahlreiche schwedischsprachige Musiklehrbücher in Gebrauch; Almqvist (1881: o.S. [Alkulause]) erwähnt u.a. die (in Stockholm erschienenen) Lehrwerke von Byström (1864) und Bauck (1871). Bereits aus dem späten 17. Jahrhundert ist ein Manuskript einer elementaren Musiklehre als Einleitung zu einem Choralbuch erhalten (Watzenius & Colliander 1676/1680). Die erste in Finnland gedruckte schwedischsprachige Musiklehre dürfte aber tatsächlich erst die von Wegelius (1887) gewesen sein. Es ist also hervorzuheben, dass die ersten wichtigen Publikationen Originalarbeiten waren; die Bedeutung von Übersetzungen kommt erst in der zweiten Phase des Terminologieaufbaus hinzu, als der Bedarf an finnischsprachigen Lehrwerken für ein professionelles Ausbildungsniveau mit entsprechend größerem Wortschatz entstand.

361 Der deutsche Begriff (Allgemeine) Musiklehre umfasst in der Regel die Kenntnisse von Notenschrift, Taktarten, Tonarten und der Grundbegriffe der durmolltonalen Harmonielehre, entspricht also begriffsgeschichtlich weniger der *musiikkioppi*, sondern eher dem sich in der finnischen Lehrbuchtypologie als *koulun musiikkioppi* („Schulmusiklehre“) herausbildenden Stoffsegment. Zu den Begriffsüberschneidungen zwischen *musiikkioppi* und *musiikin teoria* s. S. 151.

362 Das Vorwort ist bereits auf das Jahr 1853 datiert (Kukkasela 1857: 10). Der vollständige Titel lautet übersetzt „Hinweise und Lehren zum Kirchengesang, mitsamt einem Notenbuch der finnischen Choräle und der Messe und einer Auflistung der Choräle, sowie mit Anleitungen zum Spiel der Virsikantele und der Violine“. – Zur Verbreitung der Virsikantele (Psalmodikon) in Finnland und zu ihrem Gebrauch im Choralgesang s. Antola (2020: 8–9).

363 Allerdings fehlt die zu einem tieferen Verständnis dieser Akkordverbindungen nötige Erläuterung des Konzepts von Konsonanz und Dissonanz.

Methodisch gesehen fehlt es seinem Text zu einer auf Elementarebene brauchbaren Musiklehre also weniger an inhaltlicher Abdeckung – mit Ausnahme der wichtigsten Vortragsbezeichnungen enthält manche spätere Schulmusiklehre kaum mehr Stoff – als vielmehr an Übersichtlichkeit und Systematik. In Hagfors' Curriculum für das Seminar in Jyväskylä von 1869 ist Kukkasela als Lehrbuch der 4. (und letzten) Klasse aufgeführt; allerdings standen die Grundlagen der Musikterminologie schon in der 1. Klasse auf dem Plan (Forss 2009 [1950]: 9). Zwischen beider Terminologie gibt es einige Abweichungen, aber offensichtlich sah Hagfors Kukkaselas Lehrbuch als notwendige Ergänzung zu seinen eigenen (ungedruckten) Lehrmaterialien.³⁶⁴

Im letzten Viertel des 19. Jh. ist dann ein deutlicher Zuwachs an gedruckten³⁶⁵ Lehrwerken für Musiklehre auf Basisniveau zu verzeichnen, der den zunehmenden Bedarf an finnischsprachigen Lehrbüchern sichtbar werden lässt. Eine systematische Einteilung ist schwierig, doch lässt sich an den Seitenzahlen eine ungefähre Einordnung hinsichtlich des Stoffumfangs und damit des fachlichen bzw. pädagogischen Anspruchs und der Zielgruppe ablesen.³⁶⁶ Charakteristisch ist dabei, dass bis Ende der 1880er Jahre alle diese Bücher oder Hefte von Akteuren (weit)

364 Kukkaselas Buch wurde 1871 ein zweites Mal aufgelegt; ob dies allerdings ein Ausweis seiner Eignung und Anerkennung ist oder nur des Mangels an Alternativen, muss dahingestellt bleiben. Frosterus empfiehlt es allerdings speziell für eine vertiefende Kenntnis der Kirchentonsarten (Frosterus 1871: 7; Frosterus [Höijer] 1877: 83).

365 Vermutlich zwischen 1860 und 1880 verfasste der in Vihanti tätige *lukkari* (Kantor) Matti Havisto eine handschriftliche Musiklehre, die leider bis auf Weiteres als verschollen gelten muss. Väisänen, der das Manuskript 1951 begutachtete, gibt das Inhaltsverzeichnis an, demzufolge Havisto sowohl die Basisterminologie abdeckte als auch eine Einführung in Rhythmus- und Akkordlehre, Choralharmonisierung und Kontrapunkt gab (A. O. Väisänen 1951: 9). Auch I. Siukonen (1953) konnte das Manuskript noch auswerten. Havistos Terminologie wies, soweit dies aus diesen beiden Sekundärtexten ersichtlich wird, die zeittypische Mischung aus eigensprachlichen Bildungen und Entlehnungen auf. Der Umfang überschritt mit ca. 240 Manuskriptseiten alle zeitgenössischen finnischen Lehrbücher deutlich. Wie auch immer lückenhaft oder inkohärent Havistos Terminologie gewesen sein mag, zeigt sich darin doch, zu welchen Leistungen ein einfacher, des Schwedischen vermutlich unkundiger (A. O. Väisänen 1951: 10) finnischer Dorfkantor bereits um diese Zeit und auf Basis einer allein in Finnland erworbenen Ausbildung und Berufspraxis in der Lage war.

366 Berücksichtigt werden hier lediglich explizit der Musiklehre gewidmete Werke, nicht die in großer Zahl erschienenen praktischen (Choral-)Gesangs- und Instrumentallehren (s. für die Zeit bis 1889 das Quellenverzeichnis bei I. Siukonen 1953: 127–135) und auch keine Lehrbücher für *säveltapailu* (Solfège; eine im romanischen Sprachraum verankerte musikpädagogische Hybridform aus Gehör- und Stimmbildung und elementarer Musiklehre), die jeweils nur ein rudimentäres musiktheoretisches Vokabular enthalten. Auch spezialisierte Lehrbücher für einzelne Untergebiete der Musiktheorie (insbesondere Kontrapunkt und Harmonielehre) können hier allenfalls gestreift werden, da das Begriffs- und Bezeichnungssystem als Ganzes im Mittelpunkt der Darstellung steht.

außerhalb Helsinkis verfasst wurden. Diese Parallelstruktur verzögerte die Vereinheitlichung des Wortschatzes, lässt aber auch darauf schließen, dass die Musikterminologie als implizites agonales Diskursfeld betrachtet werden muss, in dem sich die Akteure mit unterschiedlichen Konzepten positionierten.³⁶⁷ Hinzu kam die bereits erwähnte Dichotomie zwischen finnischsprachiger Basisausbildung und nicht-finnischsprachiger künstlerischer Praxis, die sich zunächst auch mit der Professionalisierung (und Zentralisierung) des finnischen Musiklebens nicht änderte: Arbeitssprache des heutigen *Helsingin Kaupunginorkesteri* war zunächst Deutsch (Sirén 2010: 31), Unterrichtssprache an Wegelius' *Musiikkiopisto*, wie erwähnt, auch noch im frühen 20. Jahrhundert vorwiegend Schwedisch (Kuha 2017: 337–338).

Dennoch ist der Übergang vom Frühen Neufinnisch zum Neufinnisch auch eine Wegmarke in der Geschichte der finnischen Musikfachsprache, die an Fortschritten auf dem Gebiet der Lehrwerke ablesbar ist. Bereits 1877 (Frosterus [Höijer]) und 1881 (Lobe [Salonius]) waren Übersetzungen umfangreicherer schwedischer bzw. deutscher Lehrbücher erschienen. Zwar machten diese Übersetzungen in sprachlicher Hinsicht von vielen spontanen Bildungen ohne nachhaltige Wirkung Gebrauch. Aber mit dem Konzept, ausländische Arbeiten zu übersetzen, in denen die Basisterminologie der Musiklehre zunächst einmal vollständig und definitorisch abgedeckt war, wurde zumindest eine etablierte Systematik des Begriffsarsenals (wenn auch nicht des Bezeichnungssystems) ins Finnische übertragen.³⁶⁸ Insbesondere Salonius' Arbeit ist – trotz manch fehlgeleiteter Übersetzerischer Entscheidung – dank der Systematik und Bandbreite der Vorlage als Sammlung musikalischer Fachbegriffe auf Finnisch ein wichtiges sprachgeschichtliches Dokument.

Mit Almqvists *Yleinen musiikkioppi* erschien 1881 jedoch auch eine erste original auf Finnisch verfasste Musiklehre, die den Anforderungen an eine pädagogische und terminologische Systematik im Rahmen ihres Anspruches gerecht wird. Almqvists Lehrwerk wurde von der obersten Schulbehörde als Lehrbuch für die

367 Warum sich bestimmte Termini unmittelbar durchsetzten und für andere Begriffe noch lange konkurrierende Bezeichnungen existierten, kann allerdings nicht allein damit erklärt werden; es muss auch nach sprachstrukturellen Gründen gesucht werden (s. hierzu B. Schweitzer 2023).

368 Salonius war nicht der Einzige, der versuchte, auf Basis von Lobes *Katechismus der Musik* eine komplette Musikterminologie in einen anderen Sprachraum zu importieren. Franjo Š. Kuhač etwa übersetzte Lobe 1875 ins Kroatische und stieß dabei auf ähnliche Probleme (Kiš Žuvela 2018: 197). Kuhač war zwar musikalisch ausgebildet, jedoch Kroatisch nicht seine Muttersprache. Salonius hingegen war wohl der einzige Autor eines musikalischen Lehrwerks in Finnland, der nicht als Musiklehrer oder Kantor tätig war. Über seine Hintergründe und die Quellen seiner musikalischen Fachkenntnisse ist zu wenig bekannt, als dass sich einschätzen ließe, ob er mit der sich etablierenden finnischsprachigen Musikpädagogik im Kontakt stand oder sein Projekt eine solitäre Initiative war. Eher aber ist Letzteres anzunehmen, zumal er keinem späteren Lehrwerk erwähnt wird.

finnischen Seminare genehmigt³⁶⁹ und von Hagfors mit einem in väterlichem Duktus gehaltenen Vorwort geadelt. Zwei Nachauflagen (1891, 1900) belegen die Präsenz des Buches auf diesem Ausbildungsniveau. Die dritte Auflage enthält auch einige terminologische Revisionen, bildet also aktuelle Verstetigungsprozesse ab. Die Überschneidungen mit Hagfors' Wortsammlung sind gering; die gelegentlich geäußerte Vorstellung, dass Almqvist sozusagen die gedruckte Version von dessen Vorarbeit darstelle, ist, wie bereits I. Siukonen (1953: 12) festgestellt hat, kaum haltbar.

Die beiden Vorworte sind im Hinblick auf fachsprachplanerische Narrative und Diskurse aufschlussreich. Almqvist behauptet rundheraus, wenngleich im textsortentypischen Tonfall der *captatio benevolentiae*:

Koska ei vielä tähän saakka **yhtään pienempää musiikin oppikirjaa Suomen kielellä ole ilmestynyt**, on allekirjoittanut, ehkä kyllin tunnen itseni heikoksi tämmöiseen työhön, rohnennut ryhtyä semmoisen toimittamiseen^{xlvi} (Almqvist 1881: o.S. [Alkulause]).

Hagfors sekundiert:

Tekijällä on erityisenä tarkoituksena ollut sopivan ja kauvan aikaa ehkä **kaivatun musiikkioppikirjan puutteen poistaminen** [...] ^{xlvii} (Hagfors 1881: o.S.[2]).

Die Formulierungen in den Vorworten dürfen kaum dahingehend missverstanden werden, dass Almqvist und Hagfors die Kenntnis der existierenden Lehrwerke, nach denen in Jyväskylä ja teils sogar unterrichtet wurde, hätten abstreiten wollen. Ein genauer Blick auf die Wortwahl zeigt jedoch, wie sich beide implizit von den bisherigen Versuchen distanzieren: Zwar handelt es sich auch bei diesen um finnisch- oder zumindest zweisprachige Werke von gedrängtem Umfang,³⁷⁰ aber offensichtlich waren sie aus ihrer Sicht eben keine „passenden“ (*sopiva*) Lehrbücher im Sinne von Almqvists und Hagfors' Vorstellungen. Almqvists Buch ist fraglos eine effizient komprimierte Musiklehre,³⁷¹ und wie aus den beiden Vorworten hervorgeht, wurden hiermit vorangegangene und konkurrierende³⁷² Vorhaben implizit für obsolet erachtet. Mit der Autorisierung sowohl von behördlicher Seite als

369 „Koulujen Ylihallituksen hyväksymä oppikirja suomalaisissa seminaareissa käytettäväksi“.

370 Die höheren Seitenzahlen bei Kukkasela und Frosterus beruhen darauf, dass hier Noten- und Textteil integriert sind; die eigentlichen Musiklehre-Abschnitte haben keinen signifikant größeren Umfang als Almqvist.

371 Allerdings stößt Almqvist in der Tat dort an seine Grenzen, wo der enge Kreis der Musiklehre überschritten wird: Seine Beschreibungen musikalischer Formen (Fuge, Sonate, Sinfonie) sind als Definitionen unbrauchbar.

372 In einer vergleichenden Rezension der im selben Jahr erschienenen Bücher von Almqvist und Salenius (Laethén 1882) fiel letzterer eindeutig durch.

auch durch die wohl führende schulmusikpädagogische Persönlichkeit seiner Zeit wurde Almqvists *Musiikkioppi* (vorübergehend) zum Standardwerk erklärt: Hiermit sollte also ein gewissermaßen aus dem Geist von Jyväskylä entstandenes landeseinheitliches Lehrbuch etabliert werden.

Allerdings waren damit noch längst nicht alle Desiderata ausgeräumt. Die Forderung nach einer finnischsprachigen Harmonielehre (s. 4.1.5.1) etwa wurde erst ein Jahrzehnt später durch Ronkainen (1890) erfüllt. Zudem erschienen nicht lange nach Almqvists *Musiikkioppi* zwei weitere Lehrwerke, aus deren Vorworten sich nun wiederum eine implizite Kritik an Almqvist herauslesen lässt. Ronkainen stellt seiner nur 32 Seiten umfassenden *Koululaisen Musiikki- eli lauluoppi* eine Reihe von Hinweisen auf die Praxisbezogenheit seines Buches voraus:

Nyt kun **moni**wuotisesta **kokemuksesta olen tullut** tarkoin **tietämään**, minkä werran kysymyksessä olewaa ainetta helposti ennättää, ja wakuutetuksi, **mikä on tarpeellisinta**, niin uskallan antaa tämän miettimäni oppi määrän ilmestyä painettuna opetusaian säästämiseksi, opitun unehtumisen estämiseksi ja niiden hyödyksi, jotka yksinään haluawat tutustua musikin ensimmäisiin, käytännöllisimpiin kohtiin.^{xlviii} (Ronkainen 1884: o.S. [3]).

Dies lässt vermuten, dass selbst Almqvist schon zu viel Nebensächliches enthielt und für den Unterrichtsgebrauch auf (Volks-)Schulebene überdimensioniert war – auf dieses Problem weist auch I. Siukonen (1953: 14) hin. Die in den Vorworten geführte Auseinandersetzung darum, welche Inhalte angemessen seien, enthält also zudem implizite Aussagen über den notwendigen bzw. realistischen Umfang des Fachwortschatzes für dieses pädagogische Niveau. Ronkainens Stoffauswahl gibt daher wichtige Hinweise auf das terminologische Minimum (4.1.7).³⁷³ Er betont zudem im Vorwort, dass er seine Arbeit unter sprachlichen Gesichtspunkten habe überprüfen lassen (Ronkainen 1884: o. S. [3]).³⁷⁴ Die Notwendigkeit einer Bündelung musikalischer und sprachlicher Kompetenzen beim Aufbau des Fachwortschatzes wurde also, jedenfalls auf der Seite der Musikfachleute, bisweilen auch explizit formuliert.

³⁷³ Die unterschiedlichen Umfänge und Lehrbuchtypologien sind nicht nur unter dem Aspekt musikpädagogischer Konzepte interessant, sie lassen auch auf den Wortschatzumfang schließen und dadurch mittelbar auf die Bandbreite und Etablierung einer finnischsprachigen Terminologie als Voraussetzung für eine entsprechende fachsprachlich kohärente Textproduktion.

³⁷⁴ Dies lässt auf besondere selbstkritische Sorgfalt schließen, da Ronkainen mit einer Schulgrammatik des Finnischen (Ronkainen 1881) durchaus sprachliche Kompetenz unter Beweis gestellt hatte. Er liefert in seiner Harmonielehre mit der Erläuterung für seine Verwendung des Lehnworts *melodi* 'Melodie' auch eine beispielgebende Begründung dafür, warum fremdsprachliches Wortgut nach eingehender Prüfung eigensprachlichem vorzuziehen sei (s. B. Schweitzer 2023: 174–175).

Unter dem Aspekt des Umfangs und der praktischen Verwendbarkeit ist die Konzeption von Hannikainens *Kansakoulun musiikkioppi* aufschlussreich, aus deren für die zweite Auflage nachgereichtem Vorwort ebenfalls die Diskrepanz zwischen pädagogischer Theorie und alltäglicher Praxis abzulesen ist:

Musiikkioppi kansakouluissamme on näihin asti ollut enimmäkseen suusanallisen esityksen varassa ja itse laulunopetuksessa melkein sivu-asiana. [...] Mutta kun uusimmat opetuskeinot, joiden avulla nuoteista laulamisen taito on helpommin saavutettavissa, ovat jo kansakoulunkin alalla alkaneet tulla käytäntöön, **on musiikkioppi käynyt niin tärkeäksi osaksi laulunopetuksesta, että oppikirjan tarpeellisuus on tullut välttämättömäksi.** Tosin tämän puutteen poistamiseksi on jo muutamia pikku oppikirjoja toimitettukin, vaan allekirj. on niissä erittäinkin kaivannut käytännöllisiä harjoitustehtäviä, joita suorittamalla oppilas tarkemmin perehtyisi opittavaan aineeseensa, kuin vaan pelkällä lukemisella.^{xlix} (Hannikainen 1903: o.S. [3].)

Hannikainen war Hagfors' Nachfolger als Lektor für Musik am Seminar in Jyväskylä (1887–1917), also eine einflussreiche Lehrpersönlichkeit. Aus seiner Sicht liegt offensichtlich keineswegs bereits ein verbindliches und praktisch brauchbares Standardlehrwerk vor, zumal es in den bisherigen „kleinen Lehrbüchern“ (*pikku oppikirjoja*) an praktischen Aufgaben fehle und offensichtlich Cygnaeus' Idee, *lauluoppi* und *musiikkioppi* zu verbinden, im Schulalltag auch ein halbes Jahrhundert später noch weitgehend unverwirklicht war. Hannikainens umfangreicher Aufgabenteil ermöglichte es auch denjenigen Lehrkräften, die nicht in der Lage waren, eigene Übungen hierfür zu entwickeln, die Grundlagen der Musiklehre nicht allein zu referieren, sondern zu vertiefen und abzufragen.

Hannikainen verwendet Fremd- oder Lehnwörter, wo ein finnisches Einzelwort mit der Wiedergabe des Begriffsumfangs überfordert wäre, erläutert diese anschaulich oder gibt finnischsprachige definitorische Parallelbezeichnungen an (z.B. *synkooppi*, *koron siirtyminen* 'Synkope, Verschiebung der Betonung'). Das sprachliche Gelingen des Lehrwerks wurde als „vorbildlich“ gelobt (Pellinen 1901: 565). Die orthographische Integration ist, eingedenk dessen, dass die diesbezügliche Debatte in der allgemeinen Sprachpflege zu diesem Zeitpunkt noch nicht endgültig abgeschlossen war, ausgesprochen modern; mit wenigen Ausnahmen (z.B. *modulatsiooni* 'Modulation') entspricht die Formseite der Entlehnungen der heutigen Schreibweise. Zudem enthält Hannikainen auch eine Anweisung zum Taktschlagen. Dafür verzichtet er selbst auf fundamentale Begriffe der Formenlehre, womit er diesen Bereich stillschweigend aus dem Gebiet der Schulmusiklehre ausklammert: Die Terminologie musikalischer Formen wird in dem implizit über pädagogische Konzepte und Stoffumfänge geführten agonalen Diskurs in den Bereich des Expertenwissens verschoben. Wie notwendig und willkommen eine derart konzipierte Musiklehre war, lässt sich an der Zahl der Nachauflagen ablesen – die letzte

erschien 1927, als bereits zahlreiche jüngere Schulmusiklehren im Umlauf waren. Hannikainens Buch ist für längere Zeit die letzte Schulmusiklehre, die aus dem Umkreis des Seminars hervorging: Die Phase der Dichotomie zwischen nicht-finnischsprachiger künstlerischer Praxis in Helsinki und finnischsprachiger Pädagogik auf dem Land ging um die Wende zum 20. Jahrhundert, sei es als Folge oder als Parallelerscheinung der (sprachlichen) Fennisierung des professionellen Musiklebens, zu Ende.

Eine äußerliche Wegmarke dieses Richtungswechsels ist die erste von einem Akteur in der Hauptstadt – Martin Wegelius – verfasste Musiklehre, die 1889 in finnischer Übersetzung erschien.³⁷⁵ Wegelius positioniert das Lehrbuch in seinem Vorwort als Kompromiss – einerseits stellt er fest, es enthielte „nicht mehr als die für unvermeidlich anzusehende Ergänzung zum Gesangsunterricht in unseren Schulen“ (Wegelius [Ekman] 1889: o.S. [3]), andererseits gibt er zu, dass viele Lehrkräfte der Meinung sein könnten, dies sei zu wenig. Doch stellt er auch fest, dass es ihm in sieben Jahren Unterrichtspraxis nie gelungen sei, mehr als diesen Stoffumfang zu vermitteln, und oft nicht einmal diesen (ebd.). Erneut weist also ein Lehrbuchautor auf die Schwierigkeiten hin, selbst die Grundkenntnisse der Musiklehre im Schulalltag zu vermitteln, und reduziert den Stoff- und in der Folge auch Fachwortschatzumfang erheblich.

Einige Zeit nach der Gründung des Musikinstituts (1882) trat der Bedarf an einem finnischsprachigen Lehrbuch ins Bewusstsein, das auch den Bereich der Musiktheorie und Analyse abdeckte und auf dem Gebiet der Formenlehre mehr als nur rudimentäre Ansätze enthielt. Auch hier wurde zunächst zu einer Übersetzung gegriffen: 1897 erschien schließlich Armas Järnefelts finnische Fassung von Martin

375 Wenn I. Siukonen (1953: 5) allerdings zu der Einschätzung gelangt, es habe sich dabei um den einen so entscheidenden Einschnitt im musikalischen Fachsprachgebrauch gehandelt, dass man die Geschichte der finnischen Musikterminologie an der Jahreszahl 1889 in eine Zeit vor und nach dem Erscheinen dieses angeblich „diktatorischen“ (ebd.) Werkes teilen könne, muss dem mit großer Skepsis begegnet werden. Das knapp 40seitige Büchlein enthält in terminologischer Hinsicht kaum etwas, was nicht bei Almqvist grundsätzlich bereits gelöst wäre, und war in einigen Punkten – so wird *ääni* statt *sävel* für ‚Ton‘ verwendet – zum Zeitpunkt seines Erscheinens bereits revisionsbedürftig. Siukonen irrt auch darin, dass Hannikainen der Übersetzer gewesen sei (ebd.). Das Übersetzerkürzel E.E.E. steht für den Finnisch- und Musiklehrer und Übersetzer Emil Erik Ekman (s. Brenner 1947: 264–265), den älteren Bruder von Karl Ekman, der auch den 1. Band von Wegelius' Harmonielehre übersetzte. Siukonens Einschätzung wäre mit Blick auf Wegelius' zweibändige Musiktheorie zutreffender, deren finnische Übersetzung (1897) tatsächlich eine einschneidende Wegmarke darstellte. Bereits kurz nach dem Erscheinen von deren erstem Band auf Schwedisch hatte Hannikainen eine geplante Übersetzung annonciert (Hannikainen 1888: 49), die dann jedoch nicht verwirklicht wurde. Möglicherweise basiert Siukonens Einschätzung also auf einer Verwechslung angesichts der in der Tat komplexen Quellenlage.

Wegelius' zweibändigem *Lärobok i allmän musikära och analys* (Wegelius 1888) als *Yleinen musiikkioppi ja analyysi* (Wegelius [Järnefelt] 1897). Damit lag nun erstmals ein finnischsprachiges Lehrwerk für den Gebrauch auf dem höchsten Ausbildungsniveau in Finnland vor, das sowohl für Musiktheorie als Nebenfach als auch für das Studium der Musiktheorie im Hauptfach vorgesehen war (Wegelius [Järnefelt] 1897: 4). Der Titel markiert zunächst den Unterschied zu den Musiklehren für den Schulgebrauch, vor allem aber die Integration des Konzepts musikalischer Analyse. Er betont damit einen wichtigen Schritt hin zu einer Anbindung an den mitteleuropäischen Standard, der nun erstmals im sprachlichen Gewand des Finnischen angestrebt wird. Allerdings ist auch Wegelius' Arbeit mit einem Umfang von insgesamt ca. 260 Seiten einschließlich umfangreicher Notenbeispiele angesichts des abzudeckenden Fachgebiets eher eine vertiefende Einführung denn ein erschöpfendes Kompendium. So erschienen denn auch zwei separate Veröffentlichungen zu Harmonielehre (Wegelius [Melartin] 1905) und Generalbass (Wegelius [Ekman] 1906).³⁷⁶ Klemetti übersetzte zudem Max Loewengards Lehrbücher des Kontrapunkts und der Harmonielehre (Loewengard [Klemetti] 1905; 1908), die allerdings ihrerseits eher Einführungscharakter haben, ins Finnische. Seine neuen einsprachlichen Bezeichnungen für einige musiktheoretische Termini (Loewengard [Klemetti] 1905: o.s. [Suomentajan esipuhe]) setzten sich überwiegend nicht durch.

Ein wirklich umfassendes Lehrbuch für das professionelle Niveau war also nach wie vor Desiderat, als Krohn, der Wegelius übrigens insgesamt positiv besprochen (I. Krohn 1898) und Loewengard [Klemetti] als „kurze praktische Einführungen“ zumindest „willkommen“ (I. Krohn 1911: 4) geheißten hatte, mit der Arbeit an seinem umfangreichen Lehrwerk begann. Nun findet sich erstmals nicht mehr der Begriff *musiikkioppi* im Titel; der Wechsel zu *musiikin teoria* markiert nicht nur einen pädagogisch-konzeptionellen, sondern auch einen fachsprachlichen Paradigmenwechsel.³⁷⁷ Auch Krohns Vorwort enthält eine diskursive Positionierung:

³⁷⁶ Die zwei Bände (wobei Band I das spätere Erscheinungsjahr hat) tragen den fachlich (über)korrekten, aber eigentümlichen Haupttitel *Homofooni-sävelmän (Harmoniaopin) oppijakso* 'Lehrbuch der homophonen Komposition (Harmonielehre)'. In der zweiten Auflage (1923/25) wurde dieser zu *Sointuopin oppijakso* vereinfacht.

³⁷⁷ Zu einem Überblick über die Begriffs- im Verhältnis zur Fach- und Fachlehregeschichte für den deutschsprachigen Raum, der für Finnland zu dieser Zeit als prägend anzusehen ist, s. Holtmeier (2003). Am Leipziger Konservatorium, wo Krohn von 1886–1890 studiert hatte, hieß das Fach bis 1933 Musiktheorie (ebd.: 14). Allerdings spricht Krohn im Vorwort dann doch auch von *musiikkioppi* (Krohn 1911: 4); dafür grenzt er die fundamentale (Schul-)Musiklehre begrifflich durch *musiikkialkeisoppi* 'Anfangsmusiklehre' ab (ebd.: 5). Die sprachliche Unschärfe bzw. Homonymie zwischen der Bezeichnung von Lehrgebiet und Lehrbuch im Deutschen und Schwedischen wird in den

Ryhtyessäni suunnittelemaan **yhtenäistä suomenkielistä musiikkioppia** on ensimmäisenä velvollisuutenani kiitollisen tunnustuksen lausuminen niiden teosten johdosta, joiden kautta on kirjallisuudessamme ura uurrettu tällä alalla. Ensi sijassa on mainittava Martin Wegelius, [...] jonka ruotsinkieliset musiikkiteoreettiset oppikirjat ovat vähitellen kaikki **suomennettuinkin saavuttaneet pysyvän sijan musiikkiopetuksessamme**. Huolimatta ulkomaisen tätä alaa koskevan kirjallisuuden suunnattomasta laajuudesta ei hän tyytynyt kääntämään jotakuta sen tuotteista.¹ (Krohn 1911: o.S. [3].)

Mit den programmatischen Attributen *yhtenäinen* (was in diesem Kontext gleichermaßen als ‘homogen’ wie ‘lückenlos’ gelesen werden kann) und *suomenkielinen* ‘finnischsprachig’ erhebt Krohn den Anspruch auf fachliche und terminologische Normativität, Vollständigkeit und Eigensprachlichkeit und grenzt sich damit von Wegelius (und anderen Vorgängerwerken) in jeweils mindestens einem der drei Punkte ab. Die Differenz zwischen *suomenkielinen* und *suomennettu* ‘ins Finnische übersetzt’, was die implizite (Ab-)Wertung als „lediglich übersetzt“ zumindest nicht ausschließt,³⁷⁸ wird mithin deutlicher markiert als in den Vorworten zu Almqvist (1881): Krohn betont auf der folgenden Seite, dass es sich um ein „original finnischsprachiges“ Lehrwerk handele, und kommt damit intensivierend auf die explizite Oppositionsbeziehung zu Wegelius’ schwedischer Arbeit zurück:

Syyt siihen, että **nyt näkyy tarpeelliseksi yrittää omintakeista suomenkielistä** teosta, joka jaksottain **käsittelisi musiikin teorian eri puolia**, ovat samat, mitkä aiheuttivat M. Wegeliusta aikanaan ryhtymään samanlaatuiseen tehtävään ruotsin kielelläⁱⁱ (Krohn 1911: 4).

Krohns Großprojekt, dessen Erstellung sich über ein Vierteljahrhundert erstreckte und das dennoch insofern unabgeschlossen blieb, als die im Vorwort zum ersten Band (ebd.: 5) angekündigte abschließende Instrumentationslehre nie erschien, markiert auch in sprachplanerischer Hinsicht eine neue Stufe der Institutionalisierung, weil seine Arbeit durch die SKS gefördert wurde. Die Begründung der Förderungsentscheidung liest sich teils wie eine Paraphrase von Krohns Vorwort:

[...] poistaakseen sitä **suomalaisen säveltaiteen** kehitykselle ja tämän jalostavan taiteen **harastukselle haitallista** puutetta, että **suomenkielistä, musiikin teorian kaikki osat käsittävää**, tieteen nykyisen kannan mukaista teosta ei ole olemassaⁱⁱⁱ [...] (Tunkelo 1910: 9).

finnischen Lehrwerken nicht aufgehoben, obwohl die Möglichkeit einer sprachlichen Differenzierung (zwischen *oppi* ‘Lehre’ und *oppikirja* ‘Lehrbuch’) zur Verfügung gestanden hätte.

³⁷⁸ Auch aus Laethéns Salenius-Rezension lässt sich eine gewisse Reserviertheit gegenüber dem übersetzten Werk herauslesen, das „[...] neben den eigenen auch alle Fehler des Originalwerks [...]“ enthalte (Laethén 1882: 491).

Jedoch enthält das Sitzungsprotokoll einen noch stärker nationalen Zungenschlag: Das (im Kern bekannte) Argument, dass das Fehlen eines finnischsprachigen, aktuellen, umfassenden Lehrwerks der Musiktheorie der finnischen Tonkunst schädlich sei (*suomalaisen säveltaiteen [...] harrastukselle haitallista*), führt Krohn nicht an. Ungeachtet solch nationaler Konnotationen verbirgt er zudem nicht, dass auch seine Arbeit auf ausländischen Vorläufern basiert; er zitiert in Vorwort und Text aller Bände zahlreiche, vorwiegend deutschsprachige Standardwerke. Ebensovienig darf man die Betonung der Finnischsprachlichkeit als konsequent puristisches Programm missverstehen. Wenngleich in allen Teilbänden (neo)puristische Tendenzen zum Tragen kommen, ist Krohns Terminologie etymologisch durchaus nicht homogen. So werden etwa für die deutschen Termini der Kontrapunktlehre zwar wörtliche Lehnübersetzungen verwendet (z.B. *lomasävel* 'Durchgang[snote]', von *loma* 'Zwischenraum'). Im Deutschen etablierte fremdsprachliche Bezeichnungen werden jedoch als Fremdwörter (*fuuga* 'Fuge') oder Zitatentlehnungen übernommen: „*dux lat. = johtaja*“ 'Dux lat. = Führer' (I. Krohn 1927: 86).

Die Harmonielehre (*Harmoniaoppi*; I. Krohn 1923) zementiert die Position der Funktionstheorie in Finnland.³⁷⁹ Neben eigensprachlichen Bezeichnungen für neue Konzepte (etwa das eigentümliche *teräsävel* 'Scharftön' für die 2. Stufe)³⁸⁰ enthält sie auch autochthonisierende Revisionen zu bereits als Spezialentlehnungen etablierten Termini (*huippusävel* 'Dominante' statt *dominantti* 'id.' und *leposävel* 'Subdominante' statt *subdominantti* oder *aladominantti* 'id.').³⁸¹ Jenseits dieser wenigen

³⁷⁹ Ronkainens Harmonielehre (1890) basierte teils noch auf Ernst F. Richters Stufentheorie, aber auch in Finnland setzte sich bald die Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte Funktionstheorie in der Tradition Hugo Riemanns durch. Zu den musiktheoriegeschichtlichen Hintergründen muss hier auf die einschlägige Literatur verwiesen werden, s. etwa Rummenhölzer (2016 [1996]).

³⁸⁰ Krohn erläutert die semantischen Motivationen seiner Bezeichnungen nicht, aber die von ihm selbst verwendete deutsche Entsprechung (s. z.B. I. Krohn 1945: 428 und *passim*) gibt einen Hinweis: Die Metaphorik von *terä* 'Klinge, Stahl' ließe sich damit erklären, dass die Terz eines auf der zweiten Stufe einer Tonleiter errichteten Durakkords einen Tritonus zur Tonika bildet (z.B. C-Dur > D-Dur mit der Terz Fis), der als gewissermaßen geschärfter Leitton zur Dominante (im Beispiel G-Dur) führen würde. Allerdings ist dieser Akkord, d.h. die Doppeldominante, nicht leitereigen. Der leitereigene Akkord auf der zweiten Stufe ist in Durtonarten hingegen ein Mollakkord ohne Auflösungsstreben, in Moll ein funktionstheoretisch mehrdeutiger verminderter Dreiklang. Krohns Bezeichnung ist also nur im Hinblick auf eine bestimmte (funktions-)harmonische Akkordbildung salient, doch benutzt er sie auch ohne diesen Kontext schematisch sowohl für die zweite Stufe in Dur und Moll (selbst dort, wo diese abwärts alteriert ist) als auch für den Akkord der „Dominantquinte“ (ebd.). Umso vielsagender ist es, dass A. O. Väisänen (1957: 15) diese allenfalls bedingt geeignete Bezeichnung kritiklos eine „vortreffliche Erfindung“ nennt.

³⁸¹ Laurila (1929) nimmt die Benennungen eher inkohärent und zögerlich auf: *Teräsävel* bekommt ein eigenes Lemma mit Definition der funktionsharmonischen Interpretation (*dominantin kvintti* 'Quinte der Dominante'); *huippusävel* und *leposävel* verweisen lediglich auf *dominantti* und

Innovationen, die sich auf Dauer nicht halten konnten, bringt Krohn in den Bänden 2–4 jedoch keine grundlegenden konzeptionellen oder terminologischen Neuerungen. Seine Terminologie des Rhythmus und der Formenlehre (Band 1 bzw. 5) hingegen besteht nahezu ausschließlich aus eigensprachlichen (Neu-)Bildungen, von denen ein großer Teil von ihm geprägte Benennungen sind. Dass Krohn sein Lehrwerk nicht mit einer der traditionellen Königsdisziplinen Kontrapunkt oder Harmonielehre begann, hatte nicht allein damit zu tun, dass für diese Bereiche bereits bis auf Weiteres brauchbare finnischsprachige Lehrwerke vorlagen. Für ihn war vielmehr die in ihrer Bedeutung lange unterschätzte Rhythmik das Fundament der Musik (I. Krohn 1911: 5), und in dieser Hinsicht dachte er als Musiktheoretiker ausgesprochen modern.³⁸² Diesen Bereichen wird aufgrund ihrer besonderen fachsprachsgeschichtlichen Bedeutung ein eigenes Unterkapitel gewidmet (4.1.8).

Parallel zu Krohns Arbeit erlebte Finnland nach der staatlichen Unabhängigkeit eine zweite Blütezeit der Produktion von Musiklehren für den Schulgebrauch. Die beiden am weitesten verbreiteten und langlebigsten unter diesen Lehrbüchern waren Armas Maasalos *Koulun musiikkioppi* (1917) und Oskar Merikantos *Musiikkiopin alkeitten katkismus* (1923).³⁸³ Maasalos Programm legt den Schwerpunkt ostentativ auf die Praxis des Singens; entsprechend knapp und nachrangig behandelt er das theoretische Fundament:

Sen tarkoituksena on esittää lukijoilleen **vain ne musiikkiopin välttämättömät alkeet**, joiden tunteminen on katsottava **tarpeelliseksi ja yleissivistykseen kuuluvaksi**, ja tehdä tämä niin yksinkertaisessa muodossa kuin mahdollista^{liii} (A. Maasalo 1928: o.S. [3]).

Hervorzuheben ist jedoch, dass diese – im Vergleich zu Hannikainen (1901) nochmals reduzierten – Kenntnisse der Musiklehre nun als Bestandteil der „Allgemeinbildung“ (*yleissivistys*) definiert werden. Zu dieser gehört also offensichtlich auch das in der damaligen Kunstmusik seltene 5/4-Metrum einschließlich des dazugehörigen Dirigierschemas (!) und des *Kalevala*-Versmaßes (A. Maasalo 1917: 20).³⁸⁴

aladominantti, wo sie als Parallelbezeichnungen erneut erscheinen. Im *OIMTSK* werden sie als Lemmata aufgenommen, aber als veraltet bezeichnet und Krohn als Urheber nicht erwähnt.

382 So erwähnt er u.a. Emile Jaques-Dalcroze (I. Krohn 1911: 10), dessen Idee der rhythmischen Gymnastik von der Reformbewegung des frühen 20. Jahrhunderts aufgegriffen wurde.

383 Merikantos Buch ist, wie Salenius [Lobe], in katechetischer Frage-Antwort-Struktur verfasst.

384 Die erste wissenschaftliche Abhandlung über den 5/4-Takt in der finnischen Volksmusik veröffentlichte Krohn (1900) auf Französisch (!). Allerdings steht das *Kalevala*-Versmaß nicht zwingend im 5/4-Takt, und welche praktische Bedeutung dieses Metrum im Unterrichtsgeschehen hatte, lässt sich kaum rekonstruieren. Möglicherweise handelt es sich hier eher um das symbolische Einpflegen einer Besonderheit finnischer Musik in den Lehrkanon; man denke auch an die programmatische Funktion des 5/4-Takts in Sibelius' *Kullervo* (s. 2.2.5).

Sivuisku 4:nnellä neljänneksellä:

Abb. 3: 5/4-Takt mit der rekurrenten *Väinämöinen*-Zeile aus dem *Kalevala*.

Im Vorwort zur 6. Auflage erwähnt Maasalo, dass er die Terminologie in Anlehnung an Krohn überarbeitet habe (A. Maasalo 1928: 4). Die wichtigste Änderung gegenüber der Erstauflage ist die Übernahme von Krohns eigensprachlichen Bildungen *lepolkolmisointu* 'Subdominantakkord' und *huippukolmisointu* 'Dominantakkord' (ebd.: 42). In der Erstauflage waren noch keine Funktionsbezeichnungen enthalten, doch da Maasalo auch nun keine Hinweise auf akkordische Zusammenhänge im Sinne einer elementaren Harmonielehre gibt, bleibt es bei einer ziemlich unverbundenen Insertion der Krohn'schen Termini.

Oskar Merikanto betrachtet sein Lehrbuch (*Musiikiopin alkeitten katkismus*) in erster Linie als Erweiterung von Wegelius' Musiklehre für den Anfangsunterricht (Merikanto 1923: o.S. [3]). Hier findet sich keiner der von Krohn geprägten Termini der Rhythmus-, Formen- und Harmonielehre – gerade der fennomane Merikanto übernimmt Krohns puristische Termini also nicht. Der Stoff- und Terminologieumfang ist, zumal in Anbetracht des bescheidenen Titels, deutlich größer als der von Maasalo, was zum Teil allerdings durch sehr knappe Erläuterungen erkauft wird. Noch bis Mitte der 1970er Jahre wurden also zwei Musiklehren regelmäßig neu aufgelegt, deren Konzeption und Text mehrere Jahrzehnte alt waren, und trotz des starken Einflusses von Krohn und seinen Schülern hielt sich darunter mit Merikanto auch ein Lehrwerk im Gebrauch, das nicht auf die Krohn'sche Terminologie und Systematik aufbaute (auf allen Gebieten jenseits von Rhythmik und Formenlehre sind die Differenzen dabei jedoch nicht fachlich-konzeptionell).

Doch bleibt Krohns Einfluss in der Lehrbuchgeschichte zumindest methodisch lange spürbar. Ein Paradigmenwechsel auf dem Gebiet der Einführungslehrbücher wird erst mit Osmo Lindemans *Johdatus musiikin teoriaan* (1976) explizit markiert, die mit acht Auflagen bis 1993 als ein Standardwerk für das letzte Viertel des 20. Jahrhundert gelten kann und eine klare Abkehr von Krohn vollzieht. Der Titel zeigt, dass die finnische Lehrbuchtypologie nach wie vor inkohärent ist, denn während andere als *musiikkioppi* betitelte Lehrbücher erheblich mehr Umfang und Tiefe des Stoffes aufweisen, handelt es sich hierbei eher um eine erweiterte Basismusiklehre

für die Mittelstufe.³⁸⁵ Auffällig ist die auf ein Minimum reduzierte Rhythmuslehre (Formenlehre und Kontrapunkt werden überhaupt nicht behandelt) und im Gegenzug der starke Schwerpunkt auf der Harmonielehre.

Krohn's Position als musiktheoretischer *praeceptor finlandiae* – und sei es auch nur in den fachsprachlichen und methodischen Narrativen – hatte sich damit aber immerhin über gut ein halbes Jahrhundert gehalten.³⁸⁶ Seine Arbeit blieb zudem der einzige Versuch, ein alle Gebiete der Musiktheorie umfassendes terminologisches System im Gewand eines umfangreichen Textkonvoluts zu realisieren. Generell nimmt die Produktion musiktheoretischer Lehrbücher in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts signifikant ab (mit Ausnahme der regelmäßig aktualisierten Lehrbücher für den Musikunterricht an allgemeinbildenden Schulen).³⁸⁷ In fachmethodischer Hinsicht bildet sich damit auch die Tatsache ab, dass sich das Streben nach einem umfassenden, systematischen Theoriegebäude als veraltet erwiesen hatte. An dessen Stelle tritt ein Archipel aus theoretischen Inseln mit jeweils an die analytischen Anforderungen der in Frage stehenden musikalischen Stilistik und Epoche angepasster Methodik und Terminologie.

In sprachlicher Hinsicht macht sich jedoch, vor allem auf höherem Unterrichtsniveau, wohl auch bemerkbar, dass die Bedeutung (genuin) finnischsprachiger Lehrwerke weiter nachließ. Zwar wurden und werden nach wie vor wichtige theoretische Werke auch ins Finnische übersetzt, doch zeigt schon ein Blick in die Bestände finnischer Bibliotheken, dass offensichtlich häufig auf die Originaltexte zurückgegriffen wird. Das zahlenmäßige Verhältnis zwischen finnischsprachigen Lehrwerken für Grundausbildung, Mittelstufe und Oberstufe lässt vermuten, dass insbesondere der Bedarf für die letztgenannte geringer war, weil die entsprechende Zielgruppe die einschlägigen Fremdsprachen verstehen konnte. Da nahezu alle relevante Literatur zur Musiktheorie und Analyse auf Englisch und/oder Deutsch vorliegt und die zumindest passiven Kenntnisse der Fachleute in diesen Sprachen zu deren Verständnis im Allgemeinen ausreichen, besteht keine zwingende Notwendigkeit, die grundlegenden theoretischen Arbeiten ins Finnische zu

385 Laut Vorwort ist das Niveaueziel die Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung an Konservatorien und Musikhochschulen (Lindeman 1976: 5). Dies kann sich eigentlich nur auf die Theorieanforderungen in den praktisch-künstlerischen Fächern beziehen; für die Studienvoraussetzungen im Hauptfach Musiktheorie erscheinen die abgedeckten Grundkenntnisse kaum ausreichend.

386 Noch Huttunen (2020: 37) schreibt von der „Dankesschuld“ der finnischen Musikkultur gegenüber Krohn und fasst die Tatsache, dass im Grunde kein original Krohn'scher Terminus in der Praxis überlebt hat (s. auch hier S. 166), in die bis zum Kontrafaktischen eingehegte Formulierung, „nur ein Teil“ (ebd.) seiner Terminologie sei erhalten geblieben.

387 An der Sibelius-Akademie existiert allerdings mittlerweile eine Online-Materialsammlung grundlegender musiktheoretischer Lehrinhalte (*Aleatori*; Sibelius-Akatemia o.J.).

übersetzen, zumal im internationalen Austausch ohnehin die originalsprachliche Terminologie relevant ist und beherrscht werden muss.

Darin zeigt sich ein ähnliches Bild wie in der übrigen akademischen Textproduktion in Finnland, in der die Situation der Mehrsprachigkeit zu keinem Zeitpunkt wirklich beendet wurde, sondern es lediglich diachrone und fachspezifische Präferenzverschiebungen der jeweils zweiten Sprache (Schwedisch, Deutsch oder Englisch) gab. Dennoch ist nach wie vor ein starkes Bestreben zu erkennen, musikalische Fachtexte auf Finnisch zu verfassen: An der Tauglichkeit des Finnischen als Fachsprache im Musikdiskurs können keine Zweifel bestehen. Fraglich ist lediglich die Praktikabilität der Sprache angesichts dessen, dass finnischsprachige Publikationen außerhalb der muttersprachlichen Diskursgemeinschaft faktisch kaum rezipiert werden können, so dass sich finnische Fachsprachlichkeit der Musik exklusiv im Binnendiskurs realisiert.

4.1.7 Ein mögliches terminologisches Minimum der Musiklehre

Der Ausdifferenzierung des musikalischen Fachvokabulars sind, wie bei jeder Fachsprache einer lebendigen kulturellen Praxis, kaum Grenzen gesetzt, zumal die Terminologie mit einer annähernd vollständigen Erfassung der Begriffe traditioneller Musikpraxis ja keineswegs abgeschlossen ist, sondern mit jeder neuen künstlerischen Entwicklung auch neue Bezeichnungen hinzutreten.³⁸⁸ Im Hinblick auf die Untersuchung fachsprachlicher Texte und auf die angesprochenen Konzepte von fachsprachlicher Kommunikation und Vertikalität (3.2) ist hier jedoch auch von Interesse, welches Inventar als unverzichtbares terminologisches Minimum gelten kann, da sich daraus im Umkehrschluss ableiten lässt, welche Termini – insbesondere solche, die in bivalenter Kommunikation verwendet werden – stärker fachsprachlich markiert sind.

Zur Ermittlung musikterminologischer Minima gibt es bislang keine etablierte Methodik.³⁸⁹ Für den hier verfolgten Ansatz wurde kein statistisch-frequentiell

³⁸⁸ Wiora (1974: 126) hebt richtig hervor, dass eine grundlegende Beschäftigung mit Musikterminologie auch die Theorie und Begriffsgeschichte außereuropäischer Musik und ältere sprachliche Schichten erfassen müsste. Für die hier untersuchten Wortschätze reichen jedoch die gegebenen etymologischen Hinweise aus, da ältere und auf außereuropäische Wurzeln zurückgehende Lehnwörter der abendländischen Musikterminologie oft durch mehrere Zwischenstufen vermittelt ins Finnische gelangten, womit der etymologische Ursprung für die hier betrachteten Zusammenhänge wenig relevant ist.

³⁸⁹ Zu fachsprachlichen Minima im Allgemeinen liegt hingegen umfangreiche Literatur vor, wobei diese überwiegend an technisch-naturwissenschaftlichen Fachwortschätzen orientiert ist; s.

Verfahren, sondern ein Blickwinkel gewählt, bei dem das elementare, auch Nicht-fachleuten zugängliche und regelmäßig pädagogisch vermittelte Sachwissen und die diachrone Verstetigung und Stabilität dieses Wortschatzsegments zugrundegelegt werden. Dies berücksichtigt die Präferenz für „außersprachlich-pragmatische Komponenten“ (D. Krohn 1992: 69), d.h. die Kombination von fachlichem Wissen über Gegenstände und sprachlichem über deren Benennung.³⁹⁰ Für das begriffliche und terminologische Minimum wurde daher aus den in 4.1.3 vorgestellten Lehrwerken für elementare Musiklehre das von Maasalo (erstmalig erschienen 1917, also im Jahr der finnischen Unabhängigkeit) als Referenz herangezogen, das den Anspruch von Effizienz und Unerlässlichkeit ausdrücklich mit dem der Allgemeinbildung verknüpft und als gewissermaßen verdichtete Synthese der finnischen Elementarmusiklehren aus der formativen Phase der Wortschatzentwicklung gelten kann. Maasalo verwendet knapp achtzig³⁹¹ (im Text durch Kursivierung und Definition als Fachtermini markierte) Benennungen, bei denen davon ausgegangen werden kann, dass sie über Jahrzehnte hinweg an Volksschulen vermittelt wurden und damit theoretisch die gesamte finnischsprachige Bevölkerung darüber verfügen konnte. Entscheidend ist dabei nicht, ob diese Verfügbarkeit im Alltagsleben tatsächlich Bestand hatte – das rasche Veralten ungenutzten Schulwissens ist ein bekanntes Phänomen – sondern, dass die Lexeme als Termini, d.h. als Kombination von Begriff mit Definition und Bezeichnung in einem Medium vermittelt wurden, das der Sprachgemeinschaft ohne sozial-strukturelle Beschränkungen zugänglich war. Dieser Befund wird in seiner diachronen Stabilität dadurch bestätigt, dass

etwa die knappe Diskussion verschiedener Ansätze bei Ickler (1997: 138–142) oder Střelková (2012: 41–43). Ein geisteswissenschaftliches Minimum (zur Fachterminologie der Geschichte) hat Dal Negro (2011) ermittelt.

390 Dass die Verbindung aus Sprach- und Sachwissen gerade in der bivalenten Kommunikation nicht außer Acht gelassen werden darf, wird ganz eklatant an Bezeichnungen wie Sonate oder Sinfonie deutlich, die wohl in jeder frequenzbasierten Analyse als Teil des Minimums ermittelt werden würden, obwohl es sich hochkomplexe, begriffsgeschichtlich-diachron instabile Fachbegriffe handelt, die Nichtfachleute kaum je kompetent zu definieren in der Lage wären (s. 4.2.2). Verwendung und Frequenz des Wortes und Verständnis des Begriffs dürfen also nicht voneinander getrennt betrachtet werden.

391 Dieser zahlenmäßige Umfang ist durchaus nicht gering, wenn man bedenkt, dass es sich um die niedrigste pädagogische Stufe handelt. Dies zeigt ein Vergleich mit Untersuchungen zum terminologischen bzw. lexikalischen Minimum von Musikwortschatzen aus Fachpublikationen: Hengst ermittelt in einem rein frequentiellen Verfahren die Zahl der häufigsten Termini aus russischen Fachzeitschriften und Monographien mit 162 (Hengst 1979: 2–3). Dabei werden jedoch zahlreiche Bezeichnungen dem Minimum zugeschlagen, die nicht fachspezifisch sind (z.B. *Культура* 'Kultur', *эффект* 'Effekt'). Střelková exzerpiert aus dem Gesamtbestand eines deutsch-tschechischen Musiklexikons (Batušek & Horová 1989) 409 substantivische Hauptschlagwörter (Střelková 2012: 51–52).

nahezu 80% der Termini auch siebzig Jahre später in einem finnischen Basiswörterbuch (*Suomen Kielen Perussanakirja*; Haarala 1990) noch vorhanden sind.

Zusammenfassend kann festgestellt werden:³⁹²

- (1) Nahezu zwei Drittel des Basiswortschatzes sind aus eigensprachlichem Material gebildet. Bei komplexen Begriffsinhalten und -umfängen ist eine Tendenz zu fremdem Wortgut zu beobachten (*musiikki*, *kromaattinen*); bei unmittelbar salienten Gegenständen werden (metaphorische) finnischsprachige Bezeichnungen bevorzugt (*varsi* '[Noten-]Hals [wörtl.] Stengel', *väkä* 'Notenfähnchen' [wörtl.] Haken').³⁹³
- (2) Die dominanten Herkunftssprachen der Entlehnungen sind romanisch, jedoch sind die meisten Lexeme durch (mindestens) eine germanische Zwischenstufe vermittelt.³⁹⁴ Bei älteren Bezeichnungen wird meist der Entlehnungsweg lat. > schw. > fi. angenommen (s. z.B. Häkkinen 2004 s.v. *nuotti*). Je jünger die Bezeichnungen sind, umso wahrscheinlicher ist eine Entlehnung über das Deutsche; auch hier sind jedoch Parallelentlehnungen nicht auszuschließen.
- (3) Die meisten Entlehnungen sind formal-strukturell teilentegriert, d.h. <c/c/, x/x/, z/z/> werden, außer in Zitatentlehnungen, regelmäßig substituiert, nicht jedoch <b/b/, d/d/, f/f/, g/g/>.
- (4) Vortragsbezeichnungen werden als Zitatentlehnungen aus dem Italienischen übernommen und mit wörtlichen finnischen Übersetzungen erläutert; allerdings gehören zum Grundinventar nur einige Tempobezeichnungen und keine Angaben zu Dynamik oder Ausdruck.³⁹⁵
- (5) Die Bezeichnungen aus eigensprachlichem Material sind aus dem unter 4.1.1 beschriebenen Kernbestand gebildet oder sie sind Bedeutungsübertragungen auf Lexeme aus dem älteren schriftsprachlichen oder vorschriftlichen Wortschatz.
- (6) Lehnwörter und eigensprachliche Komponenten werden produktiv und ohne Einschränkungen zu Komposita verbunden.

³⁹² Für eine detaillierte Gesamtdarstellung mit allen Lexemen s. Tab. 20 im digitalen Anhang.

³⁹³ Die Übernahme der lateinisch grundierten Intervallbezeichnungen scheint auf den ersten Blick dieser Interpretation zu widersprechen, da es sich ja hier scheinbar um sehr eindeutige Konzepte (zählbare Tonschritte) handelt. Da diese Bezeichnungen jedoch auf abstrakte Begriffe mit breiterem Umfang verweisen (Intervalle können jeweils klein, groß, vermindert und übermäßig sein), erschließt sich, warum eigensprachliche Bezeichnungskonzepte (z.B. **kaksiaskel* 'Zweischritt' für 'Sekunde') nicht erprobt wurden.

³⁹⁴ Dies gilt sogar dort, wo eine direkte Entlehnung aus dem Italienischen morphotaktisch und orthographisch unproblematischer gewesen wäre, etwa bei *septima* 'Septime' (it. *settima* 'id.').

³⁹⁵ Dies deckt sich mit der Beobachtung, dass solche Bezeichnungen in bivalenter Kommunikation häufig substituiert oder paraphrasierend erläutert werden.

- (7) Mit nur ganz wenigen Ausnahmen sind alle Komposita Lehnübertragungen. Die Bezeichnungskonzepte sind überwiegend aus dem Deutschen übernommen (*yksiviivainen* ‘eingestrichen’, *kokonuotti* ‘ganze Note’).³⁹⁶
- (8) Es existieren noch einige Parallelbezeichnungen (z.B. *pidäke/fermaatti*).
- (9) Bezeichnungen für größere musikalische Formen (Rondo, Sonate) kommen nicht vor.

Tab. 1: Terminologisches Minimum Musiklehre (aus A. Maasalo 1917 [⁶1928]), Herkunftsübersicht.

Eigensprachlich				Universal-/ Spezialentlehnung			Bedeutungs übertragung			Zitat- entl.		Komposita		
Bedeutungs- übertragung		Neu- bildg.	Lehn- übers.	Quellsprachen			Bezeich- nungs- konzept		Mittlerspr.		fi. +	fi. Lw.	Lw. +	
				lat. [it.]	gr.	dt. [schw.]	lat. [it.]		dt. [schw.]	it.				
Quellspr.														
Summen (Σ = 78)		8	13	28	21 (18	2	1)	23	7	20	8	18	18	3
Anteil %		10,3	16,7	35,9	(23,1	2,6	1,3)	29,5	8,9	25,6	10,4	23	23	3,8
				26,9										

sich um fachlich-handwerkliche und nicht ästhetische Begriffe und Gegenstände handelte) auf Finnisch bezeichnet werden konnte, stellt die so ermittelte Wortliste eine hinreichend belastbare Grundlage dar. Dies ist dadurch belegt, dass sie aus einem Lehrwerk exzerpiert wurde, das die (systemspezifisch) unveränderlichen Grundbegriffe abdeckt, und nicht aus Texten oder allgemeinen Wörterbüchern, deren Type- und Tokenfrequenz (und terminologische Zuverlässigkeit) von zahlreichen außersprachlichen und außerfachlichen Faktoren mit gesteuert wird.

4.1.8 Terminologie der Rhythmik und Formenlehre: Versuch eines Sonderwegs

A specialized text and the terms in it may also reflect the ideological stance of the text sender.
(Faber & San Martin Pizarro 2012: 204.)

In den finnischsprachigen Basismusiklehren werden die Hauptgebiete der höheren Musiktheorie – Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre – ausgeklammert oder nur in rudimentären, stark vereinfachenden Ansätzen berührt.³⁹⁷ Maasalo etwa versucht, die Prinzipien musikalischer Grundformen zu veranschaulichen, indem er einfache Liedformen als *mökki* (einfache Hütte mit einem Raum), *asunto* (Wohnhaus mit zwei Räumen) und *talo* (Wohnhaus mit verbindendem Eingangsflur zwischen den beiden Räumen) vermittelt (A. Maasalo 1917: 28):

3-lausekkeinen taas talo, jossa on huone eteisen
kummallakin puolella:

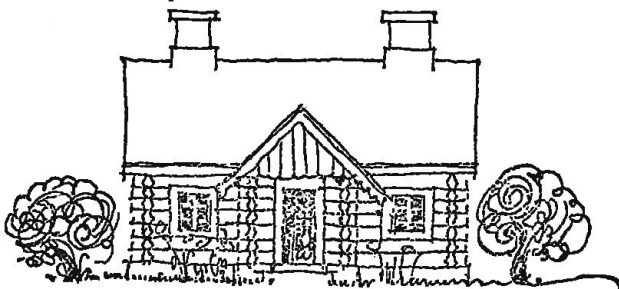


Abb. 4: Darstellung einer dreiteiligen Liedform als Wohnhaus mit Flur und zwei Räumen.

³⁹⁷ Ronkainens Harmonielehre (1890) ist das einzige original finnischsprachige Lehrwerk vor dem Erscheinen von Krohns Rhythmuslehre (1911), das über die Basismusiklehre hinausgeht.

So pädagogisch anschaulich dieser Ansatz zunächst erscheinen mag, der sich auf jedem Schulkind bekannte Grundformen ländlichen Bauens bezieht, so wenig enthält er eine qualifizierte Information, da lediglich eine schematische Unterteilung visualisiert wird, ohne auf die musikalische Ausgestaltung einzugehen.³⁹⁸ Zudem hält das Bild einer Überprüfung am außersprachlichen Wissen nicht stand, denn während man ein Haus in der Regel durch den Flur betritt, beginnt eine musikalische Form ja nicht mit dem Mittelteil. Allerdings ließe sich aus Maasalos Veranschaulichungsversuch eine intertextuelle Verbindung zu einem vergleichbaren Ansatz Krohns herauslesen, der in seiner *Rytmioppi* zwei Prinzipien des traditionellen Formbaus,³⁹⁹ Liedform (*kehysikkermä*) und Satz (*ponsisikkermä*) mit einem antiker Säulenarchitektur entnommenen Bild darzustellen versucht:

Palataksemme äsken käyttämäämme vertaukseen, vastaisi kehysmuotoinen rakenne sellaista muodostusta, jossa **korkeat ja kauniisti muovaillut pilarit vetävät päähuomion puoleensa**, holvikaaroksen nitä keskenään yhdistäessä; **ponsimuotoisessa rakenteessa taas keskus esiintyy pääosana**, sivupilarien sitä kainosti kannattaessa molemmin puolin^{liv} (I. Krohn 1911: 384).

Dass Krohn sich zur Veranschaulichung formaler Grundeinheiten eines klassischen architektonischen Bildquellbereichs bedient, erscheint ebenso sinnfällig wie Maasalos Ansatz, dieses Bildkonzept seiner Hauptzielgruppe anzupassen.

Als Krohn Anfang des 20. Jahrhunderts sein umfassendes Lehrwerk der Musiktheorie konzipierte, lag eine erweiterte finnische Basisterminologie bereits vor, und auch deren Vereinheitlichungsprozess war vorangeschritten. Es bestand also – dies muss angesichts der fachsprachgeschichtlichen Narrative nochmals unterstrichen werden – keine rein sprachimmanente Notwendigkeit für eine Neukonzeption des Fachwortschatzes. Auf dem Gebiet der Rhythmik und Formenlehre

³⁹⁸ Die Einführung musikalischer Formen als Schemata, oft mit Buchstaben bezeichnet (wie etwa ABA für eine dreiteilige Liedform), ist zwar ein musikpädagogisch übliches Verfahren. Entscheidend aber ist die Frage, auf welchem Niveau eine so schematische Darstellung verlassen und auf die Dynamik von Formsprache hingewiesen wird, d.h. auf die Tatsache, dass sich Form musikalisch nicht in einer Abfolge von Abschnitten, sondern in einem mehrschichtigen harmonischen, thematischen und zeitlichen Prozess realisiert.

³⁹⁹ Eine kompakte, moderne Einführung in die musikalische Formenlehre gibt Diergarten (2019). Allerdings müssen die hier untersuchten fachsprachlichen Befunde im Kontext des musikalischen Formdenkens der Zeit gesehen werden. Dieses versuchte – eine Vereinheitlichung auf Basis einer idealisierten *ex post*-Konstruktion des 19. Jahrhunderts im Blick – aus der künstlerischen Produktion schematische Modelle abzuleiten, anstatt an deren vielfältiger Realität mögliche Pfade und diachrone Verläufe aufzuzeigen. Diese fachkritische Betrachtung ändert allerdings wenig daran, dass die oft mit Periode (reihungsorientiert, geschlossen) und Satz (entwicklungsorientiert, offen) bezeichneten Konzepte zwei zentrale Prinzipien der Formgestaltung recht adäquat erfassen.

jedoch waren Ausbau und Systematik der Terminologie noch am wenigsten weit gediehen, und die internationale Fachdebatte war ihrerseits vielschichtig und fluide.⁴⁰⁰ Vor dem Hintergrund dieser Lücken versuchte Krohn eine systematische Innovation zu etablieren, die auf die finnische Terminologie (und auch das analytische Denken) auf diesem Teilgebiet für mehrere Jahrzehnte großen Einfluss hatte. Mit seinen Lehrwerken zur Rhythmus- und Formenlehre – *Rytmioppi* (1911) und *Muotooppi* (1937)⁴⁰¹ – tritt die Entwicklung des finnischen Musikwortschatzes in eine neue Phase ein. Das bisherige Vorgehen hatte in einer Adaptation von Bezeichnungskonzepten bestanden, die keinen originären fachlichen oder terminologischen Beitrag zu leisten antrat und keinem expliziten fachsprachplanerischem Programm folgte. Krohn hingegen legte erstmals für ein Teilgebiet der Musiktheorie die Konstruktion eines partiell innovativen Systems mit nahezu durchgängig⁴⁰² finnischem Sprachgut vor.

Zur Fachsystematik nur soviel: Für Krohn stehen die rhythmischen Grundelemente in direkter Verbindung zur Metrik der griechischen Antike (Krohn 1911: 11–13), und alle musikalischen Formen sind Projektionen rhythmischer Einheiten in größere Dimensionen (Krohn 1937: 9–10). Die Formenlehre ist also eine Weiterentwicklung der Rhythmuslehre und geht aus dieser von der kleinsten bis zur größten Einheit systematisiert hervor. Soweit befindet sich Krohn im Einklang mit der musiktheoretisch seit dem 19. Jahrhundert nach und nach etablierten Verbindung von Mikrorhythmik und Metrik sowie der Unterteilung von Formen in rhythmisch-metrische Einheiten, oder, in größeren Dimensionen, Taktgruppen, die u.a. von analytischen Zugriffen auf die Musik Richard Wagners beeinflusst ist.⁴⁰³ Allerdings geht Krohn in seiner Formenlehre so weit, eine in Teilen präskriptive (Tarasti 2020: 222)

400 Darin liegt ein entscheidender Unterschied zu den anderen Kernbereichen der Musiktheorie: Traditioneller Kontrapunkt konnte als historisch abgeschlossene Satztechnik betrachtet werden, in der keine Innovationen mehr auftraten, die neue Termini erfordert hätten. Zur Harmonielehre durmolltonaler Musik gab es zwar teils kontroverse Fachdebatten, doch waren ihre Prinzipien fixiert und ihre kompositorische Anwendung bis an die Grenze ausgereizt; die Theorie interpretierte lediglich die Gegebenheiten immer wieder neu. In der Rhythmus- und Formenlehre hingegen waren die terminologischen (und künstlerischen) Innovationskanäle noch breiter und offener.

401 Wenngleich die Formenlehre erst 1937 im Druck erschien, hatte Krohn zahlreiche der dort verwendeten Bezeichnungen bereits lange zuvor entwickelt und publiziert, so dass die terminologische Fachdebatte bereits in den 1920er Jahren auch um seine Innovationen kreiste.

402 Krohn hält lediglich an wenigen, unumstößlich etablierten Internationalismen wie *sonaatti*, *sinfonia*, *rondo* fest.

403 Zu den Hintergründen s. vertiefend Murtomäki (1993: 47–86); eine Einführung in Krohns Rhythmus- und Formdenken auf Englisch gibt Apajalahti (1993a). Ein aktueller Sammelband mit einer breiteren kritischen Würdigung Krohns ist M. Mantere et al. (2020). Wie wirkmächtig Krohns System in der pädagogischen Praxis tatsächlich war, wurde noch nicht umfassend aufgearbeitet.

Terminologie zu konstruieren, die sich vom einzelnen Schlag (*iskuala* 'Taktfuß') als dem kleinsten rhythmischen Element bis zu Operntetralogien und Kantatenzyklen erstreckt. An der von Krohn versuchten Realisierung eines geschlossenen, gleichsam taxonomischen Systems von rhythmisch-formalen Einheiten mit finnischer Lexik lässt sich also ablesen, wie fachtheoretische und fachsprachliche Sonderwege zusammenhängen, denn die innovative Bildung von Termini oder Systemen dient neben der unmittelbaren kognitiv-assoziativen Wirkung nahezu unweigerlich auch dem Transport dahinterliegender konzeptionell-ästhetischer Auffassungen.

Mit der Verwendung eigensprachlicher Neubildungen anstelle der Übernahme etablierter Internationalismen signalisiert der sprachliche Ansatz einen sprachgemeinschaftsspezifischen fachlichen Zugriff. Die puristische Anmutung des sprachlichen Materials und das Postulat fachspezifisch-konzeptioneller Originalität und Innovation gehen Hand in Hand: Wie aus der Betonung der Eigenständigkeit (*omintakeisuus*) seines Ansatzes ablesbar ist (s. S. 153), versuchte Krohn, fachliche und fachsprachliche Identitätsstiftung über die Terminologie zu realisieren. Mit einem terminologischen System, das, wie Murtomäki (1993: 84) feststellt, eine „bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Linnés Botanik aufweist“, wird eine sprachgeschichtlich interessante intertextuelle Verbindung evident: Ähnlich wie Lönnrot bei der Übertragung von Linnés Taxonomie das Potenzial der finnischen Derivationsmorphologie ausschöpfte und so den praktischen Beweis dafür antrat, dass das Finnische für den Aufbau einer naturwissenschaftlichen Nomenklatur geeignet war (K. Pitkänen 2008), wollte Krohn dieses Potenzial der Sprache für die Musikterminologie demonstrieren.⁴⁰⁴

Schon zu Krohns Lebzeiten wurde, bei aller Anerkennung für seinen Einfallsreichtum und die morphologische Konsequenz seiner Bildungen, Skepsis gegenüber einzelnen Termini geäußert (A. O. Väisänen 1957: 16). Heute ist praktisch keine dieser Benennungen noch in der von Krohn benutzten Bedeutung in Verwendung.⁴⁰⁵ Trotz des auf der Formseite als gelungen zu betrachtenden Versuches, die

⁴⁰⁴ Auch I. Siukonen (1953: 2) erinnert an Lönnrot als Beispiel dafür, dass „ein brillanter Mann alleine eine annehmbare Nomenklatur für ein ganzes Begriffssystem schaffen“ konnte; ohne Frage eine strategisch angelegte Vorschau auf die folgende Würdigung Krohns (ebd.: 3; s. S. 139).

⁴⁰⁵ *Säe* wird noch als bewusst vage Bezeichnung für ‚Phrase‘ akzeptiert (R. Väisänen o.J., Abschnitt *Säe*). *Lauseke* wird allenfalls gelegentlich noch für ‚Periode‘ verwendet, womit der Terminus in musikalischer Hinsicht in etwa vergleichbar ist mit seiner Bedeutung in der Syntax. *Sikermä* gilt als veraltetes Synonym für *sarja* ‚locker gefügtes mehrsätziges Werk, Suite‘. *Jakso* und *taite* bezeichnen sehr allgemein und vor allem als Bestandteil von Komposita längere Abschnitte, *ponsi* ‚Themengruppe‘ ist nahezu obsolet. Die Bedeutung *yksiö* ‚Satzgefüge‘ war bereits in den 1950er Jahren weitgehend durch ‚Einraumwohnung‘ verdrängt (*Nykysuomen sanakirja* s.v. *yksiö* 1.); die Termini zu den Großformen (*kehiö* ‚Satzzyklus‘, *täysiö* ‚Vollwerk‘, *kiertiö* ‚Werkzyklus‘) sind gänzlich

transparente morphematische Struktur des Finnischen für ein terminologisches System nutzbar zu machen, konnten sich gerade die von Krohn selbst gebildeten Benennungen am wenigsten durchsetzen, während die von ihm eingeführten Bedeutungsspezifizierungen bzw. -erweiterungen existierender Lexeme sich teils als resilienter erwiesen. Diejenigen Bezeichnungen hingegen, die heute noch in Gebrauch sind, finden sich zum Teil bereits bei Wegelius [Järnefelt] (1897) und folgen meist dem Terminologisierungskanal der Bedeutungsübertragung.

Doch lebten Krohns Ideen mit seiner Terminologie in den Lehrwerken seiner Schüler zunächst noch fort. Wilho Siukonen erweist sich in seinen auf das Niveau unterhalb der Hochschulbildung abzielenden Lehrwerken⁴⁰⁶ bereits in den 1920er Jahren als Multiplikator von Krohns System, das er gezielt pädagogisch zu vereinfachen versucht (Siukonen 1922: o.S. [5]). Sowohl Linnalas für musikalische Lehranstalten gedachte zweibändige *Yleinen musiikkioppi* (1938/40), die noch 1977/78 unverändert neu aufgelegt wurde und in teilweiser Erfüllung von Krohns Gesamtplan zumindest eine rudimentäre Instrumentenkunde enthält, als auch Ingmans *Opet-tajan musiikkioppi* (1955), die unter dem auf *Musiikkioppi* verkürzten Titel 1961 und 1965 Nachauflagen erlebte, stützen sich auf Krohns System. Allerdings lassen beide Bücher bereits erkennen, dass die Autoren den Gebrauchswert von Krohns Benennungen als umso geringer einschätzen, je größer die formalen Einheiten sind, auf die sie sich beziehen. Linnala konzidiert, dass es in der Praxis keinen Werkzyklus gebe, der als *kiertiö* bezeichnet werden könne (Linnala 1978 [1940]: 145),⁴⁰⁷ Ingman fasst die größeren Formen in zwei knappen Kapiteln zusammen (Ingman 1955: 132–136). Auch Ilmari Krohns Sohn Felix veröffentlichte eine Musiklehre, die als reduzierte Version von dessen fünfbindigem Opus konzipiert wurde, aber die Terminologie lückenlos übernimmt. Das Vorwort hierzu, das andere zuvor erschienene Theoriewerke rundheraus für veraltet erklärt, definiert die Einsatzgebiete der seinerzeit neuesten Lehrwerke: Ilmari Krohns *Musiikin teorian oppiakso* für die Universität, Linnala für die Musiklehranstalten und des Verfassers eigene *Lyhyt musiikkioppi* für den (höheren) Schulgebrauch und andere Ausbildungszwecke, die nicht auf eine professionelle Tätigkeit hin gerichtet sind (F. Krohn 1947: o.S. [5]). Ein Lehrbuch für den Basisunterricht empfiehlt Krohn d.J. nicht.

aus dem Sprachgebrauch verschwunden. Eine Übersicht der Bezeichnungen für formale Einheiten auf Deutsch, in Krohns finnischer und deutscher Version sowie im heutigen Finnisch gibt B. Schweitzer (2023: 192).

⁴⁰⁶ Siukonen legte eine umfangreiche Musiklehre für Fortgeschrittene (W. Siukonen 1922) sowie eine *Koululaisen musiikkioppi* (W. Siukonen 1930; ⁷1966) vor. Auch Roihas Lehrbuch (1938) ist von Krohn geprägt.

⁴⁰⁷ Allerdings trafe die Bezeichnung auf barocke Kantatenjahrgänge wie die J. S. Bachs oder Telemanns durchaus zu.

Eine kritische Auseinandersetzung mit Krohns Formenlehre, einschließlich ihrer sprachlich-terminologischen Seite, manifestiert sich systematisch (erst) im *OIMTSK*, wobei damit wohl teils lediglich die explizite Deklaration einer bereits latent vollzogenen Abkehr konstatiert werden muss. Dennoch artikuliert sich nun, lange nach dem Ableben Krohns und auch nach dem seiner einflussreichsten Schülergeneration, ein fachsprachgeschichtlicher Einschnitt in einer bedeutenden Publikation.⁴⁰⁸ Den übersetzten Überblicksartikel zum Stichwort *muoto* 'Form' (Wallner et al. 1978) ergänzt R. Väisänen aus finnischer Perspektive um eine Tabelle, aus der hervorgeht, dass Krohns Termini um diese Zeit bereits für obsolet erachtet wurden (ebd.: 332). Diese Auflistung an einem so prominenten Ort und zu einem Zeitpunkt, als immerhin eines der von Krohn beeinflussten Lehrwerke (Linnala) noch so weit im Gebrauch war, dass sich ein unveränderter Nachdruck lohnte, verweist auf die innerfachliche Terminologiedebatte, die nach wie vor überwiegend über die unterschiedliche Bezeichnung der oft weitgehend identisch aufgefassten Gegenstände ausgetragen wurde.

Ein vielsagendes Detail ist daher die Feststellung, dass in der jüngsten original finnischsprachigen Musikenzyklopädie, dem *Suuri musiikkitietosanakirja* (1989–1992), zahlreiche Krohn'sche Termini nicht allein weiterhin eigene Artikel erhielten, sondern in diesen auch auf deren Veralten nicht mehr explizit hingewiesen wird. Dies spiegelt möglicherweise die innere Gespaltenheit der Fachdidaktik; Huttunen (2020: 51) erinnert sich, dass Krohns System bei gleichzeitiger Kritik daran noch in den 1990er Jahren gelehrt worden sei. Andererseits zeigt eine in derselben Zeit konzipierte Einführung in die Analyse kleiner formaler Einheiten (R. Väisänen o.J.), wie eine moderne finnischsprachige Terminologie auf diesem Gebiet unter selbstverständlicher Integration von Internationalismen ausgestaltet werden konnte. Entscheidend für die tatsächliche Durchsetzung eines Terminus oder eines terminologischen Systems ist in jedem Fall seine Anwendung in der fachlichen Textproduktion. Insofern ist die tatsächliche kritische Phase, in der sich das Schicksal von Krohns Nomenklatur entschied, bereits in den 1950er und 1960er Jahren zu datieren, als die analytische Textproduktion auf Finnisch einsetzte. Bei deren Betrachtung muss man konstatieren, dass Krohns Arbeit in ihrer Gänze die Schwelle zwischen Lehrbuchterminologie und Text zu keinem Zeitpunkt nachhaltig zu überschreiten vermochte.⁴⁰⁹

408 Ilmari Krohn war 1960 gestorben, Felix Krohn 1963, Eino Linnala 1973. Der Sprachgebrauch der Artikel lässt teils jedoch immer noch durchscheinen, dass Krohns System als, wenngleich nicht geglückter, Versuch eines großen Wurfes gewürdigt wurde.

409 Für ein Beispiel aus der kurzen Phase, in der die analytische Textproduktion auf Finnisch bereits begonnen hatte und teilweise noch unter Krohns Einfluss stand, s. 4.2.2.1.

Doch muss man die Kritik an Krohn differenzieren: Wo es um das System der vom Kleinen zum Großen fortschreitenden bzw. der aus dem Großen abgeleiteten kleinen Einheiten geht, ist das mittelfristige Scheitern des fachsprachlichen auch auf das des dahinterstehenden fachlichen Konzepts zurückzuführen. Wie Murto-mäki (1993: 77–85) oder Mikkonen (2004: 247–248) feststellen, war es im Grunde zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung bereits antiquiert. Die Originalbeiträge im *OIMTSK* zu *lauseke* (R. Väisänen 1978b) und *sikermä* (R. Väisänen 1979), also zweien der Termini, die Krohn über den Kanal der Bedeutungsübertragung geprägt hatte, verweisen hingegen auf eine umgekehrt gelagerte Problematik: Anstatt klare sprachliche definitorische Grenzen zu ziehen, lege Krohn das Kriterium „Einheitlichkeit der Stimmung“ (*tunnelman eheys*) und (innere) „Gegensätzlichkeit“ (*vastakohtaisuus*) für die Bestimmung des Unterschiedes zwischen *lauseke* und *sikermä* zugrunde (R. Väisänen 1978b: 19). Dies deckt den inneren Widerspruch in Krohns Zugang auf: Einerseits denkt er partiell ausgesprochen modern, da er versucht, seine Bezeichnungen von praxisfernen schematischen Bindungen an eine bestimmte Zahl von Takten oder harmonische Verläufe zu lösen. Andererseits torpediert sein Vorsatz, dennoch ein geschlossenes System aus ineinandergreifenden Termini zu konstruieren, diesen flexiblen Ansatz – wie Apajalahti (1998: 24 [Fn. 5]) bemerkt, war für Krohn die „Klassifikation die Freilegung der tatsächlichen Verhältnisse der Dinge“. Unter diesem Aspekt betrachtet, wäre es wiederum eher der sprachliche Zugriff gewesen, der das Scheitern des fachlichen besiegelte.

Zwar hatte Krohn also die fachtheoretische Lücke geschlossen und eine originär finnischsprachige Formenlehre vorgelegt, aber gerade sein Streben nach auch sprachlich eigenständiger Systematik in Kombination mit einem schablonenhaften Modell, in dem „die einzelnen Werke lediglich Träger einer bestimmten Formauffassung sind“ (Murto-mäki 1993: 84), stand dessen Durchsetzung letztlich im Weg. Dennoch enthält Krohns Projekt neben zweifelsfreien Komponenten eines nationalistischen Purismus, auf den nicht zuletzt die Betonung der Eigensprachlichkeit als Wert an sich in seinem Vorwort hinweist, auch Elemente eines aufklärerischen Purismus.⁴¹⁰ Sein Ansatz ist – unabhängig vom Gelingen – an Leistungsfähigkeit, Transparenz und Emanzipation der Terminologie orientiert und hat ein situations- und fachkontextzentriertes Sprachhandeln im Blick. Er ist von dem Bestreben beeinflusst, eine über den *receiver*-Status hinausgehende finnische Musiktheorie zu prägen und den eigenständigen fachlichen Ansatz auch sprachlich zu markieren.⁴¹¹

⁴¹⁰ S. Roth (2004: 52) für eine vergleichende Übersicht der beiden Ansätze.

⁴¹¹ Pekkilä lässt sich gar zu der kühnen Einschätzung hinreißen, Krohn habe mit seiner *iskuala*-Systematik eine genuin „finnische Theorie“ geschaffen, die auf den „für die finnische Sprache typischen Versfüßen“ basiere (Pekkilä 2020: 209).

Eine Feststellung Mayers (1975: 110)⁴¹² aufgreifend, müsste daher an Krohns System auch die Frage gestellt werden, ob die musikalischen Sachverhalte einfach keinen – oder jedenfalls keinen spezifisch finnischen – Namen brauchten oder ob seine Obsoleszenz teils eine Folge terminologischen Internationalisierungsdrucks war.

An Krohns Fall zeigt sich, wie der Aspekt der *ideology brokerage* nicht von fachlichen und sprachlichen Aspekten zu trennen ist: Schon Krohn dürfte sich als Akteur in der von ihm selbst mit geschaffenen Erzählung gesehen haben, und die Würdigungen durch seine Exegetinnen und Exegeten fußen vor allem auf narrativen Konstruktionen und nicht auf belastbaren fachlichen Befunden. So stützt sich die behauptete morphologische Systematik im Grunde auf ein alles andere als tragfähiges Fundament aus wenigen Bezeichnungen (*yksio, täysio, kehiö, kiertiö*), die noch dazu in dem Gesamtkonzept teils von nachrangiger Bedeutung sind.⁴¹³ Diese Fixierung auf die taxonomisch-morphologische Struktur lässt aber auch in den Hintergrund treten, dass Krohn mit *iskuala* oder *ponsi* ausgesprochen fungible Termini geprägt hat, die nicht vom Reichtum der finnischen Derivationsmorphologie Gebrauch machen. Die Überschrift eines modernen Überblicksartikels zur Formenlehre, *Satsimuoto (Satzform, Sentence), Fortspinnung, quatrain, kehitysmuoto* (R. Väisänen o.J.), zeigt gleichzeitig, was Krohn umgehen wollte, nämlich eine gleichsam babylonische Bezeichnungsvielfalt für ähnliche musikalische Sachverhalte, und warum dies (auch ihm) nicht gelingen konnte: Ein so komplexes Gebiet wie die musikalische Formsprache verweigert sich grundsätzlich taxonomischen Fixierungen. Vor allem aber ist die Idee einer präskriptiven Terminologie für die Bezeichnung diachron gewachsener und vielfach veränderter Befunde kein gangbarer Weg; hier ist ein historisch mitatmendendes deskriptives Herangehen gefragt. Krohn wollte zudem (in einem kulturellen Umfeld, das es ihm erlaubte, aktuelle, internationale künstlerische Entwicklungen weitgehend auszublenden) noch davon ausgehen, dass seine Vorstellungen nicht nur die deutschsprachige Terminologie, sondern sogar die kompositorische Praxis beeinflussen könnten (Krohn 1953: 39). An dieser Stelle schlug sein partiell aufgeklärter Purismus endgültig in eine Art musiktheoretischen und -terminologischen Rudbeckianismus⁴¹⁴ um – ob dies ein Symptom oder eine weitere Ursache seines Scheiterns war oder beides, sei dahingestellt.

412 „Der *Terminus musicus excogitatus* entsteht in der Regel als bewußt eingeführte Neubildung [...], deren praktische Durchsetzung davon abhängig ist, ob die gegebene Sache wirklich einen spezifischen Namen braucht.“

413 Die entscheidende Herausforderung an eine Terminologie der Formenlehre besteht nämlich kaum darin, neue Bezeichnungen für zyklische Großformen zu prägen, sondern darin, ein kohärentes und flexibel an die kompositorische Praxis adaptierbares Bezeichnungsgefüge für formale Untereinheiten innerhalb abgeschlossener Sätze zu schaffen.

414 S. zum Rudbeckianismus im akademischen Kontext eingehend Roling (2020).

4.1.9 Minilektale Auffächerung im 20. Jahrhundert

Die bis hier herausgearbeiteten fachlexikalischen Entwicklungs- und Konfliktlinien lagerten sich im Wesentlichen um die Erscheinungen der durmolltonalen Musik und ihren Formkanon an, wie er sich seit der Stilwende vom Barock zur Wiener Klassik um die Mitte des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte. Im 20. Jahrhundert kamen in der kompositorischen Praxis Alternativen zu diesen Organisationsprinzipien, die im Kern über gut drei Jahrhunderte hinweg die Tonsprache der abendländischen komponierten Musik geprägt hatten, auf.⁴¹⁵ Zugleich wurde mehr als je zuvor ältere und neuere Musik parallel gepflegt. Dies führte zu einer Bifurkation der Terminologie: In deren historischem Sektor wird die Musik der Vergangenheit beschrieben, die das Konzertleben dominiert. In der Kompositionslehre hingegen entstanden mit den Innovationen des 20. Jahrhunderts, deren kompositionstechnische Ansätze zusehends weniger mit einer Adaptation etablierter Begriffe erfasst werden konnten, Termini oder terminologische Systeme für Techniken und Klangphänomene, die als „neu“ wahrgenommen wurden.⁴¹⁶ Je mehr unterschiedliche Stile und Techniken betrachtet werden, umso weniger ist die Terminologie durmolltonaler, an traditioneller Gestik und Formsprache orientierter Musik repräsentativ für den Gesamtwortschatz des Faches. Insofern kann die Fachlexik der Musik über weite Strecken auch als bewegliches Gefüge von einander ablösenden, ergänzenden oder parallel existierenden Minilekten⁴¹⁷ beschrieben werden, die es zu jeder

⁴¹⁵ Die „Emanzipation der Dissonanz“ (Schönberg 1992a: 108) ist dabei das zunächst auffälligste Phänomen dieses Paradigmenwechsels. Doch gehört dazu auch die Abkehr von dem Kanon an Formen und Besetzungen und von instrumentationstechnischen und klangästhetischen Normen, was teilweise erheblich tiefgreifendere Veränderungen bedeutete als neuartige Formen der Tonhöhenorganisation. Dies wird daran deutlich, dass das signifikanteste Merkmal avancierten Komponierens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusehends nicht mehr die Wahl des Tonmaterials, sondern die für jedes Werk individuell konstruierte und von Klassifikationen kaum mehr erfassbare Form und Dramaturgie sein dürfte.

⁴¹⁶ Diese Einschränkung ist wichtig: Im Diskurs und teils auch in der ästhetischen Selbstwahrnehmung wurden diese Entwicklungen als neu projiziert. Doch auch die zu ihrer Zeit teils als revolutionär rezipierten Stile nach jenem Paradigmenwechsel, den die Abkehr von der Durmolltonalität um 1910 bedeutete, operierten mit dem Tonmaterial der temperierten zwölftönigen Skala. Selbst die späteren großen ästhetischen und kompositionstechnischen Wenden des 20. Jahrhunderts, wie Mikrotonalität und Emanzipation des Geräusches, bedeuteten nur eine Freilegung potenziell vorhandenen oder eine Integration nicht-kanonischen (etwa außereuropäischen) Materials und keine Neuerfindung.

⁴¹⁷ Nordman definiert Minilekte als Subsprachen von Fachsprachen: „[...] when a technlect is used by a very limited group of specialists *or* when it is connected with a very restricted special field, the language used is called a minilect“ (Nordman 1993: 773 [Kursivierung B.S.]).

musikalischen Stilistik aufgrund eines bestimmten fachlich induzierten sprachlichen Entwicklungsdrucks gibt und die oft in relativ kurzer Zeit entstanden.⁴¹⁸ Die Terminologie der traditionellen Musik ist dabei ebenso ein Minilekt unter vielen wie die der seriellen oder elektronischen Musik, und Begriffe wie Subdominante oder Durchführung spielen weder in der künstlerischen Praxis noch in der Textproduktion zu letzterer eine Rolle. Die gemeinsame Schnittmenge reduziert sich auf den fachlichen Grundwortschatz, wobei selbst dieser teils kontextsensitiven Bedeutungs- oder Gebrauchsverschiebungen unterliegt (s. 4.1.9.3). In der historischen Perspektive und in der bivalenten Kommunikation dürfte die ältere Terminologie allerdings weiterhin als Kernbestand wahrgenommen werden.

Da von der finnischen Kompositionspraxis vorerst keine wegweisenden Impulse auf den jeweils avanciertesten Stand der Kompositionstechnik ausgingen, sondern das Komponieren in Finnland hinter internationalen Entwicklungen weiterhin mit teils sogar zunehmender Zeitverzögerung zurückblieb, folgen auch die spezialisierten Minilekte zunächst einmal dem Verfahren der Übertragung einer bereits etablierten Nomenklatur. Die Adaptation fand nun aber im Rahmen eines institutionalisierten Musiklebens mit den entsprechenden Ausbildungs- und Publikationsstrukturen statt, was die Streubreite der Übertragungsansätze reduzierte. Die anhand der Terminologie traditioneller Musik bereits beschriebene Heterogenität des Wortschatzes setzt sich fort; so findet sich etwa in der finnischsprachigen Terminologie der Zwölftonmusik weitgehend die internationale etymologische und onomasiologische Heterogenität wieder:

Tab. 2: Basisterminologie der Zwölfton- bzw. seriellen Musik (Deutsch, Englisch, Finnisch).

Deutsch	Englisch	Finnisch (R. Väisänen (1978a))
Reihe	<i>row (set, series)</i>	<i>rivi</i>
Zwölftonmusik	<i>twelve-tone-music</i>	<i>kaksitoistasävelmusiikki</i>
Dodekaphonie	<i>dodecaphony</i>	<i>dodekafonia</i>
Grundgestalt/-reihe	<i>original, prime set</i>	<i>originaali</i>
Umkehrung	<i>inversio</i>	<i>inversio, käännös</i>
Krebs	<i>retrograde</i>	<i>rapu, retroversio</i>
Krebsumkehrung	<i>retrograde inversion</i>	<i>rapukäännös, retroinversio</i>
seriell	<i>serial</i>	<i>sarjallinen</i>

⁴¹⁸ Man denke im traditionellen Segment etwa an das Bezeichnungsgefüge der Kontrapunktlehre oder den Kernbestand der funktionsharmonischen Bezeichnungen.

Die begriffsgeschichtliche Komplexität des minilektalen Bezeichnungssystems wurde also bei der Übertragung ins Finnische nicht geglättet; vielmehr geht die Abbildung bis zur Differenzierung zwischen ‚Reihe‘ und ‚seriell‘.⁴¹⁹ Für eine innovative, vereinheitlichende Konstruktion wurde hier offenbar kein Anlass gesehen.

4.1.9.1 Sprachliche Adaptation neuer Analysemodelle (I): Schenker-Analyse

Bei der Übersetzung der Nomenklaturen solcher neuer Analysemodelle, die oft von einzelnen Personen oder kleinen Gruppen geprägt und adaptiert werden, kann es von Übersetzerischen Einzelentscheidungen abhängen, welche lexikalische Strukturen im Spektrum zwischen Fremdwort, Bedeutungsübertragung und autochthonisierenden Neubildungen die unterschiedlichen Minilekte prägen.⁴²⁰ In der Übertragung von Heinrich Schenkers bereits in der Zwischenkriegszeit entwickelter Terminologie der Reduktionsanalyse werden dessen Bezeichnungen als Zitatentlehnung übernommen. Im Textverlauf wird vorwiegend mit den deutschen Bezeichnungen operiert, wobei deutsches Lexem und finnische Kasusendungen kursiviert sind:⁴²¹

Schenker käsitlee Der freie Satzissa heti *Ursatzia* seuraavan syvän *Mittelgrund*- tason ilmiönä *Bassbrechungin* nousevan I-V-liikkeen kontrapunktis-melodisen täytön [...] (Suurpää 1993: 69 [Kursivierungen orig.]).

Doch verwendet Suurpää finnische Parallelbegriffe wie *kulku* ‚Zug‘ und vereinfacht Schenkers „Bassbrechung“ im Finnischen zu *alaääni* ‚Unterstimme‘, während er

⁴¹⁹ *Sarjallinen* enthält die semantische Komponente der (austauschbaren) Gleichartigkeit; *rivi* die der (festen) Abfolge. – S. zur Terminologie der Zwölftonmusik eingehend Flury (2009); für eine finnischesprachige Einführung R. Väisänen (1978a). Schönbergs in den 1930er Jahren verfasste kompakte Darstellung dieser Technik (Schönberg 1992a), die er Anfang der 1920er Jahre entwickelt hatte, wurde erst 1950 und zunächst auf Englisch veröffentlicht. So überrascht es nicht, dass das *Musiikin tietokirja* lediglich eine kursorische Beschreibung von wenigen Zeilen enthält, die überhaupt nicht auf die kompositionstechnischen Details eingeht (Haapanen et al. 1948: 218).

⁴²⁰ Die ersten beiden Beispiele, die hier nur knapp und ohne Einführung in das historische Tableau präsentiert werden können, wurden ausgewählt, weil sie in der finnischen Musiktheorie eine prominente Position einnehmen. Von Schenkers Lehre machte in Finnland ansatzweise bereits Olavi Ingman Gebrauch, später erhielt die Analysetechnik einen festen Platz in der finnischen Musiktheorie. Zur Rezeption der Schenker-Analyse s. Holtmeier (2016 [2005], Abschn. *Würdigung*, 2), zur Rezeption der *Set theory* in Finnland s. 4.1.9.2.

⁴²¹ Von einer vergleichbaren Strategie der Integration deutschsprachiger Zitatentlehnungen macht auch R. Väisänen in seiner Adaptation des englischsprachigen Originalartikels zum Thema im *OIMTSK* Gebrauch (Rothgeb & Väisänen 1979), wobei er ausdrücklich auf die Übersetzungsproblematik des deutschen ‚Satz‘ verweist (ebd.: 154).

zugleich die englische Übersetzung *bass arpeggiation* anführt (ebd.: 68), ohne auf die semantischen Differenzen einzugehen. Hier ist also ein Pragmatismus zu konstatieren, der wenig um sprachlich-terminologische Kohärenz besorgt ist – wohl auch, weil er sich letztlich darauf verlassen kann, dass die Zielgruppe über die fachliche und sprachliche Expertise verfügt, um die Begriffsinhalte und -Umfänge angesichts der angeführten Notenbeispiele zu verstehen und/oder die zugrundeliegenden theoretischen Arbeiten in ihren Originalfassungen lesen zu können.⁴²² Ein zweiter Beweggrund hinter dieser Vorgehensweise dürfte jedoch gewesen sein, dass es, angesichts einer internationalen Fachdebatte, die sich der deutschen Originalterminologie oder ihrer englischen Übersetzung bedient, wenig sinnvoll erschien, eine Parallelterminologie aus finnischen *termini excogitati* zu schaffen, die ausschließlich für die Kommunikation innerhalb der finnischen Fachdiskursgemeinschaft benutzbar und funktionsfähig wäre. Allerdings wäre dies, wie die wenigen finnischen Äquivalente zeigen, ohne weiteres möglich gewesen. Da hier ein bereits etabliertes, in sich kohärentes Analysemodell ohne wesentliche Änderungen übertragen wurde, entfiel zudem die Notwendigkeit (oder die Motivation), durch eigensprachliche Bezeichnungen fachspezifische Originalität zu markieren.

4.1.9.2 Sprachliche Adaptation neuer Analysemodelle (II): *Set theory*

Marcus Castrén gehört zu den Pionieren der *Set theory*⁴²³ in Finnland (Apajalahti 1995: 1) und war einer der ersten Theoretiker, der darüber in größerem Umfang auf Finnisch publizierte.⁴²⁴ Er übertrug die Terminologie einschließlich der Bezeichnung selbst – als *joukkoteoria* – überwiegend in finnische Bezeichnungen. Zu Beginn seiner Arbeit unternimmt er eine systematische Begriffsklärung, die mit dem ausdrücklichen Anspruch antritt, die Inkohärenzen der Terminologie bei und mit

⁴²² Die semiotische Praxis der Integration von Notenbeispielen in analytische Texte muss auch in diesem Zusammenhang gesehen werden. Die deiktische Funktion von Notenbeispielen in musikwissenschaftlichen und -analytischen Texten als Ergänzung oder Erklärung sprachlicher Aussagen untersucht Störel (1996). Es dürfte zu den Charakteristika der musikwissenschaftlichen Kommunikation gehören, dass die Unklarheit oder Ambivalenz sprachlicher Ausdrücke nicht selten durch die im Vergleich unmissverständliche musikalische Notation ausbalanciert wird: Es erklären also die Noten bisweilen den Text, obwohl das Gegenteil postuliert wird.

⁴²³ Unter *Set theory* wird die seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte Übertragung von Aspekten der mathematischen Mengenlehre auf Tonhöhen(klassen) in der Musik verstanden; für eine kompakte Einführung s. Neidhöfer (2005).

⁴²⁴ Allerdings hatte bereits Eero Hämeenniemi (1983) einen Aufsatz mit dem Titel *Joukkoluokkien intervallikot* veröffentlicht. Seit Beginn der 1990er Jahre besteht in Finnland, u.a. vermittelt durch Castrén, der die Analysetechnik während eines Studiums in den USA genauer kennenlernte, ein stetiges Interesse an *Set theory* (s. etwa T. Koivisto 1990; Apajalahti 1993b; Ilomäki 2004).

der Übertragung ins Finnische zu bereinigen (Castrén 1989: 8–9). Nur in wenigen Fällen greift er auf Fremdwörter zurück, so dass es ihm gelingt, nahezu die gesamte Terminologie mit autochthon finnischem Sprachgut zu reproduzieren:

Rekisteriavaruuden puolisävelaskeleen intervalliavaruudellinen vastine on *puolisävel-luokka-askel*. Sävelluokkaympyrän kahden vierekkäisen sävelluokan väli on yksi puolisävel-luokka-askel. Kaikkiaan sävelluokkaympyrän kehä jakaantuu siten kahteentoista puolisävel-luokka-askeleeseen.^{lv} (Ebd.: 11 [Kursivierung orig.])

Lediglich die etablierten *rekisteri* ‘Register’ und *intervalli* sind hier Lehnwörter; allerdings konnte sich Castrén für seine eigensprachlichen Bildungen natürlich bereits auf zahlreiche lange verstetigte Termini (wie *sävel*, *askel*) und Fachmetaphern (wie *avaruus* ‘Raum’) stützen. Mit der Bedeutungsübertragung auf *joukko*, das im Finnischen die gleiche mathematische Spezialbedeutung besitzt wie das englische *set*, adaptiert Castrén die im Englischen vorliegende Polysemie (‘Menge, Gruppe’ > ‘Tonhöhenklasse’).⁴²⁵ Doch fasst er damit zugleich mehrere gleichbedeutende Parallelbezeichnungen zusammen und glättet so die historisch gewachsenen unpraktikablen Synonymien der englischsprachigen Terminologie:

Sävelluokkajoukko tai lyhyemmin **joukko (pitch-class set, pc set, pitchclass collection, pc collection)** määritellään sävelluokista koostuvaksi kokonaisuudeksi, jossa jäsenten keskinäistä järjestystä ei ole määrätty ja jossa kukin jäsen voi esiintyä vain kerran.^{lvi} (Ebd.: 16).

Die Besonderheit von Castréns Vorgehen wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass etwa im deutschen Textumfeld zur *Set theory* mit den englischsprachigen Originalbegriffen gearbeitet wird.⁴²⁶ Dieses Verfahren ist bei stark von Internationalismen geprägten Fachsprachen nicht unüblich; im Grunde entspricht es der Präsenz vor allem lateinischer und griechischer fachspezifischer (Zitat-)Entlehnungen in vielen Fachsprachen. Doch unterstreicht Castréns Ansatz, dass die Adaptation etablierter Nomenklaturen mit autochthonem Sprachgut möglich ist, und

⁴²⁵ Ironischerweise wäre die Bezeichnung **sikermäteoria*, unter Rückgriff auf die Ursprungsbedeutung (‘Gruppe, Haufen’) des von Krohn in der Formenlehre verwendeten Lexems, ein Weg zur Umgehung dieser Polysemie.

⁴²⁶ Zum Vergleich ein Ausschnitt aus einer deutschsprachigen (faktisch jedoch zweisprachigen) Einführung: „Zu den charakteristischen Eigenschaften eines ‚pitch-class set‘ zählen insbesondere die Anzahl der in ihm enthaltenen ‚pitch classes‘ (die sogenannte ‚cardinality‘), der intervallische Gehalt (‚interval-class content‘), allfällige Symmetrien und die Fähigkeit, sich mit Transpositionen und / oder Umkehrungen seiner selbst zum ‚aggregate‘ zu ergänzen. Um die ‚set class‘ eines ‚pitch-class set‘ zu bestimmen, reduziert Forte (1973) dessen intervallische Struktur auf eine Grundform, die ‚normal order‘, die die ‚pitch classes‘ in engstmöglicher Lage und mit den kleinstmöglichen Intervallen im unteren Bereich darstellt.“ (Neidhöfer 2005: 219–220.)

dass in diesem Prozess auch Klärungen, Ergänzungen und Verbesserungen vorgenommen werden können, so dass sich Adaptation und Konstruktion miteinander verbinden lassen. Im Falle einer minilektalen Terminologie erweist sich das strukturelle Problem der kleinen Fachsprachgemeinschaft dabei möglicherweise sogar als Vorteil, wenn, wie in diesem Fall, ein einzelner Experte für ein solches Spezialgebiet eine Terminologie gewissermaßen aus einem Guss aufbaut. Allerdings zeigt sich bei kritischer Betrachtung auch, dass Castréns Vorgehen letztlich ein Parallelentwurf von beschränkter Brauchbarkeit bleiben musste, weil für die internationale Fachkommunikation doch die englischsprachigen Bezeichnungen beherrscht und verwendet werden müssen. Castrén legte nach seiner finnischen Lizenziatsarbeit (Castrén 1989) seine Dissertation (Castrén 1994) folgerichtig auf Englisch vor, was allerdings auch zeigt, dass seine Arbeit ideologiefrei ist und keine neopuristischen Implikationen in sich trägt. Um diese Publikation wiederum entspann sich jedoch eine Artikeldebatte auf Finnisch (Väisälä 1995; Castrén 1995). Die polyglotte finnische Fachsprachgemeinschaft zeigt sich in solchen Vorgängen in ihrer Flexibilität: Der innerfinnische Diskurs kann durch eine englischsprachige Publikation eines Finnen angeregt, aber dann auf Finnisch geführt werden; das setzt aber voraus, dass die Terminologie in beiden Sprachen parallel geläufig ist. Was in der ersten Jahrhunderthälfte für die Funktion des Deutschen und Schwedischen galt, wurde nun lediglich (auch) auf das Englische übertragen.

4.1.9.3 Helmut Lachenmanns „Klangtypen der Neuen Musik“

Ein drittes Beispiel zu diesem Komplex schneidet an, wie auch in den analytischen Beschreibungsstrategien der Musik des späten 20. und des 21. Jahrhunderts die dargestellten Probleme wieder begegnen. Seit den 2010er Jahren interessieren sich finnische Komponistinnen und Komponisten der jüngeren Generation verstärkt für die Musik und die Ästhetik des in Finnland mit erheblicher Verzögerung rezipierten (Hartikainen 2013: 7) Helmut Lachenmann, der, flankierend zu seinem als epochal betrachteten kompositorischen Werk, einige (für die westliche Avantgarde) zentrale Texte verfasst hat (gesammelt in Lachenmann 1996b). Ein wesentliches Element von Lachenmanns kompositorischer Praxis und deren sprachlicher Reflexion ist die ästhetische Gleichberechtigung aller Arten der Klangerzeugung.⁴²⁷

⁴²⁷ Dies beinhaltet die Abwesenheit konventioneller Kategorien von „Schönheit“ bzw. eines Denkens in Spannung (Dissonanz) und Auflösung (Konsonanz), das nicht nur die Harmonik, sondern alle musikalischen Parameter betrifft. Zu Lachenmanns Ästhetik s. eingehend Nonnenmann (2000). – Es sei darauf hingewiesen, dass die beiden in den vorangegangenen Unterkapiteln skizzierten Analysemodelle nur musikalische Ereignisse erfassen und beschreiben, die sich über den Parameter Tonhöhe (nicht aber Klangfarbe, Dynamik, Register etc.) realisieren.

Damit geht insbesondere einher, dass das Primat des Tones mit bestimmbarer Tonhöhe als Normalfall des Klanges obsolet wird; Geräusche sind ebenso Instanzen von KLANG wie tonale Dreiklänge.

Ein Überblick über die finnischen Übersetzungsversuche zu den von Lachenmann entwickelten Begriffen für fundamentale Klangtypen zeitgenössischer Musik legt dabei ein ungelöstes basisterminologisches Problem in der finnischen Musiksprache offen, nämlich die Bedeutungskonkurrenz bzw. -überschneidung von *ääni* und *sointi*: Ob die Kategorie KLANG als Oberbegriff für alles Klingende mit dem einen oder dem anderen Lexem bezeichnet werden soll, ist zwischen den Autoren – einem Musikwissenschaftler und zwei Komponisten – offensichtlich umstritten. Tarastis (wenngleich inkonsistenter) Ansatz, mit der Zitatentlehnung *klangi* zu operieren, ist eine kühne Volte, um diese Unsicherheit durch eine Reverenz an die begriffsgeschichtliche Fülle (und Vagheit) des deutschen ‚Klang‘ zu umgehen. Bei der Übertragung der sprachlichen Repräsentation von Lachenmanns Denkweise ins Finnische muss auch das im traditionellen musikalischen Kontext nicht neutrale Lexem *häly* ‘Geräusch, Lärm’ als wertfrei verstanden, also gewissermaßen ästhetisch und kontextuell bedeutungsverengt werden. Der frequente Gebrauch von *hälyääni* ‘Geräuschklang’ bei Hartikainen (2013) lässt darauf schließen, dass die wertende Konnotation durch eine sprachliche Unterstreichung der KLANG-Eigenschaft von Geräuschen verdrängt werden soll.

Tab. 3: Helmut Lachenmanns „Klangtypen der Neuen Musik“ in finnischen Übersetzungen.

Lachenmann (1996a [1970])	Tarasti (2001)	Raasakka (2010)	Hartikainen (2013)
Kadenzklang	<i>sointikadenssi</i> <i>kadenssiklangi</i> (<i>impulssiklangi</i>)	<i>kadenssiääni</i>	<i>kadenssoiva ääni</i>
Farbklang	<i>värisointi</i>	<i>väriääni</i>	<i>liikkumaton, värinä</i> <i>havaittava ääni</i>
Fluktuationsklang	<i>virtailusointi</i> (<i>fluktuatiosointi</i>)	<i>huojuntaääni</i>	<i>arpeggiomainen</i> <i>huojuntaääni</i>
Texturklang	<i>tekstuuriklangi</i>	<i>tekstuuriääni</i>	<i>tekstuuriääni</i>
Strukturklang	<i>rakennesointi</i>	<i>rakenneääni</i>	[<i>struktuuroitu ääni</i>]

Im Übrigen weist auch diese Zusammenstellung die charakteristische etymologische Heterogenität auf: Nach Möglichkeit wird eine eigensprachliche Bezeichnung bevorzugt (*huojunta-ääni*, *virtailusointi*, *rakennesointi*). Wo es keine geeignete oder verstetigte autochthone Bezeichnung gibt, wird jedoch nicht versucht, eine solche *ad hoc* zu schaffen, sondern mit Lehngut operiert (z.B. *tekstuuriääni* statt des

denkbaren **pintaääni*). Hartikainens *strukturoidu ääni* lässt allerdings implizit Zweifel daran erkennen, ob *rakenne* ein kontextuell adäquates Äquivalent für ‚Struktur‘ ist (s. S. 71). Auch die Klangsprache des 20. und 21. Jahrhunderts stellt also, bei aller (unterstellten) Rationalität und Systemorientiertheit, das Schreiben über Musik vor die Herausforderung, dass ein großer Teil der musikalischen Prozesse sich sprachlich nicht mit Termini erfassen lässt.⁴²⁸

4.2 Terminologie zwischen Definition, Deskription und Narration

[...] alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozess semiotisch zusammenfasst, entziehen sich der Definition; definierbar ist nur Das, was keine Geschichte hat.

(Nietzsche 2021 [1887]: 317).

Als nächster Schritt hin zur Untersuchung umfangreicherer textueller Einheiten, in denen nichtterminologische Lexik zumindest quantitativ dominiert und mit Termini interagiert, wird an charakteristischen Szenarien gezeigt, wie sich musikfachliche Begriffe und Begriffssysteme in relativ eng umrissenen definitorischen Textmustern sprachlich entfalten. Dazu wird zunächst dargelegt, wie ein komplementäres Bezeichnungspaar in frühen Lehrwerken definitorisch erfasst wurde. Im Anschluss werden Strategien der Definition eines komplexen Begriffs in Lexikonartikeln untersucht. Hier geht es also um Terminologisierung im Sinne der bei Roelcke (2013: 1–5) erläuterten, um den Aspekt der „textuellen Konstitution“⁴²⁹ erweiterten Auffassung des Begriffs, bzw. um die Idee von der Definition als „Vermittlung zwischen Terminus und Text“ (Gréciano 1997: 37). Der Schwerpunkt auf dem Minilekt der Sonate(nform) wurde dabei aus mehreren Gründen gewählt. Erstens besteht ein enger Bezug zu dem bereits beschriebenen Versuch einer finnlandspezifischen musikterminologischen Innovation auf dem Gebiet der Formenlehre, zweitens dürfte es sich um einen der am stärksten begriffsgeschichtlich aufgeladenen Bereiche der

⁴²⁸ In Kapitel 6.3 wird unter anderem detaillierter gezeigt, wie die finnische Fachsprachgemeinschaft ihre „Strategien der Musikbeschreibung“ (Grutschus 2009) an dieser Herausforderung teils neu ausrichtete.

⁴²⁹ Ähnlich ist der Ansatz von Satokangas, der den diskursiven Aspekt von Terminologisierung, d.h. die Tatsache, dass ein Lexem im Text als Terminus erklärt wird, als primäres Kriterium auffasst (Satokangas 2021: 15–16). Satokangas hat für die Fennistik erstmals die Frage von Erläuterungs- und Definitionsstrategien von Termini in Fachtexten in einer umfangreicheren Untersuchung behandelt. Die deutschsprachige Sekundärliteratur – zum Themengebiet von Definitionen im Text etwa Roelcke (2013), aber auch die diskursanalytische Literatur – berücksichtigt er dabei allerdings nicht.

Musikfachsprache handeln, und drittens weist die terminologische Bewältigung des Komplexes auf den stark von der Beschäftigung mit Sinfonik geprägten finnischen Musikdiskurs in der Rezension Praxis und wissenschaftlichen Textproduktion voraus.

4.2.1 Benennung und Definition im Lehrwerk: Fallbeispiel diatonisch – chromatisch

Die Konzepte Diatonik und Chromatik eignen sich gut als Beispiel für die Terminologisierung und diachrone Verstetigung eines wesentlichen musiktheoretischen Begriffspaares im Rahmen von Lehrbüchern, d.h. im Kontext einer systematisch angelegten Nomenklatur: Es handelt sich um ein komplementäres Begriffspaar, das zum Kernbestand musikalischen Basiswissens gehört, aber dessen definitorische Fixierung alles andere als trivial ist.

Tab. 4: Bezeichnungen für ‚diatonisch‘ und ‚chromatisch‘ in Musiklehren und Wörterbüchern.

	diatonisch	chromatisch
Wächter 1865	–	<i>puoliäänteinen</i> ‘halbtönig’
Meurman 1877	–	<i>kromatinen</i>
Frosterus 1871	<i>ääni-askel (diatoniska tonsteg)</i> ‘Tonschritt’	<i>puoli-äänten skaala</i> ‘Skala der Halbtöne’
Kunelius 1873	–	<i>kromatillinen (puol askeloinen)</i> ‘halbschrittig’
Lönnrot 1874– 1880	–	<i>puolinuoteilla</i>
Havisto (Ms., vor 1880) [zit. nach Väisänen 1951: 9]	<i>varsinainen juokselo</i>	<i>kromatiillinen</i>
Lobe [Salonius] 1881	<i>diatonillinen (luonnollinen)</i>	<i>kromatillinen (epäluonnollinen)</i>
Almqvist 1881	<i>luonnollinen (diatonisk)</i>	<i>epäluonnollinen (kromatisk)</i>
Almqvist ³ 1900	<i>diatooninen</i>	<i>kromaatinen</i>
Ronkainen 1884	<i>luonnollinen [diatoninen]</i>	<i>epäluonnollinen [kromatinen]</i>
Wegelius [Järnefelt] 1897	<i>diatoninen</i>	<i>kromaattinen</i>
Hannikainen ² 1903	<i>diatoonillinen</i>	<i>kromaattillinen</i>
A. Maasalo 1917	-	<i>kromaattinen (muunnesävel)</i>
O. Merikanto 1923	<i>diatoninen</i>	<i>kromaattinen</i>

Die Tabelle zeigt einen diachronen Verlauf, der als musterhaft und typisch gelten kann: Der erste Nachweis in einem Druckwerk ist im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auffindbar. Während der folgenden etwa zwanzig Jahre konkurrieren eigensprachliche Äquivalente und Entlehnungen, wobei es eine Übergangsphase mit Parallelbezeichnungen gibt. Unter den autochthonen Bezeichnungen bildet sich zudem noch der bekannte onomasiologische Konflikt zwischen *nuotti* und *ääni* ab (wobei die Tatsache, dass nur die allgemeinen Nachschlagewerke⁴³⁰ das um diese Zeit bereits weitgehend obsolete *nuotti* verwenden, ein vielsagendes Detail ist) sowie die Frage, ob Töne oder Tonschritte als Grundlage für das Bezeichnungskonzept verwendet werden. Interessant ist insbesondere der Vergleich zwischen den Almqvist-Auflagen, zwischen denen von dem schon bei Gottlund (1831) beobachteten Muster eigensprachlicher Bezeichnung mit schwedischer Übersetzung zur formal-strukturell integrierten Entlehnung umgeschwenkt wird. Um die Wende zum 20. Jahrhundert ist die Entscheidung gefallen (in diesem Fall zugunsten des Fremdworts), doch erst in den 1920er Jahren verschwinden auch die letzten Parallelansätze und die Schreibungsvarianten der Entlehnungen.⁴³¹

Interessant sind auch die konzeptuellen Hintergründe: Noch bei A. Maasalo (1917) ist das Begriffspaar unvollständig, d.h. die diatonische Skala wird in einem solchen Maße als Normalfall angenommen, dass sie gar nicht mit einer eigenen Bezeichnung belegt wird. Die Bezeichnung als *varsinainen* 'eigentlich' oder *luonnollinen* 'natürlich' für die diatonische und noch mehr das explizite *epäluonnollinen* 'unnatürlich' für die chromatische Skala unterstreichen, dass in der Nomenklatur eine Normvorstellung enthalten ist.⁴³² Dass andererseits nirgends eine Bildung auf der Basis der griechischen Ursprungsbedeutung (*chroma* 'Farbe'), etwa **väriaskelo* oder **värillinen skaala* nachweisbar ist, belegt, dass diese semantische Komponente bei der Bezeichnungsfindung offensichtlich nicht präsent war.

An den Definitions- und Erläuterungsansätzen aus den frühen finnischen Musiklehren ist ablesbar, wie fachliche, pädagogische und terminologische Anforderungen ineinandergreifen und welche Lösungswege hier gesucht wurden. Die definitorische Herausforderung, die das Begriffspaar (zumal auf musikpädagogischem Einstiegsniveau) darstellt, muss kurz erläutert werden: Auf den ersten Blick lässt

⁴³⁰ Als Referenzbeispiele außerhalb des Lehrbuchbereichs wurden mit Meurman und Lönnrot eine Enzyklopädie und ein allgemeines Wörterbuch mit hinzugezogen.

⁴³¹ Die sprachpflegerisch motivierte Verkürzung von *-llinen* auf *-inen*-Endungen bei entlehnten Wörtern griff allerdings erst sehr viel später (s. hierzu P. Rintala 1980: 212–213).

⁴³² Diese Norm bildet allerdings auch die historische Entwicklung in der abendländischen Musik ab, in der die Ausweitung des verwendeten Tonmaterials bis zur Vollchromatik, teils bedingt durch die Herausforderungen der Stimmung insbesondere von Tasteninstrumenten, mehrere Jahrhunderte in Anspruch nahm.

sich vermeintlich mit Hilfe der Klaviertasten anschaulich machen, dass die weißen Tasten die Diatonik vertreten, die Hinzunahme der schwarzen die Chromatik. Doch enthalten diatonische Skalen auch Halbtonschritte und die chromatische Skala auch weiße Tasten. Es muss also zunächst das Konzept von Stammton und Alteration erläutert werden.

Die nahezu interlineare Übersetzung bei Lobe [Salonius] 1881 zeigt, dass das Definitionsproblem kein exklusiv finnisches ist:

56. Mikä on sen skaalan nimi, jossa myös kaikki koroitetut ja alennetut äänteet ovat osoitetut, kuitenkin yks'harmonillisia kaksinkertaisesti kirjoittamatta? Kromatillinen (**epäluonnollinen**) skaala. 57. Mikä on sen skaalan nimi, jolla ei ole näitä muutettuja äänteitä, **vaan ainoastansa alkuperäiset**? Diatonillinen (**luonnollinen**) skaala^{lvii} (Lobe [Salonius] 1881: 12-13 [Salonius' Ergänzungen fett].)

Lobe führt also zunächst die Chromatik ein und definiert Diatonik dann als deren Abwesenheit (!). Die Ergänzung von Salonius ist ein Versuch, das Konzept Stammton einzufügen, korrigiert aber nicht die (zu) enge Definition von diatonisch = Stammtöne. Seine Alternativbezeichnungen vertreten den zeitgenössischen finnischen Stand.

Auch bei Almqvist kommt noch das wertende Begriffspaar *luonnollinen/epäluonnollinen* zum Einsatz:

Säveljakso, jossa kahdeksan säveltä askelittain ylös- tahi alaspäin etenee, eli toisin sanoen: **8 sävelen** perätysten seuraaminen jostakusta matalammasta sävelestä oktaaviinsa, on **askelo (skaala)**. Se on kahdenlainen: *Luonnollinen* (diatonisk) ja *epäluonnollinen* (kromatisk). Luonnollinen on askelo kun vaan 7 **pää-äännettä** ynnä ensimmäinen oktavissa kerrottuna seuraa perätysten; se sisältää **sekä kokonaisia että puolia äänneaskelia**, joita edellisiä on viisi ja jälkimäisiä kaksi. [...] Epäluonnollinen askelo sisältää, paitsi 7:män pää-äännettä, myös ennen mainitut **5 sivu-äännettä**, joten askelon jokaisen äänteen väli tulee siis olemaan puoli äänneaskel.^{lviii} (Almqvist 1881: 14 [Kursivierungen orig].)

Almqvist integriert das Konzept ‚Stammton‘ (noch als *pää-äänne* ‚Hauptton‘ und nicht *kantasävel*) und unterstreicht, dass die diatonische Skala auch Halbtonschritte enthält, die chromatische jedoch nur aus Halbtonschritten besteht. Er nutzt die Klaviatur zur Veranschaulichung, doch ist seine Definition von *askelo* ‚Skala‘ nicht nur pädagogisch vereinfacht – eine Skala muss nicht genau acht Töne enthalten – sondern wird zudem schon im nächsten Satz ausgehebelt, denn er bezeichnet auch die chromatische Skala mit ihren zwölf Tönen als *askelo*.⁴³³

⁴³³ Auch in der revidierten 3. Auflage bleibt der logische Fehler, dass eine Skala immer aus acht Tönen bestehe, und die Gleichsetzung der Stammtöne mit *askelo*. – Ob seinerzeit das Klaviertastenbild eine jedem Schulkind präsente Vorstellung war, muss im Übrigen fraglich bleiben.

Ronkainens Definitionsansatz ist ebenfalls nur bedingt tragfähig:

Askelto, jossa on wiisi koko ja kaksi puolta äänneaskelta, sanotaan luonnolliseksi (diatoniseksi) koska se muodostuu luonnollisemmin, ottamalla waan yhden oktawin pää-äänteitä. [...] Askelto, jossa on puoli äänne-askelia enemmän kun kaksi, on epäluonnollinen (kromatinen).^{lix} (Ronkainen 1884: 13–14.)

Er mischt das abstrakte Konzept von Diatonik (*wiisi koko ja kaksi puolta äänneaskelta* ‘fünf Ganz- und zwei Halbtonschritte’) und die Verengung auf die Stammtöne (*pää-äänteitä*); auch bei ihm ist die Diatonik als Norm gesetzt (*muodostuu luonnollisemmin* ‘sie formt sich natürlicher’). Seine Definition der diatonischen Skala ist nicht ganz korrekt,⁴³⁴ die der chromatischen Skala sogar falsch, denn diese hat ja exakt zwölf und nicht nur „mehr als zwei“ (*enemmän kun kaksi*) Halbtonschritte.

Die Definition bei Wegelius [Järnefelt] 1897 ist für ein anderes Ausbildungsniveau gedacht, entsprechend differenzierter und am zeitgenössischen Stand des Begriffsumfangs orientiert:

Asteikko on melodia, johon sisältyvät **jonkin sävellajin kaikki sävelet** asteettain järjestettyinä sävelkorkeuden mukaan, alkaen toonikasta ja loppuen sen oktaaviin. Oikeastaan on siis ainoastaan duuri- ja molli-asteikkoa, eikä kromaattista, pidettävä asteikkoina. Vastakohdaksi viimeainitulle, kutsutaan edellisiä diatonisiksi. Muist. Ennen kutsuttiin ainoastaan sitä säveljaksoa diatoniseksi, joka ei sisältänyt yhtään # tahi b. Nykyään on tämä nimitys jokaisella säveljaksolla, jossa ei tule käytäntöön muita kuin sävellajiin kuuluvia säveliä.^{lx} (Wegelius [Järnefelt] 1897, I: 23)

Wegelius formuliert also aus, dass Diatonik nicht automatisch die Abwesenheit von Vorzeichen bedeutet. Chromatik hingegen wird nicht als Skala, sondern als Tonvorrat betrachtet.

Erst bei Hannikainen liegt schließlich auch eine fachlich und sprachlich gleichermaßen umfassende wie präzise und didaktisch effiziente Definition in einer Basismusiklehre vor:

60. Asteikkoja on useampaa laatua, riippuen siitä missä järjestyksessä koko- ja puoliaskleet seuraavat toisiansa. Niitä sanotaan yhteisellä nimellä **diatoonillisiksi** asteikoiksi. 61. Muodostuu myöskin asteikkoja, joissa kaikki astevälit ovat puoli-askelia, s. o. koko-askleet ovat jaetut kahtia. Sellaisia sanotaan **kromaattillisiksi** asteikoiksi.^{lxi} (Hannikainen 1903: 31 [Fettdruck orig.].)

⁴³⁴ Es kommt in diatonischen Skalen nicht nur auf die Zahl, sondern auch die Verteilung der Ganz- und Halbtonschritte an. Mit der nachgeschobenen Ergänzung, dass nur die „Haupttöne“ verwendet würden, grenzt die Definition dies zwar faktisch so ein, dass sich keine anderen als im strengen Sinn diatonische Skalen ergeben können, doch sollte eine Definition natürlich nicht auf solche impliziten Binnenschlüsse angewiesen sein.

Hannikainen beschreibt Diatonik unabhängig von der Verengung auf die Stimm-töne als abstraktes und damit auf verschiedene Tonstufen übertragbares Konzept und benutzt konsequent *askel*, setzt also nicht Töne und Tonschritte gleich. Der Plural *kromaattilliset asteikot* 'chromatische Skalen' verweist auf die enharmonisch unterschiedlich notierbare Chromatik. Gegenüber diesem Stand gab es auf diesem pädagogischen Niveau kaum noch Verbesserungspotenzial.

Merikanto differenziert zwischen diatonischen Tonschritten (*sävelkulku*) und Skalen, wobei er jedoch 'diatonisch' auf das Dur- bzw. Mollschema reduziert.⁴³⁵ Abgesehen von dieser Simplifizierung ist seine Definition ähnlich brauchbar wie die Hannikainens:

Mitä on diatoninen sävelkulku? Duuri- tai molliasteikkoon kuuluva, asteettainen sävelkulku. Vastakohta on kromaattinen tai enharmoninen sävelkulku. - Mitä ymmärretään kromatiikka? Sävelsarjaa, jossa sävelet seuraavat toisiaan puolen sävelasteen välimatkalla. Niinpä voidaan puhua duuri- ja molliasteikkojen lisäksi vielä *kromaattisesta asteikosta*, jonka voi rakentaa mille sävelle tahansa^{xiii} [...]. (Merikanto 1923: 27 [Kursivierungen orig.].)

Die Definitionen von Maasalo hingegen sind mehrfach problembelastet:

Kahden toisistaan kokosävelaskelen päässä olevan sävelen välillä onkin olemassa sävel, joka on puolisävelaskelta toista ylempänä ja saman verran toista alempana. [Grafik: C-Dur-Skala]. **Me voimme ajatella, että tällainen sävel on syntynyt siten, että sitä lähinnä alempi sävel on nostettu puolisävelaskelta / Näitä kantasävelten lomassa olevia säveliä kutsutaan kromaattisiksi i. muunnesäveliksi** [...] Jos sävelet seuraavat toisiaan puolisävelaskelittain, kunnes tulee alkusävelen oktaavi, syntyy sävelkulku, jota sanotaan *kromaattiseksi asteikoksi*. (A. Maasalo 1917: 29; 31) / 1928: 30–31; 32 [Änderungen 1928 fett; Kursivierungen orig.].)

Asteikko wird hier als Synonym für die diatonische (C-Dur-)Skala verwendet; Maasalo geht also von einer Norm der weißen Tasten aus, auch wenn er grafisch von der Klaviertastatur abstrahiert. Die komplizierte Formulierung, mit der erläutert wird, dass zwischen bestimmten Stimm-tönen Halbtöne liegen, zwischen anderen aber nicht, illustriert die Komplexität des Konzepts Diatonik, denn nicht jeder Halbtonschritt ist alteriert. Der Begriff 'diatonisch' selbst fehlt. Die revidierte Nachauflage behält die Ausgangsprobleme nicht nur bei, sondern verstärkt sie noch: Nun wird zusätzlich mit *kantasävel* ein weiterer Terminus rhematisch (*näitä* 'diese [bekannten]') eingeführt, ohne ihn wirklich zu definieren. Da Maasalo 'chromatisch' und 'alteriert' einerseits, '[diatonisch]' und 'Stammton' andererseits gleichsetzt, kann auf Basis dieser Definition etwa nicht erläutert werden, dass auch eine Fis-Dur-Tonleiter diatonisch ist.

⁴³⁵ Die ebenfalls diatonischen Kirchentonarten spielten in der elementaren Musiklehre Finnlands in dieser Zeit praktisch keine Rolle mehr.

Die Bilanz dieses Vergleichs zeigt, wie sprachliche, fachliche und didaktische Problemstellungen miteinander verflochten sind. Die Anforderung bestand darin, ein importiertes, in der Ausgangssprache mit aus dem Altgriechischen stammenden Termini bezeichneten und begriffsgeschichtlich fluides Konzept präzise und zugleich möglichst voraussetzungslos zu definieren. Hinzu kam die sprachplanerische Standardfrage, ob man das Fremdwort samt seines – für die Zielgruppe wenig relevanten – historisch-semanticen Begriffsumfangs übernehmen oder eine eigensprachliche Bildung bevorzugen solle, sowie die Folgefrage, wie letztere ggf. semantisch und morphologisch zu realisieren sei. Dies stellte ganz offensichtlich eine enorme Herausforderung für die Fach(sprach)gemeinschaft dar: Nach einem jahrzehntelangen Prozess von Definitions- und Bezeichnungsvorschlägen und deren Revisionen konnte in der auflagenstärksten und langlebigsten Basismusiklehre eine in ihrer begrifflichen Übersimplifizierung bei sprachlicher Überkomplizierung nur sehr bedingt taugliche Definition bestehen bleiben, die gegenüber einem deutlich früher erreichten Stadium einen klaren Rückschritt darstellte. Vor allem aber unterstreichen die Befunde, dass die Analyse von Definitionen, auch unter kognitiven und (frame)semantischen Aspekten, Feststellungen über den Stand einer Fachsprache zulässt, die anhand der alleinigen Betrachtung von Termini und terminologischen Systemen nicht getroffen werden können: Eine reine Verstetigungsanalyse würde den Fehlschluss nahelegen, dass das terminologische Problem Chromatik/Diatonik Anfang des 20. Jahrhunderts als gelöst betrachtet werden konnte. Der Blick auf die Definitionen hingegen ruft einmal mehr in Erinnerung, dass es nicht vorrangig der Terminus ist, in dem sich das Problem manifestiert, sondern Begriffsinhalt, Hintergrund und Kontext.

4.2.2 Definitionsstrategien und framesemantische Dimensionen komplexer Begriffe: Fallbeispiel Sonate – Sonaten(hauptsatz)form – Sinfonie

Sinfonia on ollut Sibeliuksesta lähtien suomalaisen säveltäjän kohtalo^{lxiii} [...].

(Tarasti 2009: 39.)

Kapitel 4.2.1 hat beispielhaft gezeigt, vor welchen Herausforderungen die finnische Fachsprachgemeinschaft um die Wende zum Neufinnischen bei der definitorischen und terminologischen Erfassung schon vergleichsweise einfacher Begriffe stand. Umso mehr tritt dies bei komplexen Gegenständen hervor, bei denen die Benennungen den Begriffsumfang nicht einmal ansatzweise vollständig erfassen können, sondern mehrdimensionale kompositionstechnische, ästhetische, ideen- und rezeptionsgeschichtliche Wissensrahmen mitgedacht werden müssen. Die kognitive, framesemantische und begriffsgeschichtliche Problemkonstellation überformt in

solchen Fällen die terminologische, die jedoch damit ja nicht verschwindet. Einen solchen zentralen Bereich des fachlichen Begriffs- und Benennungssystems musikalischer Formen bilden die Definition des Konzeptes Sonate(nform), die Benennung ihrer Formteile und die aus den Definitionsstrategien ableitbaren, mit *sonaatti* bzw. *sinfonia* verknüpften Bedeutungs- und Assoziationsfelder, die mit und seit Sibelius für den finnischen Musikdiskurs eine große Rolle spielen.

Während die Bezeichnungen für kleinere formale Einheiten vom großformalen Kontext unabhängig sind, d.h. gleichermaßen auf die Taktgruppen einfacher Liedformen wie auf die komplexerer (Entwicklungs-)Formen angewandt werden können, gibt es für die formalen Bestandteile des Sonaten(haupt)satzes⁴³⁶ eine spezifische und weitgehend exklusive Nomenklatur, die allerdings in unterschiedlichen Sprachen abweichenden Bezeichnungskonzepten folgt. Die Untersuchung dieses terminologischen Unterkomplexes unter linguistischen, d.h. insbesondere semantischen, Aspekten ist aber nicht allein deshalb relevant, weil sich hier der Umgang mit der Adaptation komplexer Begriffskonstellationen anschaulich zeigen lässt. Die Bezeichnungen *sonaatti* bzw. *sinfonia* sind zudem solche Termini, die nicht zum terminologischen Minimum der Basismusiklehre (4.1.7) gehören, aber in bivalenten Kommunikationssituationen regelmäßig verwendet werden, womit auch das Spannungsfeld von *expert*- und *folk categories* (Taylor 1995: 68–74) berührt wird. Betrachtet man mit Faber (2015) „Frames as a framework of terminology“, und, im Anschluss daran, mit Gautier (2022: 27–28) Termini als „Eckpunkte von Frames [...], die dann mit den im Fach ‚zugelassenen‘ Formulierungsmustern ausgedrückt werden,“ dann können im Gegenzug – nicht nur in der bivalenten Kommunikation – Termini unter framesemantischen Aspekten analysiert werden, um zu erfassen, welche fachlichen Szenarien⁴³⁷ damit (zielgruppenspezifisch) in Verbindung gebracht werden könn(t)en. Dies gilt umso mehr, als diese Bezeichnungen in ihren jeweiligen historischen Kontexten als Termini verstanden wurden, jedoch weder die Bedeutungen noch die damit aufgerufenen Frames als diachron konstant betrachtet werden können.⁴³⁸

436 S. zum musiktheoretischen und musikhistorischen Überblick Bandur (2016 [1998]) (zu Sonatenform) bzw. Mielke-Gerdes (2016 [1998]) (zu Sonate). Das sperrigere ‚Sonatenhauptsatzform‘ (engl. auch *main movement form*) und ‚Sonatenform‘ dürfen als synonym betrachtet werden; hier wird Letzteres bevorzugt, da auch das Finnische *sonaattimuoto* ‚Sonatenform‘ verwendet.

437 „Szenarien“ stellen in der Framesemantik „globale Wissensstrukturen dar, die durch sprachliche Ausdrücke aktiviert und mithin verstehensrelevant werden können“ (Ziem 2008a: 166).

438 Ob man die Anforderung diachroner Stabilität an Termini über einen längeren Zeitraum überhaupt stellen kann, zumal in einem Fachgebiet, dessen von den jeweiligen Fachleuten aktiv verwendeter Wortschatz teils mehrere hundert Jahre älter ist als die Terminologielehre als Zweig der Linguistik, sei einmal dahingestellt.

Im finnischen Kontext kommt hinzu, dass die Gattung der Sinfonie, die in der avancierten Musik Westeuropas im Laufe des 20. Jahrhunderts, zumal in der Nachkriegsmoderne, massiv an Relevanz eingebüßt hatte,⁴³⁹ hier (wie generell in Nord- und Osteuropa) weiter prominent bedient wurde. Das Festhalten an der Sinfonik ist also Merkmal einer musikästhetischen und kulturellen Verortung und die Gattungsbezeichnung damit auch in der heutigen Fachlexik kein in erster Linie historischer Begriff. Murtomäki (2009: 31) konstatiert gar eine „Überschätzung der großen Formen“, die er in erster Linie an der Sinfonie festmacht, als finnisches Kulturspezifikum. Er identifiziert ein „finnisches Dilemma“, weil in der Sinfonie zugleich der mit Sibelius verknüpfte kulturelle Patriotismus wie die Abhängigkeit von „germanischen Denkgewohnheiten“ (ebd.) einbeschrieben sei. Der Sinfoniediskurs wird also auch in Finnland selbst teils als Aspekt des *receiver country*-Phänomens gesehen.

Die erste Erwähnung des Sinfonieprinzips auf Finnisch erschien bereits 1849; die Passage kann als zentrales Dokument der finnischen Musikkultur in ihrer sprachlichen Repräsentation gelten, weil sie einen wichtigen ideengeschichtlichen Kontext ins Finnische überträgt:

Jos myödytetään soitannon arwo yleensä, jos sillä tunnustetaan olewan woimaa puhdistamaan ja pyhittämään ihmisluontoa, niin käypi se ensimmäisessä tilassa sanoa soitokallullisesta (instrumental- eli Symfonia-) soitannosta, joka on korkeinta ja täydellisintä kaikesta soitannosta. Olkoon Ope ra soitannolla arwonsa, waan siinä on kuitenkin soitanto ainoastaan palweliana wieraalle aineelle, täyteenä ja kaunistuksena sanalle ja näytännölliselle työlle, ei wapaana ja rajatoinna, kuin soitannon sisin luonto on ja waatii olla. Wasta Symfoniassa on soitanto wapaa, on omasta olennessaan. Tämä awaa meille tuntemattoman maailman, jolla ei ole mitään yhteyttä tämän ulkonaisen, luonnollisen maailman kanssa; siinä luowumme kaikista wisseistä tunnoista, ja henkemme kohotaksen yli nykyisyyttä ja tawoittelee taiwahia.^{lviv} (Suometar 49 (1849): [2] [Sperrungen orig.])

439 Während in Deutschland (in Frankreich oder Italien existierte ohnehin nie eine der deutsch-österreichischen vergleichbare Sinfonietradition) nach dem Zweiten Weltkrieg Sinfonik vorwiegend mit konservativer Ästhetik assoziiert wurde, gab es in Finnland auch Sinfoniker, die in ihrem Umfeld als avantgardistisch wahrgenommen wurden; hier wäre besonders Paavo Heininen (1938–2022) zu nennen. Aus der Warte der kontinentaleuropäischen Avantgarde bedeutet das Festhalten an der gleichsam germanisierten Gattung der Sinfonie jedoch eine semiosphärische Ostverschiebung, da Sinfonik vor allem in der Sowjetunion und deren Einflussbereich noch gepflegt wurde. In Großbritannien wiederum wurde Sibelius als Fortführer der sinfonischen Tradition seit Beethoven wahrgenommen, was enorme Wirkung auf die Binnenrezeption des Komponisten in Finnland hatte. S. hierzu Bullock (2021: 242–248), der die Sibelius-Beethoven-Verknüpfung in Großbritannien als antigermanischen, teils auf einer missverstandenen Projektion gemeinsamer „nordischer“ Eigenschaften basierenden Impuls analysiert.

Damit ist also, ein halbes Jahrhundert vor dem eigentlichen Beginn einer finnischen Sinfonik⁴⁴⁰ und lange vor dem Einsetzen einer veritablen Fachtextproduktion, bereits die sprachliche Realisation einer wesentlichen ästhetischen Weichenstellung auf Finnisch belegt: Die Instrumental- und nicht die Vokalmusik ist die höchste, weil absolute Form der Musik. Der anonyme Text⁴⁴¹ schließt damit im Diskurs an die Hauptlinien der deutschen romantischen Auffassung von Instrumentalmusik als Ausdrucksform des Innersten an, die gerade deshalb eine „unbekannte Welt“ (*tuntematon maailma*) eröffnen könne, weil sie nicht „Dienerin für fremde Inhalte“ (*palweliana wieraalle aineelle*, d.h. Text und Bühnengeschehen) sei und nichts mit der „äußerlichen, natürlichen Welt“ (*ulkonainen, luonnollinen maailma*) zu tun habe.⁴⁴² Instrumentalmusik wird hier (an die Besprechung einer Haydn-Sinfonie anschließend) sprachlich mit *Symfonia* gleichgesetzt und damit eben nicht allgemein als Instrumental-, sondern spezifisch als Orchestermusik verankert. Ein bemerkenswertes sprachgeschichtliches Detail ist in dieser Hinsicht auch, dass *Symfonia* (als Bezeichnung für ein Musikwerk⁴⁴³) beinahe zwanzig Jahre vor den

440 Die erste in Finnland komponierte Sinfonie, die übrigens ein *Scherzo finnico* im 5/4-Takt enthielt, stammte von Axel G. Ingelius und wurde bereits 1847 abgeschlossen und vollständig aufgeführt. Doch handelte es sich dabei um das (wenngleich im kulturellen Umfeld beachtliche und durchaus aufmerksam rezipierte) Produkt eines Dilettanten im Stil der Frühklassik, das keine Tradition begründen konnte. (Eine wissenschaftliche Biographie zu Ingelius hat Sarjala (2005) vorgelegt; s. darin zu der Sinfonie und ihrer Rezeption S. 125–129 und 169–171.) Der *Suometar*-Artikel könnte also hinsichtlich der finnischen Praxis als Vision (oder Appell?) gelesen werden. Der Schwerpunkt von Pacius' Werk, der seinerzeit als Einziger die Voraussetzungen für eine finnische Sinfonik hätte schaffen können, lag auf Bühnen- und Vokalmusik. Die Arbeit an seinem einzigen sinfonischen Versuch stellte er nach dessen 1850 uraufgeführtem Kopfsatz wohl zugunsten von *Kung Karls jakt* (1852) zurück und nahm sie auch später nicht wieder auf. Der Vorrang der Sinfonie vor allen anderen Gattungen manifestierte sich in Finnland so erst mit Sibelius.

441 Unter den vier Herausgebern und Hauptautoren der *Suometar* kann bei D. E. D. Europaeus ausweislich des Lemmabestands in seinem Wörterbuch eine gewisse musikalische Kompetenz angenommen werden. Ob dies als Anhaltspunkt ausreicht, in ihm den wahrscheinlichsten Autor des hier zitierten Artikels zu sehen, muss offen bleiben.

442 S. zu den musikästhetischen Hintergründen der besonderen Wertschätzung von Instrumentalmusik in der deutschen Tradition z.B. Dahlhaus (1979). Der Tenor des *Suometar*-Artikels lässt sich auf die in E. T. A. Hoffmanns *Recension* zu Beethovens 5. Sinfonie exemplarisch formulierte Gedankenwelt zurückführen, die in zahlreichen Reformulierungen aufgegriffen wurde und offensichtlich auch dem Autor der *Suometar* bereits geläufig war, als sich das Konzertwesen in Finnland noch in einer frühen Entwicklungsphase befand. Im Ansatz ähnlich formuliert kurz zuvor auf Schwedisch Topelius (1846: 2), der die Sinfonie als das bezeichnet, was „das Drama in der Poesie ist, das Höchste, Vollendetste und Umfassendste“.

443 Zu den älteren Belegen mit der Bedeutung 'Zusammenklang, Harmonie' und einer Auflistung der ersten Belege in der Bedeutung 'Instrumental-, Orchesterwerk' s. Koukkunen (1990: 519–520).

ersten Belegen für *sona(a)t(t)i* (u.a. bei Ahlman 1865) erscheint. Lange bevor das formale Konzept der Sonate überhaupt erstmals auf Finnisch erwähnt wurde, war also die ästhetische Rahmung dessen orchestraler Realisation als Sinfonie bereits in – eingedenk des Zeitpunkts – erstaunlich elaborierter Formulierung präsent.⁴⁴⁴

4.2.2.1 Charakteristika des finnischsprachigen Fachdiskurses zur Sonatenform

Die erste grobe Übersicht des Formbaus der vier traditionellen Satztypen der Sonate samt einer detaillierteren Beschreibung der Form des Kopfsatzes auf Finnisch liefert Lobe [Salonius] (1881: 82–84).⁴⁴⁵ Salonius stützt sich nahezu vollkommen auf wörtliche Lehnübersetzungen von Lobes ihrerseits teils problematischer Terminologie. Bei aller berechtigten Kritik an diesem Vorgehen muss konzediert werden, dass für das Unterfangen, die Darstellung eines komplexen formalen Konzepts ins Finnische zu übertragen, die fachsprachlichen Grundlagen weitgehend noch nicht geschaffen waren, und dass Salonius durch seine schematische Übersetzung immerhin für jeden Abschnitt der Sonatenform eine finnischsprachige Bezeichnung einführt.⁴⁴⁶ Erwähnt sei hier lediglich, dass Lobe den Begriff ‚Durchführung‘ nicht kennt, sondern von „Mittelsatzgruppe“ spricht (und damit der formsprachlichen und gattungsgeschichtlichen Bedeutung des Abschnitts kaum gerecht wird), so dass diese bei Salonius *välisatsiryhmä* heißt.

Die erste klare definitorische Trennung zwischen *sonaatti* (als Gattung) und *sonaattimuoto* (als Formkonzept des Sonatenkopfsatzes) auf Finnisch nimmt Wegelius vor, der sich ja bereits an ein Zielpublikum mit professionellem Ausbildungsgang richtet. Das Kapitel *Sonaattimuoto* in seiner Musiklehre (Wegelius [Järnefelt] 1897, II: 107–118) ist entsprechend detailliert und komplex und enthält zwischen den definitorischen Abschnitten zahlreiche Verweise auf Literaturbeispiele. Mit

⁴⁴⁴ Die im Vergleich mit der Blüte von Klavier- und Kammermusik in Mitteleuropa marginale Pflege kleinerer Besetzungen im Finnland des 19. Jahrhunderts – respektive, umgekehrt formuliert, die Präferenz für das Orchestrale – spiegelt sich in solchen sprachlichen Details. Haapakoski et al. (2002) gehen für die Autonomiezeit nur cursorisch auf die Klaviermusik ein (ebd.: 345–348) und widmen der Kammermusik nicht einmal einen Abschnitt.

⁴⁴⁵ Den Erstbeleg *sonatin muoto* hat zwar Frosterus [Höijer] 1877, doch gibt er keinerlei Hinweise auf die Gestaltung dieser Form.

⁴⁴⁶ Die weitgehende Wirkungslosigkeit dieser Übersetzung steht jedoch auch für einen nicht begangenen fachsprachsgeschichtlichen Pfad. Hätte sich die Fachgemeinschaft darauf geeinigt, mit Salonius' Vorschlägen, da sie nun einmal in der Welt waren, erst einmal zu arbeiten und den Bestand nach Bedarf zu reformieren, hätte möglicherweise manche brauchbare Bezeichnung aus Lobe (insbesondere die Komponente *ryhmä* 'Gruppe' für die Abschnitte der Exposition, die in der moderneren deutschsprachigen Sonatenterminologie gebräuchlich ist), möglicherweise früher und stabiler Eingang in die finnische Terminologie gefunden.

dieser Publikation liegt die Etablierung von A. B. Marx' Auffassung des Sonaten-schemas (samt der Bezugnahme auf die von Marx so genannte fünfte Rondoform⁴⁴⁷) auf Finnisch vor, die danach bis in die 1960er Jahre hinein kaum mehr grundlegend kritisch diskutiert wurde. Wegelius' Kapitel zur Sonate wird durch einen beinahe feierlich zu nennenden Satz am Ende des vorangegangenen Kapitels zur Rondoform eingeleitet:

Tosin olemme rondomuotojen välisissä tavanneet teemallista työtä; mutta kehys on yllämainitun tuloksen saavuttamiseksi tässä yleensä aivan liian ahdas. Tämä tulos on varattu lähinnä **korkeammalle muodolle: sonaattimuodolle**.^{lxv} (Wegelius [Järnefelt] 1897, II: 107.)

Wegelius [Järnefelt] nennt die Großabschnitte *osasto* 'Abteilung', womit er weder die Begriffe Exposition noch Reprise übernimmt, sondern die Exposition als *ensimmäinen* 'erste' und die Reprise als *kolmas osasto* 'dritte Abteilung' bezeichnet. Nur die Durchführung erhält als *kehittelyosasto* 'Entwicklungsabteilung' eine semantisch gehaltvollere Bezeichnung. Die thematischen Abschnitte innerhalb von Exposition und Reprise enden auf *osa* (*pää-, ylimeno-, sivu-, loppuosa* 'Haupt-, Übergangs-, Seiten-, Schlussteil')⁴⁴⁸ mit Ausnahme der Zitatentlehnung *Coda* 'Coda', die seltsamerweise bereits in der Beschreibung der Exposition eingeführt wird, obwohl dieser Formteil nur am Ende der Reprise auftritt. Wegelius [Järnefelt] adaptiert also die Bezeichnungen der Einzelteile nicht nur, sondern konstruiert darauf ein morphologisch konsistentes, semantisch neutraleres Bezeichnungsgefüge.

Erst mit Krohns Formenlehre treten jedoch solche terminologischen Besonderheiten auf, an denen erkennbar wird, wie sprachliche Strategien auf fachlich-ästhetische Konzeptionen verweisen und wie sich innerhalb eines adaptierten terminologischen Subsystems in der Zielsprache neue Bedeutungsebenen und -gefüge herausbilden. Zunächst wäre hier Krohns Auffassung der Exposition als *kolmiponsi* 'Dreisatz, [wörtl.] Drei(haupt)punkt' zu nennen.⁴⁴⁹ Die etymologischen Ursprünge

⁴⁴⁷ S. Marx (1868 [1845]: 201–300) sowie zu einer kritischen Auseinandersetzung damit z.B. Uribe (2011). Allerdings stellt Wegelius den Bezug zur Rondoform lediglich für die Exposition mit ihrer Aufeinanderfolge von Themenblöcken dar, während Krohn die gesamte Sonatenform stärker auf die Rondostruktur zurückführt.

⁴⁴⁸ Die spätere Differenzierung zwischen ‚Satz‘ und ‚Abschnitt‘ ist also noch nicht etabliert; Wegelius [Järnefelt] nennt auch Sätze mehrsätziger Werke *osa*.

⁴⁴⁹ Mit der spezifischen Zuweisung von *ponsi* zu den Abschnitten einer Sonatenexposition löst Krohn im Übrigen auch das Polysemieproblem in der deutschen Terminologie, wo ‚Satz‘ allein schon in der Formenlehre (1) abgeschlossener Teil eines mehrsätzigen Werkes, (2) periodische Einheit aus mehreren Takten, die in der Regel auf einen Halbschluss endet und (3) Themengruppe einer Sonatenexposition bedeuten kann. Der Hinweis auf die Mehrfachbedeutung von ‚Satz‘ ist auch einer der wenigen eigenständigen und metasprachlichen Zusätze von Salonius in seiner Lobe-

des vielschichtigen Lexems *ponsi* '[u.a.] Resolution, Nachdruck' verweisen auf das semantische Feld 'Stiel, Griff, auch 'Körper', wozu sich Adjektive wie *ponteva* 'kräftig, nachdrücklich' stellen (*SES* s.v. *ponsi*); ältere Wörterbücher geben Bedeutungen wie 'Hauptpunkt, Kern', die Krohn präsent gewesen sein könnten. Die Auffassung dreier thematischer Aussagen einer Sonatensatzexposition als zentrales formsprachliches Element verweist auf eine gedankliche Konzeption, in der die thematische Aussage oder Setzung sowie der Gegensatz von Thema und Verarbeitung als wesentlich angesehen wird:⁴⁵⁰

Oleellisinta sonaattimuodossa on kolmiponsien ja kehittelyn vastakohtaisuus^{lxvi} (I. Krohn 1937a: 115).

Die von Krohn frequent zur Veranschaulichung benutzte Metaphorik ist dem Bildfeld der Familie und dem des Kampfes entnommen:⁴⁵¹

Siinähan pää-, sivu- ja loppuponsi edustavat **miehistä, naisellista ja poikamaista pohjasävyä**. Nämä taas ovat yhtä luonteenomaiset myös kehion osille, niin että pääosa ilmentää miehekästä tarmoa, sivuosa naisellista suloa ja välisoa poikamaista reippautta, päätösosan sitten yhdistäessä nämä eri ainekset lopulliseen yhteistehoon.^{lxvii} (I. Krohn 1937a: 131.)

[...] sonaattirakenteessa eri ponsien **valta-aiheet** (teemat) ovat toisiinsa nähden siksi **vastakohtaiset**, että ne sävellyksen kehityksessä joutuvat keskenään **taisteluun**^{lxviii} [...] (ebd.: 97).

Übersetzung (Lobe [Salonius] 1881: 82); allerdings greift er nicht zu einem Alternativterminus, sondern verwendet *satsi* sowohl in der Bedeutung von (1) als auch (2).

450 Die harmonische Spannung zwischen Haupt- und Seitensatztonart (im Regelfall Tonika und Dominante) ist bei Krohn sehr viel weniger prominent.

451 Die Metaphorik vom „männlichen“ Haupt- und „weiblichen“ Seitensatz geht auf Marx' *Kompositionslehre* (1845) zurück (s. hierzu Dahlhaus 1984). Krohns Ergänzung der Schlussgruppe als „Sohn“ allerdings erweitert die Bildkonstruktion in eine beinahe religiöse Dimension, womit sie dem Formteil, der so als Ergebnis einer Vereinigung der Hauptthemen erscheint, ein Gewicht zuschreibt, das er in der traditionellen formsprachlichen Interpretation kaum trägt. Die Auffassung der Durchführung als „Kampf“ zwischen den Hauptthemen hat Adorno gar als „Kinderbild der Sonate“ (Adorno 1993: 125 [fr 204]) bezeichnet. – Die Verhaftetheit des seinerzeit einflussreichsten finnischen Musiktheoretikers in der Hermeneutik des 19. Jahrhunderts blieb nicht ohne Folgen für den innerfinnischen Diskurs, insbesondere für die Auseinandersetzung mit Sibelius' sinfonischer Formsprache: Eine Auffassung, die den Sonatensatz vorrangig als kämpferische Auseinandersetzung zwischen formal klar abgegrenzten und personifizierten musikalischen Gestalten metaphorisiert (statt sie als Auskomponieren harmonischer Spannung und motivischen Entwicklungspotenzials zu analysieren), muss sich im Widerspruch zu einem abstrahierten sinfonischen Konzept sehen, das formale Gerüste und Schemata verschleiert (s. 6.1.7.3).

Fachgeschichtlich relevant ist die Feststellung, dass Krohn die gleichwertige Betrachtung des Schlusssatzes der Exposition für sich als Innovation reklamiert (ebd.: 95–96) und diese durch seine Terminologie sprachlich herausstellt, indem er die drei *ponsi* genannten Abschnitte auf einer Ebene bezeichnet.⁴⁵² Die traditionelle Dreiteilung des Sonatensatzes in Exposition (ggf. mit Introduction), Durchführung und Reprise kann hingegen als breiter theoretischer Konsens betrachtet werden, von dem auch eine kritische Formanalyse ihren Ausgang nimmt. Krohn führt die finnischen Benennungen auf die deutschen zurück (ebd.: 114), ohne auf die sprachlichen Inkonsistenzen und insbesondere die begriffsgeschichtliche Problematik von (dt.) ‚Durchführung‘ einzugehen: Er thematisiert ebensowenig wie Järnefelt bei der Übersetzung von Wegelius aus dem Schwedischen,⁴⁵³ dass *kehittely* vielmehr die finnische Übersetzung des französischen *développement* ‚Entwicklung‘ ist. Die usuelle Fachmetapher *kehittely* verweist zudem auf die Auffassung der musikalischen Form als Organismus (s. 6.2.3).⁴⁵⁴ Järnefelt verwendet die Lehnübersetzung *läpikuljetus* [‘wörtl.] Durchtransport‘ hingegen für die Durchführungsabschnitte der Fuge, womit er eine Polysemie der deutschen Terminologie auflöst.⁴⁵⁵ Für die

452 Die Sonatenexposition mit drei distinkten Themengruppen ist eine Entwicklung der (Spät)Romantik; zwar bringt dieser Abschnitt auch in der klassischen Sonate bisweilen neues thematisches Material, aber die Bezeichnung als „Schlussthema“ ist eher irreführend. In der deutschsprachigen Terminologie wird meist Hauptsatz, Seitensatz und Schlussgruppe verwendet. Krohns Interpretation der Formidee entspringt nicht zuletzt seinem (große Teile der kompositorischen Praxis hintanstellenden) Bestreben, die Dreiteiligkeit der Gesamtform in einer dreiteiligen Exposition gespiegelt zu sehen, in der die Schlussgruppe zugleich die Position einer Art von Refrain (*kertausikermä*) einnimmt: Form wird also als Zusammenfügung von Segmenten betrachtet.

453 Das Schwedische verwendet, direkt an die deutsche Terminologie angelehnt, *genomförelning* ‚Durchführung‘. Järnefelt unterläuft einmal der Fehler, *läpikuljetus* für Durchführung im Zusammenhang mit der Sonatenform zu benutzen (Wegelius [Järnefelt] 1897, II: 92).

454 In der Sonatenkomposition des 19. Jahrhunderts überformt das Prinzip einer ständigen entwickelnden Variation die Konstruktion gegensätzlicher thematischer Gestalten, so dass es zunehmend ahistorisch wird, der Entwicklung einen begrenzten Raum innerhalb eines starren dreiteiligen Schemas zuzuordnen.

455 Als Durchführungen werden in der Fuge diejenigen Abschnitte bezeichnet, in denen das Thema präsent ist, während die Sonatendurchführung sich ja gerade durch die Abwesenheit geschlossener Themen auszeichnet (s. zur Begriffsgeschichte etwa Schmalzriedt 1979). Die modernere Fugeterminologie bevorzugt daher teils andere Bezeichnungen. Im Artikel *Fuuga* im *OIMTSK* (Mellnäs & Salmenhaara 1979) beispielsweise wird jedoch *kehittely* (neben der Lehnübersetzung *läpivienti* [wörtl.] ‚Durchziehung‘) für die Fugendurchführung benutzt, also die Übersetzung von *développement* aus der Nomenklatur der Sonate in die der Fuge implementiert. Ungeachtet der alltagssprachlichen und der fachspezifischen Bedeutung wird also eine elliptische Übertragung des deutschen mit dem genau diese Bezeichnung eigentlich ja substituierenden finnischsprachigen Terminus vorgenommen.

Sonatenterminologie hingegen bedeutet die Integration der Lehnübersetzung *kehittely* in eine aus der deutschen Theorie übernommene Nomenklatur die Vermischung zweier sprachlicher und fachlicher Konzepte.

Im Finnischen wurden die Bezeichnungen *kehittely* und *kertaus* seit Ende des 19. Jahrhunderts praktisch konkurrenzlos verwendet, die komplexe theoretische Debatte – insbesondere der Konflikt zwischen ‚Durchführung‘ und ‚Entwicklung‘ für den Mittelteil – wurde also lange nicht nachvollzogen. Die semantische Problematik der Bezeichnungen für die Großabschnitte wird erst gut zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung von Krohns Formenlehre angegangen: Ingmans Aufsatz *Sonaattimuoto Sibeliuksen sinfonioissa* (1965) ist eine kritische Auseinandersetzung mit der bis dahin erschienenen analytischen Literatur zu Sibelius,⁴⁵⁶ anhand derer auch generelle Überlegungen zur Formenlehre und ihrer Terminologie angestellt werden:

Saksankielinen „Durchführung“ on terminä lähempänä totuutta kuin „kehittely“, kuvastaen menettelyn rationaalista, mekaanista ja tietoisista luonnetta^{lxix} (Ingman 1965: 22).

Ingmans Einwand blieb in der finnischen Terminologie allerdings ebenso ohne Folgen wie Heininens nicht lange danach geäußerte Kritik an der Bezeichnung *kertausjakso* für Reprise:⁴⁵⁷

Aivan erityinen muotokategoria on repriisi, jonka suomennos „**kertaus**“ on **varsin huono**, koska repriisissä tehokkaimmillaan on ratkaisevana **ei toiston vaan paluun** elämys^{lxx} (Heininen 1972: 157 [Kursivierung orig.]).

Die begriffsgeschichtliche Komplexität von ‚Durchführung‘ ließe sich wohl mit keinem einzelnen – sei es übersetzten oder neugebildeten – Terminus auch nur ansatzweise transportieren. Eine terminologisch präzisere Übersetzung von Reprise als *kertaus* hingegen erschiene mit Heininens Argument der Rückkehr anstelle von Wiederholung möglich und wurde auch, wenngleich erfolglos, versucht.⁴⁵⁸ Ingman

⁴⁵⁶ Ingman zitiert neben Krohn noch Roiha, Parmet, Gray, Tanzberger (den er allerdings durchgängig „Tanzenberg“ nennt) und Rydman, zu dem er deutlichen Dissens erkennen lässt (s. 6.1.7.3).

⁴⁵⁷ Die Bezeichnung der Reprise als Wiederkehr (oder Rückkehr) ist in der deutschen Literatur seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts anzutreffen. Hierbei ist zu beachten, dass mit (frz.) *reprise* vorwiegend das tongetreue, oft durch entsprechende Zeichen geforderte (also nicht ausnotierte) Wiederholen eines Abschnittes bezeichnet wurde, während sich die Verwendung für die auskomponierte, veränderte Wiederkehr eines größeren Formabschnittes, insbesondere als dritter Abschnitt der Sonatenform, in der deutschsprachigen Terminologie erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirklich durchsetzte (s. zur musik- und begriffsgeschichtlichen Einordnung Schmalzriedt 1979b).

⁴⁵⁸ Mikkonen (2004: 123) schlägt *paluujakso* [‘wörtl.] Rückkehrabschnitt vor, ohne jedoch zu erwähnen, dass das Bezeichnungskonzept auf Heininen zurückgeht.

hingegen sieht das formsprachliche „Reprisesproblem“ (s. Schmalzriedt 1979b: 14–15), das bei den (Wiener) Klassikern überhaupt erst auftritt, durch diese zugleich auch schon als gelöst an und erkennt kein fachsprachliches Konfliktpotenzial in der Bezeichnung *kertaus*:

Tämä kertaus materiaalin uudelleen järjestelynä, jopa muuntuneen näkökulman aiheuttamana uudistumisena ja täydentymisenä codassa, on ongelma, jonka klassikot ratkaisevat mitä organisimmin; vain pintapuolinen asioiden tarkastelu voi kertausjaksossa nähdä sonaattimuodon Akilleen kantapään^{lxxi} (Ingman 1965: 22).

Wenngleich sich Ingman in der konkreten Betrachtung von Sibelius' Formkonzepten wie auch in der Terminologie bis hin zu den Abkürzungen der Bezeichnungen stark auf Krohn stützt (ebd.: 23), lässt der allgemein gehaltene Eingangsabschnitt auf einen Paradigmenwechsel in der finnischen Musiktheorie schließen, was diesen zentralen Bereich der Formenlehre anbelangt. Zum einen sieht Ingman die Sonatenform als Realisation eines harmonischen Spannungsverlaufs mit motivischen Mitteln bzw. als *tonaalistemaattinen prosessi* 'tonal-thematischer Prozess' (ebd.: 22). Zum anderen macht seine Fachmetaphorik prominent von botanischen bzw. organischen Bildquellbereichen Gebrauch – eine deutliche Abweichung von den bei Krohn bevorzugten Familien- und Kampfmetaphern:

Tämän tonaalisen yhtenäisyyden rinnalla on syytä tehostaa melodisen tapahtumisen yhtenäisyyttä, melodia teemoissa väliskeineen **syntyy, kasvaa, kehittyy**, muuntuu ja täyttää muodon. Tämä **kasvu on orgaanista ja** kaikkine vastakohtineen sisäistä kontaktia, **sukulaisuutta osoittava**. Tämä temaattinen **prosessi on juuri sinfonista, säveltäjä ei valitse sivuteemaa vaan se kasvaa pääteemasta** välikkeen välityksellä.^{lxxii} (Ebd.: 21.)

Das Lexem *orgaaninen* 'organisch' kommt in dem 34 Seiten umfassenden Text allein dreizehn Mal vor, in Krohns gesamter Formenlehre nirgends (!). Das metaphorische Konzept DAS MUSIKWERK IST EIN ORGANISCHES GEBILDE strahlt auch in die übrige Lexik ab, die von Verben und Adjektiven durchzogen ist, die belebte Erstaktanten fordern. Die Auffassung der Sonatenform als organischer Prozess ist zwar keine Eigenheit der finnischen Musiktheorie,⁴⁵⁹ doch ist die Betonung des Organischen und Natürlichen in der finnischen Textproduktion über Musik – und zwar auch über die modernerer Stilistik – auffällig (s. hierzu 6.2.3).

Wie sich die um die Mitte des 20. Jahrhunderts noch unter Krohns Einfluss etablierte finnische Terminologie in konkreter textlicher Gestaltung ausnimmt, lässt sich kaum besser als bei Ingman studieren (da Krohn selbst ja seine großen analytischen Arbeiten auf Deutsch publizierte). Wenn Ingman etwa den Übergang

⁴⁵⁹ Zur organischen Entwicklungsmetaphorik in der Sonatentheorie s. Dahlhaus (1986).

zur Reprise im Kopfsatz von Sibelius' 1. Sinfonie beschreibt, scheint er sogar zu einer sprachlichen Analogie musikalischer Vorgänge zu greifen:

Tonaalinen tavoite, pääsävellajin perusfunktio on saavutettu, **kromatiikka katoaa** ja kahden vielä edellä käyneeseen ylimenoon liittyvän **kohosäkeen** jälkeen alkaa **pääponnen** melodian materian tarkka kertaus mutta ei **päätaiteesta** vaan mitä dramaattisimmin **välitaiteesta**, jonka crescendo johtaa **kertaustaitteen** fortissimoon ja **pääteemaan**!^{lxxxiii} (Ingman 1965: 24.)

In die Satzskaskade, die den Sequenzgang der Passage gleichsam syntaktisch nachbildet,⁴⁶⁰ die Partituranweisungen einbindet und den Höhepunkt durch ein Ausrufungszeichen markiert, fügen sich eigensprachliche Termini, Lehnwörter und Zitatentlehnungen ein, ohne dass etymologische Heterogenität und terminologische Vielfalt problematisch erschienen. Im Gegenteil – man beachte etwa die Alliterationen aus fremdem Fachwort und finnischer Lexik oder die Tatsache, dass Ingman am Schluss der Steigerung zu *pääteema* und nicht *pääaihe* greift (möglicherweise, weil der langgezogene Illativ *päähaiheeseen* klanglich weniger prägnant wirken würde): Die Wahlmöglichkeiten aus einem Spektrum sprachlicher Gestaltungsalternativen werden, sei es bewusst oder intuitiv, genutzt. Ingmans Text kann als repräsentatives Beispiel für die stilistische Eigenständigkeit einer finnischen Musikfachsprache, ihrer idiomatischen Elemente und fachsprachlichen Erzählstrategien gelesen werden. Zugleich handelt es sich um eines der wenigen Textexemplare, in denen diese Eigenständigkeit auch durch die Verwendung von Krohns Terminologie in einem Text jenseits von Lexika und Lehrbüchern unterstrichen wird. Die spätere Rückanpassung des Bezeichnungssystems an internationale Usancen bedeutet also tatsächlich ein Abrücken von dieser Eigenständigkeit, wenngleich auch die heutige finnische Nomenklatur der Sonatenform teils noch von eigensprachlichen Bildungen geprägt ist.

⁴⁶⁰ Ingman verwendet hier keine Notenbeispiele und nennt keine Taktzahlen; angesichts der tiefen Verankerung des Werkes im Wissenskanon der angesprochenen Diskursgemeinschaft kann er jedoch darauf vertrauen, dass die Analogie zwischen Musik und Textgestaltung auch ohne diese visuelle Hilfe registriert wird. Vermutlich bezieht er sich auf den Abschnitt zwischen T. 239 und 315. – Ähnliche Strategien beobachtet Brandstätter bei Hans Mersmann: „Mersmann versteht die Musik als Kräftespiel und versucht, die musikalischen Spannungsverläufe auch sprachlich nachzuzeichnen. Mit Hilfe von mehrgliedrigen Sätzen und Partizipialkonstruktionen gelingt es ihm, Spannungsmomente, die der Musik innewohnen, in ihrer sprachlichen Darstellung zu vergegenwärtigen.“ (Brandstätter 1990: 85.) – Zum „Rhythmus im Fachtext“ s. auch Nordman (1993b).

4.2.2.2 Lexikonartikel zwischen Definition und Narration

In nahezu jedem Konzertprogramm werden Sonaten oder Sinfonien aufgeführt; auch ein musikalisch interessiertes, aber nicht einschlägig vorgebildetes Publikum wird also mit dem formalen und ästhetischen Konzept regelmäßig konfrontiert. Es erscheint mithin zweckmäßig, zu untersuchen, wie die um die Gattungsbezeichnungen angelegten Begriffssysteme, die im vorangegangenen Kapitel anhand von Lehrwerken und Fachpublikationen betrachtet wurden, in Nachschlagewerken sprachlich konstruiert wurden. Als Material für diese beispielhafte Darstellung wurden Einträge zu den Lemmata *sonaatti*, *sonaattimuoto* und *sinfonia* aus finnischen Fachwörterbüchern und Enzyklopädien gewählt. Diese textsortenspezifische Auswahl trägt der Besonderheit von Lexikonartikeln als kompakter Repräsentation von Begriffssystemen Rechnung, die „das jeweilige Gebiet oder einen Teil davon sprachlich ökonomisch und inhaltlich relativ umfassend widerspiegeln“ sowie „für eine größere Empfängergruppe als die eigentlich fachsprachlichen Texte bestimmt sind“ und „als Texte, die das Fachwissen und die Fachbegriffe allgemeinverständlich schildern, angesehen werden“ können (Nuopponen 1993: 100).

Auf den (Volks-)Bildungsaspekt von Enzyklopädien geht Nuopponen nicht explizit ein, aber dieser dürfte ohne Zweifel auch für die finnischen Enzyklopädieprojekte eine zentrale Rolle gespielt haben. Dies geht schon aus dem Titel, aber umso mehr aus dem programmatischen Vorwort zum ersten finnischsprachigen Entwurf dieser Art, Meurmans *Sanakirja yleiseen sivistykseen kuuluvia tietoja varten* (1883–1890)⁴⁶¹ hervor, das zum Teil auf Meyers *Hand-Lexikon des allgemeinen Wissens* basiert. Meurman argumentiert, dass immer mehr Wissensbereiche auf Finnisch erschlossen würden und man einen immer höheren Bildungsstand der Bevölkerung annehmen dürfe. Da es jedoch keine genaue Abgrenzung geben könne, was eine Allgemeinbildung umfasse, sei es umso notwendiger, ein Hilfsmittel an der Hand zu haben, um die jeweils individuellen und zufälligen Bildungslücken schließen zu können (Meurman 1883: III). Es geht ihm also nicht allein um Allgemeinbildung, sondern auch um die damit verbundene Begriffsbildung auf Finnisch.

Das Konfliktfeld lässt sich vor diesem Hintergrund an Meurmans Übertragungsansätzen exemplarisch nachzeichnen. Seine knappe Version lautet:

Symfonia[,] (gr.), sävelteos orkesterille suuren sonatin tai kvartetin muodossa^{lxxiv} (Meurman 1883 s.v. *Symfonia*).⁴⁶²

⁴⁶¹ „Wörterbuch für das zur allgemeinen Bildung gehörende Wissen“. Zu Meurmans Enzyklopädie generell und zu seinem Umgang mit den Vorlagen s. eingehend Pantermöller (2023).

⁴⁶² Die Schreibweise *symfonia* begann in den 1880er Jahren zu veralten; die Form *sinfonia* setzte sich kurze Zeit später durch. Bereits in *Säveleitä* wird ausschließlich *sinfonia* verwendet. Der

Ob Meurman mit *suuri sonati* 'große Sonate' explizit eine viersätzliche Form meint,⁴⁶³ kann nicht mit Sicherheit gesagt werden; eher wohl ist *suuri* als kompakte Zusammenfassung der Passage des Originalartikels über die „reichere Ausführung“ zu lesen. Mit *muoto* ist eindeutig nicht die Sonaten(hauptsatz)form, sondern die Grobstruktur der Satzanzahl und -charakteristik gemeint. Wichtig ist aber vor allem, dass Meurman die historische Einordnung des Originalartikels, einschließlich der angeblichen „Vollendung“ der Gattung durch die Wiener Klassik, nicht übernimmt, dafür aber mit *kvartettti* die Gattung der Kammermusik in die Definition aufnimmt. Sein Eintrag ist also keine bloße Kürzung, sondern eine komprimierte Erweiterung, die *sinfonia* als zwar formal, aber nicht historisch-ästhetisch genormtes Konzept erscheinen lässt und damit neutraler ist als die Vorlage.

Unter dem Lemma *sonati* (ein Verweiszeichen fehlt, anders als bei Meyers) schreibt Meurman:

Sonäti, (ital.), sävelteos, jossa on kolme tai neljä eri luontoista mutta yhteiselle päämiehelle perustettua satsia, ensimmäinen tavallisesti allegro, toinen adagio tahi andante, kolmas menuetti tahi scherzo^{lxv} (Meurman 1883 s.v. *Sonati*).

Damit geht er an zwei wichtigen Punkten über die Vorlage⁴⁶⁴ hinaus, denn er ergänzt die üblichen Tempi der ersten drei Sätze und verweist auf den zyklischen Zusammenhang, so dass seine Adaptation nicht nur Kürzung und Übersetzung umfasst, sondern damit auch eine definitorische Schärfung einhergeht. Meurmans Artikel sind jedoch selbst im Vergleich mit Lobe [Salonius], der einzigen anderen damaligen finnischesprachigen Quelle zu dem Gegenstand, rudimentär.

Erst im frühen 20. Jahrhundert wurde mit dem *Tietosanakirja* (TSK, 1909–1920) das anspruchsvolle und wirkmächtige Projekt einer großen, original finnischen

Originalartikel lautet vollständig: „Symphonie (gr., ‚Zusammenklang‘), Musikstück für ganzes Orchester in Form einer Sonate (s.d.), aber meist mit reicherer Ausführung der einzelnen Sätze; ging aus der zuerst von *Lully* gebrauchten Instrumentaleinleitung zur Oper hervor, wurde in ihrer heutigen Gestalt von *Haydn* begründet, von *Mozart* und bes. von *Beethoven* zur grossartigsten Vollendung gebracht“ (*Meyers Handlexikon* 1883 s.v. *Symphonie* [Kursivierungen orig.; textgleich mit der Erstauflage]).

463 Die Bezeichnung *Grande Sonate* oder *Große Sonate* konnte in der Wiener Klassik für vier- und nicht dreisätzliche Sonaten stehen, doch ist dies kein konsistent verwendeter (Unter-)Gattungsbegriff. Sinfonien haben seit der Frühklassik, als das Menuett der (aus der dreiteiligen Opersinfonia hervorgegangenen) dreisätzigen Form hinzugefügt wurde, in der Regel vier Sätze.

464 „Größeres Tonstück für Klavier, Orgel etc., meist aus 3 oder 4 Sätzen verschiedenen Charakters bestehend (Grundform für Symphonie, Quartett etc.). Vgl. *Bagge*, Entwicklung der S. (1880).“ (*Meyers Handlexikon* 1883 s.v. *Sonate*. [Kursivierung orig.]) Der Literaturhinweis ist gegenüber früheren Auflagen hinzugefügt.

Realenzyklopädie umgesetzt. Sämtliche Artikel zum Fachgebiet der Musik darin stammten von Ilmari Krohn. Der Artikel zu *sinfonia* ist kein typischer Enzyklopädieartikel, da er weder mit einer Definition beginnt noch in abgegrenzter Form an irgendeiner Stelle enthält, sondern Gattungsgeschichte und formale Eigenschaften untrennbar miteinander verknüpft. Dies ist der gattungs- und begriffsgeschichtlichen Fluidität des Gegenstands immerhin angemessen.⁴⁶⁵ Zugleich verwendet Krohn zahlreiche Fachtermini; innerhalb des Artikels sind also Teile des Begriffssystems in Textform kombiniert – allerdings eben nur Teile. Krohn schreibt etwa:

Pää- ja päättösosissa kohosi n. s. kehittelyjakso mitä runsaimpaan draamalliseen voimaan, ja sävellysten teemat hioutuivat persoonallista yksilöllisyyttä ilmaiseviksi toistensa vastineiksi^{lxxxvi}
(Krohn 1916: Sp. 1371).

Da er jedoch weder Position noch Funktion von *kehittelyjakso* erläutert und auch nicht auf *sonaatti* querverweist, wird aus diesem Absatz, der – neben den zuvor erwähnten äußerlichen Merkmalen der vorherrschenden Viersätzigkeit und der Orchesterbesetzung – die wesentliche Information kodiert, lediglich klar, dass es in den Ecksätzen einer Sinfonie einen dramatischen, „Entwicklungsabschnitt“ genannten Teil gibt und dass die Themen einer Sinfonie gegensätzliche Individualitäten personalisieren.

Auch Krohns Artikel zu *sonaatti* und *sonaattimuoto* enthalten nahezu keine Informationen zur Form, sondern lediglich zu Geschichte und „Wert“ bzw. Anspruch der Gattung. Doch wird immerhin erstmals in einem finnischen allgemeinen Nachschlagewerk die Begriffstrennung von Sonate und Sonatenform vorgenommen:

Sonaatti, *mus.* (it. *sonā'ta* = soittosävellys), tarkoitti 17:nnellä vuosis. yleensä soittimilla esitetävää sävellystä. 18:nnella vuosis. nimitys vähitellen vakiintui osoittamaan vain **yhdelle tahikahdelle soittimelle sävellettyä sarjateosta**, jossa ainakin yksi osista (tav. 1 :nen) oli rakenteeltaan n. s. sonaattimuotoinen (ks. Musiikki). **S.-kirjallisuus kuuluu soitinmusiikin arvokkaimpiin aloihin.**^{lxxvii} (Krohn 1916: Sp. 1610 [Kursivierungen und Sperrungen orig.].)

Sonaattimuoto (ks. *Sonaatti*), *mus.*, on taidearvoltaan **korkein** 1-osaisista sävellysmuodoista (ks. Musiikki). Sen teknillinen hallitseminen vaatii säveltäjältä täyttä **kypsyyttä** ja sen käyttäminen edellyttää vastaavaa täysipainoisuutta sävellyksen **tunnelmasisällyksessä.**^{lxxviii} (Ebd. [Kursivierungen und Sperrungen orig.].)

Für tiefergehende Informationen zum Formkonzept muss man also dem Querverweis folgen und den Unterabschnitt *musiikin muodot* 'Formen der Musik' im Artikel

⁴⁶⁵ S. zum typischen Aufbau von Enzyklopädieartikeln z.B. Hoffmann (1988: 166) oder Nuopponen (1993: 104–105). Nuopponen (ebd.: 103) konzidiert allerdings, dass Enzyklopädieartikel sich voneinander strukturell stark unterscheiden können.

Musiikki aufsuchen. Dort bespricht Krohn die Sonatenform ausführlicher und stellt nun auch den formalen Aufriss in Grundzügen vergleichsweise übersichtlich dar. Der gesamte Abschnitt ist bereits von seiner etwa zeitgleich entwickelter Terminologie geprägt; Krohn verwendet konsequent die eigensprachlichen *aihe*, *ponsi*, *sikermä* etc. und vermeidet Lehnwörter wie *teema*. Jedoch ist die Textstruktur des Abschnittes ebenfalls von Auslassungen und Inkohärenzen durchzogen. Erneut beginnt Krohn nicht mit einer Definition, sondern mit einer historisch einordnenden Wertung, und die entscheidenden Charakteristika sind über den Abschnitt verstreut bzw. müssen über Rückverweise auf vorige Abschnitte (so etwa der Bezug zur sogenannten 5. Rondoform) erschlossen werden:⁴⁶⁶

5. **Korkein** m:n muodoista on sonaattimuoto, jota käytetään sarjasävellysten alku- ja päätösosissa, sekä uvertyyreissä. Tämän muodon on Beethoven kehittänyt täyteen henkevyysteensä, ja siitä pitäen se on pysynyt sävellystekniikan arvokkaimpana ilmauksena. Sonaattimuoto on 3-jaksoinen (pää-, kehittely- ja kertausjakso). **Se eroaa 5:nneistä rondomuodosta vain siinä**, että sen 2:nen jakso on rakenteeltaan laaja ponsimuotoinen sikermä eikä sisällä uusia aiheita, vaan kehrittelee pääjakson aiheita monenkaltaisissa sommitteluissa ja sävellajien vaihdoksissa. Itse aiheitten laatuun nähden asetetaan sonaattimuodolle senvuoksi suuremmat vaatimukset kuin rondomuodoille; vastaten nimitystään (A: pääaihe eli „pää-ponsi”, B: sivuaihe eli „sivuponsi”, L: loppuaihe eli „loppuponsi”) tulee niiden olla ikäänkuin ytimekkäitä **ponsilauseita**, joiden laadusta johtuu koko teoksen vaikuttavuus.^{lxix} (Krohn 1914: Sp. 840–841 [Sperrungen orig.])

Die verwendete Terminologie wird zwar in den vorangehenden Abschnitten des Artikels eingeführt, doch auch dort definiert Krohn so zentrale Termini wie *ponsi* nicht trennscharf. Die für einen Lexikonartikel geforderte Klarheit von Struktur und Aufbau wird also nicht realisiert. Was allerdings aus diesem Abschnitt hervorgeht, ist, dass Krohn *ponsi* explizit als ‘nachdrückliche Aussage’ versteht (s. S. 188). Bei allen Mängeln in den übrigen Bereichen ist diese Bezeichnung ausgesprochen modern gedacht. Dass *ponsi* mit Krohns vielen anderen, weniger geglückten Vorschlägen unterging, ist als verpasste Chance an einer terminologischen Wegscheide zu sehen. Dies wird schlagartig klar, wenn man sieht, wie Howell (1985: 11–14 und passim) in seinem modernen analytischen Zugriff auf Sibelius’ 4. Sinfonie von *statement* und *counterstatement* schreibt und damit erfasst, woran die am Sonatenschema festhaltenden (finnischen) Analysen teils scheitern (s. 6.1.7).

⁴⁶⁶ Es führt also kein Weg an der Feststellung vorbei, dass ein promovierter, polyglotter Musikwissenschaftler nicht den Versuch unternimmt (bzw. kein Interesse daran hat oder ihn seine musikästhetische und -theoretische Prädisposition gar daran hindert), eine konzise, brauchbare und wertneutrale Definition des wohl wichtigsten Formkonzepts der abendländischen Instrumentalmusik auf Finnisch zu formulieren.

Die kompakte Definition in Laurilas *Musiikkisanasto* verzichtet komplett auf Krohns Terminologie. Insofern beginnt bereits hier eine partielle Revision des Krohn'schen Begriffssystems, bevor es überhaupt vollständig publiziert war:⁴⁶⁷

Sonaattimuoto, se sävellysmuoto, jota sonaatin, sinfonian, kvartetin, trion y. m. ensimmäisessä osassa tavallisesti käytetään: 1) pääjakso, johon kuuluu ensimmäinen teema, sekä vastakkainen toinen- l. sivuteema läheisessä sukulaissävellajissa ynnä lyhyt päätösteema (ja näiden kertaus); 2) kehittelyjakso (saks. Durchführung); 3) pääjakson kertaus pääsävellajissa sekä päätösjakso (l. Coda).^{xxxx} (Laurila 1929 s.v. *Sonaattimuoto* [Kursivierung orig.].)

Die Exposition heißt, ebenso wie bei Krohn im *TSK*, *pääjakso* '[wörtl.] Kopfabschnitt'⁴⁶⁸ und nicht *esittelyjakso*. Die Reprise wird auf ihre (zentrale, aber nicht einzige) Eigenschaft einer Wiederholung der Exposition in der Haupttonart reduziert. Der Zusammenhang zwischen Schlussgruppe der Exposition und Coda wird nicht erläutert; zu Geschehen und Funktion der Durchführung werden überhaupt keine Angaben gemacht, so dass dieser Formteil wie ein unverbundener Mittelteil von nachrangiger Bedeutung zwischen dem Hauptteil und seiner Wiederholung erscheint, was die Auffassung einer großen Nähe von Sonaten- und Rondoform erkennen lässt. Lediglich zwei Angaben zum kompositorischen – respektive narrativen – Gehalt des Formkonzepts werden gemacht: Der Verweis darauf, dass in der Reprise die abweichende Tonart des Seitenthemas aufgehoben werde, und dass das Seitenthema „gegensätzlich“ zum Hauptthema gestaltet sei. Die gegenüber Krohn gewonnene Einfachheit und Klarheit geht also auf Kosten des Informationsgehalts, so dass die Definition nur noch ein grobes formales Gerüst berücksichtigt.

Während im *Iso tietosanakirja* Krohns Artikel zu *Sinfonia* aus dem *TSK* wörtlich übernommen und der Artikel zu *Sonaatti* nur geringfügig überarbeitet wurde, ist der Artikel *Sonaattimuoto* (l. Krohn 1937b) vollständig revidiert (s. Textanhang). Zwar wird der Einstieg immer noch über eine Bewertung der Gattung genommen, aber die Gesamtstruktur des Artikels ist nun immerhin so konzipiert, dass sich daraus der formale Aufbau (nach dem Marx'schen Schema) und die Funktion der Formteile kohärent und stringent erlesen lässt, wenngleich der Artikel stark durch die für Krohn typische alleinige Konzentration auf die thematischen Geschehnisse geprägt ist und etwa harmonische Verläufe unerwähnt lässt. Dabei

⁴⁶⁷ Laurila hat *säe*, *taite* und *sikermä* als Lemmata, nicht jedoch *ponsi* (und noch nicht die bei Krohn erst 1937 publizierten *yksiö* etc.). *Lauseke* verweist bereits auf *periodi*, während *fraasi* als Synonym für *säe* angeführt wird.

⁴⁶⁸ Darin spiegelt sich sicher zum Teil die deutsche usuelle Orientierungsmetaphorik, in der z.B. Kopf- und Hauptthema weitgehend synonym sind, d.h. das als erstes Erscheinende auch das Wichtigste ist. Das finnische *pää* 'Kopf, Haupt' kann in gleicher Weise eigenständig wie als partikelartiger Kompositabestandteil verwendet werden.

handelt es sich keineswegs um eine schlichte Vereinfachung im Interesse einer Zielgruppe, die modulatorische Prozesse – zumal in der Realzeit einer Aufführung – ohnehin nicht verfolgen können, aber eventuell prägnante Themen wiederzuerkennen in der Lage wäre. Dies zeigt der Vergleich mit dem Definitionsabschnitt aus Krohns im gleichen Jahr erschienener *Muoto-oppi*. Auch in dieser sich an ein professionelles Publikum richtenden Definition liegt der Fokus allein auf der Auseinandersetzung zwischen den thematischen Gestalten; Krohn greift auch in diesem Artikel auf die deutschen Parallelbegriffe zurück:

Sonaattimuodon jaksoja nimitetään esittely-, kehittely- ja kertausjaksoiksi (saks. Exposition, Durchführung, Reprise), joihin useimmiten lopuksi liittyy ylijakso eli „Coda“ (it. = pyrstö). Esittelyjakson ponsissa teoksen **valtaaiheet** ikäänkuin **esittäytyvät kukin omassa luonnesävyssään**, välikkeitten yhdistäminä. Kehittely-jaksossa **ne joutuvat ikään kuin toimimaan**, toisiinsa **sopeutuen tai vastakohtaisesti iskeytyen**, ja kertausjaksossa ne jälleen ovat kohdallansa, mutta **edellä käyneen kuohunnan** (enemmän tai vähemmän) **muuttamina**.^{lxxxix} (I. Krohn 1937: 114 [Sperrungen orig.].)

In dieser Adaptation der (deutschen) Interpretation der Sonatenidee als narrativer Struktur sind die Themen Akteure, die Musik dramatische Handlung; der fachlichen Information wird eine im Sinne Lotmans (1993: 330) „subjektive“ Ebene hinzugefügt.

Krohns Artikel zu *Sonaattimuoto* aus dem *ITSK* wurde auch in Haapanens *Musiikin tietokirja* wortwörtlich übernommen. Erst die jüngeren Musiklexika problematisieren den ahistorischen Schematismus der herkömmlichen Darstellungen. Brodin [Heikinheimo] (1980) enthält – nach einer relativ umfangreichen Beschreibung des dreiteiligen Schemas – einen Schlussabschnitt, in dem erstmals in einem Lexikonartikel die im finnischen Fachdiskurs von Ingman (1965) besonders betonte Verbindung von *sonaattimuoto* und *organinen* begegnet, in dem Sibelius als Innovator erwähnt wird und in dem die Bedeutung des auf Marx bzw. Krohn rekurrenden Schemas deutlicher als in allen anderen Lexikonartikeln relativiert wird:

Eräät uudemmat sinfonikot, esim. Sibelius, ovat käsitelleet sonaattimuotoa usein niin vapaasti, että se juuri ja juuri on tunnistettavissa. – Ylipäätään on tähdennettävä, että yllä oleva muotokaavio, samaten kuin muut vastaavat periaatteet jäävät tavallisemmin pikemminkin unohtuksiin kuin ovat selväpiirteisesti tällaisessa muodossaan. Tämä johtuu siitä, että musiikillisia ajatuksia ei normaalisti konstruoida, vaan että ne tavallaan kasvavat organisesti, jolloin jokainen niistä luo oman muotonsa.^{lxxxix} (Brodin [Heikinheimo] 1980: 260.)

Dies geschieht allerdings um den Preis, dass die aktive Gestaltungsrolle von Komponistinnen und Komponisten geschmälert wird: Musikalische Formen sind hier nicht Ergebnis einer Konstruktion, sondern organischen Wachstums aus sich selbst heraus, womit deutlich an den tief verwurzelten Organizitätsdiskurs angeschlossen

wird (s. auch 6.2.3). Diese Aussagen gehen ausnahmslos auf Brodins Original zurück, verweisen also einmal mehr darauf, dass es sich dabei um eine importierte ästhetische Auffassung handelt.

Der Artikel in *Otavan musiikkitieto A-Ö* (1987) enthält einen entsprechenden Nachsatz und ist um Krohns Termini bereinigt:

sonaattimuoto (saks. *Sonaten[satz]form*, ital. *forma sonata*), klassisromanttisen (1900-luvulla lähinnä vain uusklassisten tyyliuuntien mukaisen) sonaatin, sinfonian jne. yksitt. osan. tav. 1., usein myös finaalin, samoin kuin ooppera- ym. alkusoittojen muoto, jossa 3 päätaitetta: *esittely* eli *ekspositio*, jossa pääteema, moduloiva välike eli transitio, vastakohtaisessa, tav. dominantti-, mollissa rinnakkaisduurisävellajissa oleva sivuteema, usein vielä lopputeema; *kehittely* (saks. *Durchführung*), edellä esitellyn teema-aineiston temaattis-motiivinen työstö, usein polyfoninen sommitelma; *kertaus*, jossa esitellyn teema t tav. pääsävellajissa ja jota voi vielä seurata yhteenvetona kooda (ital. *coda*). S:ssa yhdistyviä keskeisiä hahmotusperiaatteita ovat vastakohtaisuus ja ykseys, jännite ja sen laukeaminen. **Muoto vakiintui 1800-luvulla, lähinnä Beethovenin teosten pohjalta (jotka nekään eivät aina sovellu s:n kaavaan).**^{lxxxiii}
(*Otavan musiikkitieto A-Ö*: 206).

Ponsi und *sikermä* finden sich nicht mehr, *jakso* ist durch *taite* ersetzt, die Verweise auf die „höchste Form“ und das Akteursmodell sind ebenfalls verschwunden. Das narrative Element findet sich allerdings noch im Verweis auf die Coda als „Zusammenfassung“ (*yhteenvelto*) sowie auf die Prinzipien von „Gegensätzlichkeit und Einheit, Spannung und ihre Auflösung“ (*vastakohtaisuus ja ykseys, jännite ja sen laukeaminen*). Die inkohärenten Alternativbezeichnungen der Formteile sind ein sprachlich interessantes Detail: Zu *esittely* wird mit *ekspositio* eine Spezialentlehnung, zu *kehittely* das deutsche „Durchführung“, zu *kertaus* überhaupt keine Zweitbezeichnung angegeben.

Der Artikel in *Parlando* (2011) ist um jegliche narrative Komponenten bereinigt und bemüht sich um eine neutrale Gestaltung ohne ästhetische Normativität:

Sonaattimuoto, →sävellysmuoto, jota käytetään usein ennen kaikkea wieniläis-klassisen →sonaatin, →sinfonian, →kvartetton, →trion ym. ensimmäisen osan muotona. Sonaattimuoto käsittää esittely-, kehittely- ja kertausjakson. Esittelyjaksoon kuuluu pääteema, tälle vastakohtadan muodostava sivuteema uudessa →sävellajissa ja sivuteeman sävellajin vahvistava lopputeema. Kehittelyjaksossa →teemoja ja →motiiveja muokataan vapaasti. Kertausjaksossa palataan pääsävellajiin ja se on rakenteeltaan ja teemoiltaan esittelyjakson kaltainen.^{lxxxiv} (Zeranska-Gebert & Lampinen 2011: 288.)

Die traditionelle Vorstellung der Gegensätzlichkeit zwischen Haupt- und Seitenthema, die in *Otavan musiikkitieto* auf den Tonartengegensatz reduziert war, wird allerdings wieder eingeführt. Ein Relikt von Krohns Sonatendenken könnte auch darin zu sehen sein, dass der dritte Abschnitt der Exposition als *lopputeema* 'Schlussthema' bezeichnet und zum festen Bestandteil des Schemas gezählt wird.

Zusammenfassend lassen sich einige Muster und Kontinuitäten festhalten:

- (1) In allgemeinen Nachschlagewerken wie in kompakten, für einen breiten Einsatz konzipierten Musikwörterbüchern dominiert bis in die Gegenwart ein Beschreibungsgerüst auf der Basis des Marx'schen Schemas, sowohl inhaltlich als auch in der Übertragung der Terminologie.
- (2) Gegenüber den thematischen Verläufen treten andere wesentliche Aspekte, insbesondere der der harmonischen Disposition, deutlich in den Hintergrund; dies ist vor allem in Krohns Artikeln in den beiden großen allgemeinen Enzyklopädien zu beobachten.
- (3) Erst in den Nachschlagewerken ab den 1970er Jahren wird das dreiteilige Schema kritisch diskutiert, jedoch auch hier nicht explizit formuliert, dass es sich dabei um eine nachträgliche Konstruktion handelt.

Wichtig ist jedoch in (fachsprachen)linguistischer Hinsicht vor allem:

- (4) Die definitoriale Problematik ist keine Folge eines sprachlichen oder terminologischen Mangels und die narrativen Komponenten der Definitionen sind nicht durch den Gegenstand determiniert, sondern Ergebnisse sprachlicher Wahlfreiheit. Sie sind Konsequenzen einer bestimmten ideellen bzw. ideologischen Haltung. Sachlichere Definitionen wären mit dem jeweils bestehenden finnischen Fachwortschatz ohne weiteres möglich gewesen, doch wird das Denkbild der Sonate bzw. Sinfonie aus dem deutschen Diskurs des 19. Jahrhunderts übernommen und verfestigt sich im finnischen.

Die dominanten Frameszenarien, die aus diesen Artikeln ableitbar sind, konzentrieren sich also auf grobe formale Schemata und Satzcharakteristika, auf die Betonung thematischer Gestalten und auf die Aspekte von Wertigkeit und Meisterchaft; nicht zuletzt auf Beethoven als zentrale Gestalt. Diese Schwerpunkte und Grenzen müssen vor allem für die Frühzeit der finnischen Textproduktion in Betracht gezogen werden und in erster Linie dort, wo bivalente Texte zu sinfonischen Werken untersucht werden. Aus den Lexikonartikeln, die sich vorrangig an eine Zielgruppe aus interessierten Nichtfachleuten richten, lassen sich aber auch Rückschlüsse auf die autorensseitige Konstruktion eines „informierten“ Laienkonzepts von *sinfonia* als *commonplace* ziehen. Was unter einem uninformierten Laienkonzept zu verstehen wäre, geht aus einer satirischen Äußerung am Vorabend von Sibelius' 80. Geburtstag treffend hervor:

Sinfoniaa on yleensä kaikki musiikki (puhun radiokuuntelijain puolesta) jota me emme ymmärrä tai joka ei meitä miellytä^{«lxxxv»} (Pax 1945: o.S. [2]).

Welche Frames das Lexem *sinfonia* in der bivalenten Kommunikation aufruft, hängt zwar natürlich stark vom spezifischen Wissenshintergrund der Zielgruppe

ab, jedoch lassen sich einige (weitgehend frei kombinierbare) Kernkomponenten ausmachen. Eine Sinfonie ist diesen zufolge

ein anspruchsvolles (schwerverständliches⁴⁶⁹) Orchesterwerk

[dessen Komposition besondere Meisterschaft voraussetzt]

[[zu dessen wichtigsten Vertretern Beethoven und Sibelius gehören]]

[[[das (meist) vier Sätze hat]]]

[[[[deren erster in einer dreiteiligen (*sonaattimuoto* genannten) Form geschrieben ist]]]]

[[[[[in der es Themen gibt, die als musikalische Gestalten (Akteure) erkennbar sind und die Entwicklungen (Auseinandersetzungen) unterliegen]]]]].

Keine dieser Aussagen ist rundheraus unwahr, aber ebensowenig sind sie – einzeln oder in Kombination – in der Lage, den Strukturkern oder gar die Idee der Sinfonie zu erfassen. Vielmehr stellen sie gleichermaßen das Ergebnis einer in Fachkreisen konstruierten wie die Voraussetzung einer in der bivalenten Kommunikation etablierten Projektionsfläche dar. Die zentrale finnische Ergänzung zu den aus dem deutschen Sinfoniediskurs übernommenen Komponenten ist die Achse Beethoven-Sibelius, mit der der erste finnische Sinfoniker im europäisch-klassischen (und nicht dem nationalromantischen) Segment der Gattungsgeschichte verankert wurde.

4.3 Idiomatizität und Pragmatik der Musikfachsprache

Die These, dass der „nicht fachgebundene Wortschatz [...] zentrale konstitutive Bedeutung“ (Meyer 1996: 179) für wissenschaftliche Texte haben könnte, wurde bereits angesprochen (s. S. 84). Für kunstwissenschaftliche Texte, die regelmäßig das für Fachtexte gelegentlich postulierte Metaphern- und Erzähltabu (Kretzenbacher 1995: 26–29) brechen, kann zudem die Annahme eines „begrenzten sprachlichen Repertoires“ (Gautier 2022: 31) kaum gelten. Auch wenn ein musikalischer Fachtext sich im Regelfall durch eine gewisse Häufung musikalischer Fachtermini auszeichnen dürfte, treten die argumentativen Strategien und diskursiven Charakteristika vor allem in demjenigen sprachlichen Material zutage, das nicht durch einschlägige Definitionen und Gebrauchsrestriktionen spezifiziert und damit offen für

⁴⁶⁹ Die Rahmung von Sinfonik als „schwerverständlich“ ist ein finnisches Kontinuum, das speziell im Sibelius-Diskurs eine erhebliche Rolle spielt (s. 6.1.5).

Interpretationen, Bedeutungsnuancen, Implikationen und, nicht zuletzt, Intertextualität ist: Denn der Gebrauch von Termini ist im fachsprachlichen Idealmodell durch Fossilisierung determiniert und damit nur eingeschränkt als Intertextualitätsmarkierung wirksam (s. 5.5.1.6), während nichtterminologische Lexik stärkerer Wahlfreiheit unterliegt und damit auch zur Kennzeichnung intertextueller Bezüge erheblich besser geeignet ist.

Zwar besitzen auch Termini ein semantisches Gepäck, dessen Schwere sich oft erst im Übersetzungsprozess wirklich herausstellt,⁴⁷⁰ und wo mehrere Termini im Fachdiskurs miteinander konkurrieren, hat auch die Entscheidung für einen dieser Fachbegriffe oder für eine bestimmte minilektale Nomenklatur eine intertextuelle Komponente. Aber das eigentliche diskursive und narrative Potenzial des Fachtextes realisiert sich dort, wo die Wortwahl nicht durch fachliche Konventionen restringiert oder gar exakt vorgegeben ist, sondern wo Autorinnen und Autoren sie weitgehend individuell treffen können und müssen, um ihrer Argumentation Gewicht zu verleihen. Die Forschungsfrage nach der Existenz einer finnischen Musikfachsprache lässt sich also dahingehend erweitern, ob es auch und gerade im nicht-terminologischen Bereich der Fachtextproduktion charakteristische Elemente gibt, die der finnischen Fachsprache der Musik eigen sind.

Doch auch für solche musikalische Bezeichnungen, die als „Fachausdrücke“⁴⁷¹ oder „pragmatisch eingespielte Fachbegriffe“ (H. E. Wiegand 1979: 44) gelten können, ist fachliches, begriffsgeschichtliches, kontextuelles und kulturelles Zusatz- und Hintergrundwissen notwendig, um die Ausdrücke korrekt zu verwenden und zu verstehen.⁴⁷² Die Bezeichnung *Sonate*, die sich, wie gesehen, terminologischer Fixierung entzieht, kann völlig unterschiedliche fachliche Frames aufrufen – in

470 Translatorische Fragestellungen werden hier zwar weitgehend ausgeklammert, aber es liegt auf der Hand, dass dieses Problemfeld im Übersetzungsprozess in besonderer Deutlichkeit hervortritt. Ein interessantes Beispiel hierzu aus dem Umfeld des finnischen Musikdiskurses ist Oramos (2009) detaillierte Kritik der ersten finnischen Übersetzung von Adornos Sibelius-Glosse (Adorno [Rönkkö] 2006). Aus Oramos Reflektionen bei dem Versuch, Wörtern und Begriffen wie ‚Musik-sphäre‘, ‚Physiognomie‘, ‚dürftig‘, ‚böötisch‘ translatorisch gerecht zu werden, wird deutlich, dass es nicht nur die Termini sind, die die kommunikative Besonderheit eines Fachtextes ausmachen.

471 „Ein Fachausdruck ist jeder sprachliche Ausdruck, der innerhalb eines Faches für die Sprecher der Fachsprache, zu der dieser Fachausdruck gehört, wenigstens eine Bedeutung hat, die er für Personen, die diese Fachsprache *oder einen bestimmten Ausschnitt aus ihr* nicht beherrschen, nicht hat“ (Wiegand 1979: 44 [Kursivierung B.S.]). Die kursivierte Passage schließt also auch Rolckes (2021: 57–58) Kommunikationstyp 3 ein.

472 Das fachspezifische Potenzial greift dabei auch auf Funktionswörter über: Zwischen „Musik für Klavier *mit* Orchester“ (Helmut Lachenmanns *Ausklang*, 1985) oder „Musik für Klavier *und* Orchester“ (Ulrich Stranz, 1983/1993) [Kursivierung B.S.] besteht ein Unterschied, der aus einer fachspezifischen kontextuellen Spezialbedeutung von ‚und‘ bzw. ‚mit‘ resultiert.

Abhängigkeit davon, ob sich zwei Fachleute über Scarlatti, über Brahms oder über die Begriffsgeschichte von ‚Sonate‘ unterhalten, oder ob eine Expertin mit einem Laien kommuniziert, für den sich eine Scarlatti- von einer Brahms-Sonate zwar auch deutlich unterscheiden mag, der dies aber eben nicht an der kompositorischen Realisierung des Sonatenkonzepts festmacht.⁴⁷³ Die Unterscheidung zwischen *folk categories* und *expert categories* ist von der vertikalen Kommunikationssituation abhängig, aber auch ein großer Teil der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation realisiert sich durch das Mitgedachte. In der E>E-Kommunikation sind Informationen, die nicht durch Termini mitgeteilt werden, zwar wesentlich für das Gelingen der Kommunikation, erscheinen aber als Implikaturen und Präsuppositionen, also nicht an der Textoberfläche. Man vergleiche beispielsweise die folgenden Aussagen in ihrer fachspezifischen Pragmatik.⁴⁷⁴

(1) Die Durchführung umfasst 10 Taktgruppen: 4 gehören der ersten, 2 der zweiten Modulation, 4 der Einleitung zur Reprise (Siegele 1990: 13).⁴⁷⁵

(2) Die Durchführung ist angedeutet (Adorno 1993: 193) [fr 269]).

(3) Den följande genomföringen är svagt antydd^{lxxxvi} [...] (Wasenius 1911: 5).

(4) Ensimmäisen osan kehittelynä pidetty vaihe (6:1-10:4) on hämmäntänyt monen tutkijan^{lxxxvii} (Murtomäki 1990a: 58).

Wie sich hier zeigt, wird mit dem Fachbegriff ‚Durchführung‘ über Sprachgrenzen hinweg eine bestimmte Erwartungshaltung an Umfang und formsprachliche Funktion

⁴⁷³ Daher geht eine moderne Formenlehre auch in ihrer Terminologie von der Realität der Werke und nicht vom Schema aus; so verwendet Diergarten (2019) „Scarlatti-Sonatenform“, „Ouvvertüren-Sonatenform“ etc. Der unbestreitbare Vorteil liegt in der Verbindung aus (musikhistorischer) Präzision und Begriffsumfang. Der Nachteil, dass das Verständnis solcher Benennungen umfassende kompositionsgeschichtliche Kenntnisse voraussetzt, ist nur ein scheinbarer, weil diese Präzisierung die Illusion eliminiert, ein Begriff wie ‚Sonate‘ könnte auf Werke aus mehreren hundert Jahren Kompositionsgeschichte gleichermaßen angewendet werden.

⁴⁷⁴ Die Sätze beziehen sich auf Werke von Beethoven (1, 2) und Sibelius (3, 4); dies tut jedoch nichts zur Sache.

⁴⁷⁵ Man beachte, dass Siegele hier einen Begriff aus der Harmonielehre (Modulation) auf eine Formanalyse überträgt und damit implizit postuliert, dass der Inhalt der beschriebenen Taktgruppen sich in erster Linie in den harmonischen (und nicht thematischen oder dramaturgischen) Verläufen realisiert. Trotz der betonten Sachlichkeit der Wortwahl ist seine Lesart also keineswegs ohne interpretative Komponente; einschließlich der possessiven Bedeutungsnuance von „gehören“. Eine neutrale(re) Formulierung könnte etwa lauten: „Ein erster Durchführungsabschnitt lässt sich harmonisch durch eine Modulation von [Tonart 1] zur Zwischenstation [Tonart 2] abgrenzen, die sich über 4 Taktgruppen von insgesamt [x] Takten erstreckt“.

dieses Abschnittes der Sonatenform verbunden, die sich als fachlicher Frame erfassen lässt. Dies kann weitgehend unmerklich impliziert werden wie in (1), wo präsupponiert wird, dass eine ‚Durchführung‘ aus mehreren modulierenden Taktgruppen besteht, die man offenbar durchnummeriert. In (2) und (3) wird angezeigt, dass die Realisierung der Durchführung in dem betreffenden Sonatensatz nur eine Andeutung dessen ist, was die (aus der künstlerischen Praxis einer bestimmten Epoche im Nachhinein abgeleitete) Konvention umfassen würde, womit sich die Autoren dieser konventionell vereinbarten Erwartungshaltung implizit anschließen. In (4) hingegen wird die grammatische Konstruktion *kehittelynä pidetty vaihe* ‘als Durchführung betrachteter/für die Durchführung gehaltener Abschnitt’ gezielt zur Distanzierung von der konventionellen formsprachlichen Lesart verwendet; der Autor überträgt die Verantwortung für die Bezeichnung des Abschnitts mit diesem Terminus auf andere Diskursakteure.

Während ‚Durchführung‘ also in allen Fällen bestimmte fachliche Frames aufruft, die bei der angesprochenen, mit einschlägiger Expertise ausgestatteten Zielgruppe vergleichbar sein dürften, werden die eigentlichen Aussagen über die jeweils beschriebenen konkreten Realisationen des Konzepts weitgehend über nichtterminologische Strategien realisiert: Siegele vermittelt allein über Syntax und Textkohärenz, auf welchen Aspekt er seine Analyse stützt, während er an der Textoberfläche mit Termini (Taktgruppe, Modulation) operiert. Adorno und Wasenius transportieren über das Attribut „angedeutet“, dass sie die Formabschnitte für vergleichsweise unausgeführt halten – ein textexterner Verweis, der nur nachvollziehbar wird, wenn man bestimmte, breiter ausgearbeitete Realisationen der Formidee als Modell annimmt. Dabei ist zu betonen, dass beide Autoren nicht von „unvollständigen“ Durchführungen schreiben, da eben nicht normiert ist, welche Elemente eine Durchführung zwingend zu enthalten hat, um als vollständig zu gelten.⁴⁷⁶ Murtomäki schließlich benutzt den Diskurs als Evidentialitätsmarker, was ihm erlaubt, mit der konventionellen Terminologie zu operieren, ohne sich mit dem Begriff zu identifizieren: Auch hier ist nicht der Terminus das zentrale Element, sondern dessen Einhegung durch die syntaktische Konstruktion mit *Essiv* (*kehittelynä*) und dem impersonalen Diskursmarker *pidetty*. Damit liegt ein wichtiger fachsprachlicher Gehalt der Äußerung in der „Diskurssensitivität“ (M. Müller

476 Adornos leicht elliptische Formulierung – er schreibt nicht z.B. „lediglich“ oder „schwach angedeutet“ und verzichtet damit auf das (wie der Vergleich mit Wasenius’ nahezu identischer Konstruktion zeigt) nicht zwingend erforderliche, aber doch erwartbare Adverb – könnte die Vorstellung evozieren, eine „angedeutete Durchführung“ sei ein formales Konzept, das sich auch andernorts finde. ‚Andeuten‘ würde in dieser Lesart implizieren, dass der Formteil auf ein Unge-sagtes Größeres verweist.

2009: 372) der Konstruktion: Wer den Abschnitt für die Durchführung hält und warum Murtomäki sich diese Haltung nicht zu eigen macht, bleibt für Nichtfachleute, die das Lexem *kehittely* als solches problemlos in einem Musiklexikon, ja sogar (s.v. *kehittelyjakso*) im *Nykysuomen sanakirja* nachschlagen könnten, opak.

An diesen knappen Beispielen dürfte klar geworden sein, wie stark individuelle Strategien des Einsatzes nichtterminologischer bzw. nicht domänengebundener Lexik und sprachstruktureller Mittel fachspezifisch konstitutiv wirken können. Zudem werfen die Beispiele die Frage auf, ob Substantive, wie Järventausta & Schröder (1997: 99) im Anschluss an umfangreich zitierte Literaturmeinungen ausführen, wirklich in allen Fachsprachen als „wichtigste[n] (den Inhalt transportierende[n]) Wortarten im Fachtext“ gelten können: In einer Fachtextstilistik, in der (substantivische) terminologische Elemente regelmäßig personalisiert werden und so die Rolle sprachlicher Akteure erhalten, kommt Verbalphrasen wohl eine stärkere Bedeutung zu. Dies gilt für aus substantivischen Termini abgeleitete Verben (in der Äußerung „Das Thema moduliert“ enthält mit Sicherheit das Verb die entscheidende Information) ebenso wie für die verbalen oder deverbalen Komponenten in den obigen Beispielsätzen. Ähnliches gilt für Adjektive: Auch in der Phrase „das lyrische zweite Thema“ liegt die zentrale (rhematische) Information auf dem Adjektiv, da das Frameszenario SONATE als selbstverständlich voraussetzt, dass auf ein erstes ein zweites Thema folgt. Die Information „zweites Thema“ ist also vor allem der syntaktisch notwendige Anknüpfungspunkt für die mit der Information „lyrisch“ erscheinende Realisation einer „impliziten Prädikation“ (Ziem 2008a: 336).

Da es also häufig nichtterminologische Ausdrücke sind, die spezifische (diskursive) Informationen vermitteln, wird deren Stellung in Fachtexten zu einer zentralen Frage. Im Sinne einer skalaren Auffassung von Fachsprachlichkeit (s. 3.2) wurde bereits erörtert, wie Fachtextmarkierung zu erfassen sein könnte, wenn die Terminologie nicht mehr das (allein) ausschlaggebende Kriterium darstellt. Die vorliegende Untersuchung geht davon aus, dass die intertextuell-diskursive Verknüpfung und Verankerung entscheidend dafür ist, wie sich die Verwendungsweise im jeweiligen fachsprachlichen Kontext besonders auszeichnet. Wenn also jedes sprachliche Element als fachlich markiert angesprochen werden kann, sobald es einen bestimmten fach(diskurs)spezifischen Inhalt transportiert, richtet sich die Fragestellung darauf, wie ein Ausdruck in der fachlichen Kommunikationssituation eingesetzt und von beiden Seiten verstanden wird oder werden kann.

Bei der Betrachtung von Idiomatizität und einzelsprachlichen Besonderheiten der Musikfachsprache scheint der natürliche Fokus zwar zunächst insbesondere auf Mitteln zur Beschreibung des klingenden Ergebnisses zu liegen; jedenfalls erweckt das deutliche Übergewicht zu diesem Bereich in der Literatur den Eindruck. Doch können Mittel und Strategien zur Beschreibung musikalischer Strukturen –

also nicht der Beantwortung der Frage „wie klingt es?“, sondern der Frage „wie ist es gemacht?“ – ebenso kulturspezifisch sein. Kontextuelle, diskursspezifische fachsprachliche Markierung und Terminologisierung via Bedeutungsübertragung unterscheiden sich dahingehend nur graduell. Dies wurde bereits beispielhaft an der Terminologie der Sonatenform gezeigt (4.2.2.1): Die historisch gewachsene fachspezifische Bedeutung von ‚Durchführung‘ im Deutschen lässt sich nicht einfach mit einer Lehnübersetzung wiedergeben, wie die kontextuell differenzierte Verwendung von *läpikuljetus* und *kehittely* bei Wegelius [Järnefelt] unterstreicht. Die finnische Präferenz für *kehittely* könnte also zum Teil darauf zurückgehen, dass *läpi* ‚durch, hindurch‘ hinsichtlich der spatialen Bedeutungskomponente im Finnischen nicht in gleicher Weise desemantisiert ist wie das deutsche ‚durch~‘.⁴⁷⁷ Die Übernahme von *développement* ließe sich mithin sowohl mit der Markierung einer fachspezifischen Auffassung (thematisches Material wird ‚entwickelt‘ statt ‚durchgeführt‘) als auch mit der Präferenz für eine sprachlich geeignetere Bezeichnung erklären – oder als Kombination von beidem.

4.3.1 Kulturspezifische Termini und Fachausdrücke

Die Präferenzen einer Fachsprachgemeinschaft, die die Möglichkeit hatte, ihr terminologisches Arsenal aus einem breitgefächerten Spektrum an bereits bestehenden Begriffen adaptiv zu importieren und dieses mit eigensprachlichen Bezeichnungsmustern ergänzen zu können, bilden vielfältige kulturelle Einflüsse und Hintergründe ab.⁴⁷⁸ Für die Frühphase der Terminologientwicklung macht I. Siukonen hier eine bemerkenswerte Beobachtung angelegentlich der Frage, warum sich die bereits von Ahlman (1865) eingeführten *sävellys* ‚Komposition‘ und *säveltäjä* ‚Komponist‘ erst so spät verstetigten:

477 Die Verwendung von Internationalismen überbrückt das Problem der Wiederbelebung erkalteter Metaphern, das sich bei der Übersetzung solcher Bezeichnungen stellt (s. hierzu B. Schweitzer 2023: 185–186).

478 Die Frage nach Kulturspezifika und Idiomatizität soll keineswegs mit der nach einem „Nationalstil“ in der Fachsprache verwechselt werden. Pöckl (1995: 102) weist auf die damit verbundene Gefahr hin: „Was der Sprache selbst, ihrer Struktur also, und was dem anerzogenen Umgang mit ihr zuzuschreiben ist, wird nicht selten sorglos miteinander vermengt.“ Allerdings haben nationalsprachlich motivierte Steuerungsansätze in der älteren Musikterminologie eine nicht unerhebliche Rolle gespielt. So weisen die von Mayer (1975) für das Tschechische bis einschließlich des 18. Jahrhunderts herausgearbeiteten Adaptations- und (Neu)Bildungsstrategien Parallelen zu der Entwicklung im Finnischen etwa einhundert Jahre später auf, einschließlich der damit verbundenen nationalen und emanzipatorischen Motivation.

Syynä oli varmaankin se, että harrastelijamainen ilmapiiri, joka oli musiikkielämällemme luonnollisista syistä toistaiseksi ominaisinta, suosi värikästä ja vivahteikasta, eri tilanteisiin mukautuvaa kielenkäyttöä silloinkin, kun meidän mielestämme olisi pitänyt pysytellä asiallisuuden ja täsmällisyyden puiteissa⁴⁷⁹ (I. Siukonen 1953: 113).

Kreativität war also in dieser Phase nicht nur eine Notwendigkeit, sondern mag auch Ausdruck eines explorativen Umgangs mit den Möglichkeiten der Sprache gewesen sein.⁴⁷⁹ Doch wenngleich viele farbige Neubildungen des 19. Jahrhunderts keine Bestandskraft hatten und mit Krohns Nomenklatur weitere idiomatische Termini untergegangen sind, haben finnische Fachtexte immer noch eine unverwechselbare lexikalische Physiognomie. Diese wird unter anderem durch teils unvorhersagbare etymologische und semantische Auswahlstrategien⁴⁸⁰ geprägt: Dass das auf das Altgriechische zurückgehende *orkesteri* dem eigensprachlichen *soittokunta* ‘Musikkapelle’ vorgezogen wird, wenn vom klassischen Sinfonieorchester die Rede ist, lässt sich mit der hochkulturellen Aura des Wortes erklären. Andererseits jedoch konnten Entlehnungen auf der Basis des lateinisch grundierten ‚Ton‘ (< *tonus*) nie ernsthaft mit dem eigensprachlichen *sävel* konkurrieren. Bereits an einem derart übersichtlichen strukturellen Bifurkationspunkt – übersichtlich deshalb, weil die Argumente für und gegen Lehnwort oder eigensprachliche Bildung/Prägung sprachplanerisch eingehend debattiert wurden, so dass die Gründe für die jeweilige Entscheidung nachvollziehbar sind – lässt sich keine klare Gesetzmäßigkeit im Sinne einer Vorhersagbarkeit von Präferenzen erkennen. Hinzu kommen usuelle Verwendungskontexte, beispielsweise die Übernahme des vorwiegend in der Theatersprache verankerten *repliikki* ‘Replik, Dialogzeile’ zur Bezeichnung dialogisierender, sprechender instrumentaler Gestik⁴⁸¹ (s. z.B. Tarasti 1991: 60), zumal das Lehnwort im Finnischen auch dort benutzt wird, wo eher von einer Aussage als von einer Antwort die Rede sein dürfte (s. S. 352 für eine solche Verwendung).

Doch auch bei eigensprachlichen Bildungen muss von Wort zu Wort nach der semantischen Motivation gesucht werden, die ihre Durchsetzung begründet haben könnte. So erscheint *taite* ‘(Um)Bruch, Faltung, Falz’ für Abschnitte innerhalb eines musikalischen Werks auf den ersten Blick wie ein aus opaken Gründen erhalten

⁴⁷⁹ Der Bereich des Fachjargons und der Praxissprache bleibt hier aus methodologischen Gründen ausgespart. Wie entsprechende Untersuchungen (Schneider 1983; Schütte 2015 [1988]) vermuten lassen, wäre hier allerdings mit Blick auf kulturspezifische Idiomatik in der Fachkommunikation ein reichhaltiges Forschungsgebiet zu erkunden.

⁴⁸⁰ In Kapitel 6 werden auch phraseologische Muster betrachtet, die eine gewisse über ihre Diskurspezifität hinausgehende sprachstrukturelle Typizität aufweisen.

⁴⁸¹ Die Verwendung geht möglicherweise auf Envallssons Musiklexikon (1802) zurück (s. auch SAOB s.v. replik A.4). Die Bedeutungserweiterung des frz. *réplique*, ein historisches Synonym für ‘Oktave, Oktavierung’ (Rousseau 2019b: 617), ist also im Schwedischen bereits früh nachweisbar.

gebliebenes Relikt aus Krohns Terminologie, doch füllt das Lexem bei genauerem Hinsehen eine terminologische Lücke, nämlich die einer gerade in ihrer Vagheit flexiblen Bezeichnung für einen Teil eines Werkes, ohne das bereits mit der Bedeutung '[abgeschlossener] Satz' belegte *osa* zu polysemieren. Bereits diese kleine Reihe von Beispielen zeigt, dass es ein ganzes Spektrum möglicher Idiomatisierungskanäle für Termini und Fachausdrücke gibt. Die Einsprengsel aus einer Phase, in der die Fachsprachgemeinschaft besonders engagiert und kreativ nach eigensprachlichen terminologischen Lösungen suchte, dürfen also nicht als bloße Fossilien abgetan werden. Sie sind ein Fundus für sprachliche Wahlfreiheit und stilistische Varianz, sie realisieren und markieren fachspezifische Ausdruckshaltungen, Nuancen und Implikaturen, die unterhalb der terminologisch-definitorischen Ebene anzusiedeln sind und damit fachsprachlich identitätsstiftend wirken können.

Im Bereich zwischen Einworteinheit und Phraseoterminus bzw. fachsprachlicher Kollokation⁴⁸² wiederum findet sich ein typisches Muster von Komposita, die unter anderem als fachspezifische Fahren- oder Stigmawörter Verwendung finden. Ihre Bildung folgt zunächst einmal einem Schema endozentrischer Determinativkomposita aus Fachbegriff als Kern und nicht fachgebundenem Attribut als Determinans, wie etwa *pettuleipäsinfonia* 'Rindenbrotsinfonie' für Sibelius' 4. Sinfonie (s. 6.1.4.3). Solche Bildungen gehen auf das Muster charakterisierender Epitheta für besonders beliebte Werke des klassisch-romantischen Kanons zurück. Die Konstruktionen beruhen auf der „semantischen Arbeitsteilung“ zwischen den beiden Formativen, welche ihrerseits auf der Opposition Fachliches vs. Metaphorisches aufbaut“ (Gautier 2022: 17).⁴⁸³ Sie sind also zwar nicht strukturell idiomatisch (wie etwa manche Derivationen), aber semantisch kulturspezifisch und können damit identitätsstiftend wirken:

Als konventionalisierte Verdichtungsformen zeigen insbesondere Komposita an, was in einer Kommunikationsgemeinschaft zueinander in Bezug gesetzt wird und somit auch, welche Sinnbezüge in einer Gesellschaft bereits vorhanden sind oder auch neu hergestellt werden (Tienken 2015: 477).

⁴⁸² Grécianos (1997: 42) Auffassung fachsprachlicher Kollokationen als Resultat der „Kontiguität zwischen Fach- und Allgemeinsprache“ wird durch das hier untersuchte Material vielfach bestätigt. – Kollokation wird hier für überzufällig häufige und semantisch erwartbare Wortverbindungen verwendet (s. die Definition bei Bußmann 2002: 353), während Kookkurrenz für das gedanklich verknüpfte gemeinsame Vorkommen von sprachlichen Elementen gleich welcher Art in größeren Zusammenhängen (Sätzen, Texten) benutzt wird.

⁴⁸³ *Pettuleipäsinfonia* wird im finnischen Marketing bereits als Strukturtypbezeichnung für Firmennamen verwendet, bei denen die Verbindung zweier semantisch distanter Komponenten als strategisches Mittel zur Herstellung von Einprägsamkeit genutzt wird (Miettinen 2001).

Aus diesem Muster entwickelt sich ein Kanal für idiomatische Terminologisierung, und einige solcher Bildungen haben sich als musikhistorische Fachbegriffe etabliert: Die Bezeichnung *lastenkamarikonsertti* ‘Kinderzimmerkonzert’ geht auf eine Kritik von Nils-Eric Ringbom zu dem ersten Happening-Konzert der *Musiikkinuoris*-Gruppe am 2.12.1962 zurück (Heiniö 1988a: 27).⁴⁸⁴ Der Charme dieses (Doppel-)Kompositums liegt auch darin, dass *lastenkamarikonsertti* sowohl als ‘Kinderzimmer-Konzert’ als auch als ‘Kinder-Kammerkonzert’ verstanden werden kann;⁴⁸⁵ im letzteren Fall wäre also auch das noble (und in zeitgenössischer Musik prominente) Genre der Kammermusik Objekt der Ironie. Angesichts der kulturpolitischen Situation in Finnland der 1960er Jahre (s. 2.1.5) verwundert es nicht, dass die Gruppe das Stigmawort vom Kinderzimmer dankbar aufgriff und zum Fahnenwort ummünzte. Da jedoch die Gruppe in dieser Form nicht lange Bestand hatte, blieb auch *lastenkamarikonsertti* ein epochengebundener Begriff.

Diachron resilienter ist hingegen die Bezeichnung *karvalakkiooppera* ‘Pelzmützenoper’, die Anfang der 1980er Jahre zunächst für die erfolgreichen finnischen Opern der 1970er Jahre, darunter die beiden 1975 uraufgeführten *Viimeiset kiusaukset* (Joonas Kokkonen) und *Ratsumies* (Aulis Sallinen), geprägt wurde.⁴⁸⁶ Die ursprünglich metonymische Bezeichnung bezog sich möglicherweise zunächst auf das Accessoire, das in der Inszenierung von Sallinens Oper *Punainen viiva* (1978) eine prominente Rolle spielte (Heiniö 1999: 33). Allerdings mutmaßt Tiikkaja (2021: C6), dass auch die Tatsache, dass die Aufführungen dieser Opern zahlreich von einem Publikum besucht wurden, das „busladungsweise“ (ebd.) aus ländlichen Gegenden anreiste, zu der Verfestigung beigetragen habe. Zu ihrer Entstehungszeit war die Bezeichnung Ausdruck eines ernsthaften Konflikts: Da die internationale Wahrnehmung finnischer Musik, speziell des finnischen Musiktheaters, aufgrund der zahlreichen Aufführungen der so bezeichneten Werke stark durch die darin vertretene Ästhetik geprägt wurde, befürchteten die jüngeren Komponistinnen

⁴⁸⁴ Im schwedischen Original heißt es allerdings *barnkamaroväsen* ‘Kinderzimmerlärm’ (Ringbom 1962: 6). Die finnische Bezeichnung ist jedoch auch intertextuell aufgeladen. Sie spielt auf Paavolainens Glosse *Kirjallinen lastenkamari* (Paavolainen 2012 [1932]) an, in der dieser sich über die Betonung der „Jugendlichkeit“ im Selbstbild der damaligen jüngeren Schriftstellergeneration lustig machte (H. K. Riikonen 2021: 128–129).

⁴⁸⁵ Der Binnengenitiv bei Komposita im Finnischen ist nicht obligatorisch, wie am Vergleich von *lastenkamari* ‘Kinderzimmer’ und *kamarikonsertti* ‘Kammerkonzert’ – ersteres mit, letzteres ohne diesen – deutlich wird. Zu Komposita als Hyponymen im Finnischen s. Hyvärinen (2019: 314).

⁴⁸⁶ Zur Genese der Bezeichnung s. Heiniö (1999: 32–37). Die erste Koexistenz von *karvalakki* und finnischer Oper findet sich demnach bei Kaipainen (1980: 59) – Jouni Kaipainen (1956–2015) war Gründungsmitglied von *Korvat auki* – die erste explizite gedruckte Erwähnung des Begriffs *karvalakkiooppera* in einem Interview mit ihm in *Suomen kuvalehti* (Lindfors 1981: 54).

und Komponisten, mit ihren Positionen entweder nicht gegen das aus ihrer Sicht rückständige (ebd.: 33) Bild zeitgenössischen finnischen Komponierens anzukommen oder gar damit assoziiert zu werden. Die zur Metapher für Hinterwäldlertum gewordene *karvalakki*-Metonymie ist auch eine Reaktion auf die Selbstbezogenheit der Hauptströmungen finnischer Nachkriegsmusik, aus denen die Angst vor fremden Einflüssen, mangelnder Pioniergeist und Vermeidung einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der internationalen Moderne herausgelesen wurde. In gewisser Weise ist sie also ein Komplementärbegriff zu *lastenkamarikonsertti* und ebenso wie dieser ein typisches Beispiel für einen indirekten – und damit gesichtswahrenden – Angriff auf einen nicht konkret benannten Gegenpart, wenngleich einige der Komponisten, auf die der Begriff abzielte, sich dadurch offensichtlich durchaus getroffen sahen (Heiniö 1999: 32).

Auch hier zeigt sich wieder eine charakteristische Kommunikationsstruktur einer kleinen und über zahlreiche Beziehungen auf mehreren Ebenen untereinander verbundenen Diskursgemeinschaft: Die persönlichen, fachlichen und hierarchischen Verhältnisse zwischen den Akteuren sind von den sprachlichen Äußerungen nicht zu trennen (und umgekehrt). Im einen wie im anderen Fall könnte Müllers Konzept des „weltanschaulich geprägten Terminus“ Anwendung finden:

Setzt sich ein solcher weltanschaulich geprägter Terminus im Diskurs durch, hat er Chancen, seinerseits wieder zum im Gebrauch unmarkierten Beschreibungsbegriff zu werden, der die weltanschaulichen Einstellungen seiner Prägungszeit in der Semantik trägt. Man denke z.B. an den anfänglich pejorativ geprägten Ausdruck *Rokoko*, dessen Gebrauchsgeschichte zahlreiche Auf- und Abwertungen kennt, welche dem Diskurskundigen auch dann präsent sind, wenn der Ausdruck neutral gebraucht wird. (M. Müller 2007: 199.)

Sprachstrukturell besteht der Unterschied darin, dass *karvalakkiooppera* sich als hyponyme Genrebezeichnung – ‚eine Art von Oper‘⁴⁸⁷ – etabliert hat, während *lastenkamarikonsertti* (noch) nicht vom konkreten historischen Kontext gelöst verwendet wird. Doch wäre eine solche Verwendung – etwa für ‚avantgardistisches Kammerkonzert mit Happening-Elementen‘ – durchaus vorstellbar.

⁴⁸⁷ Der mittlerweile „harmlos“ (Heiniö 1999: 32) gewordene Begriff kann heute als kulturspezifischer Fachausdruck für breitenwirksame Musiktheaterwerke mit meistens finnischer historischer oder mythologischer Thematik, neoromantischer (oder allenfalls gemäßigt moderner) Klangsprache und konventionell narrativer Dramaturgie in entsprechender Inszenierung gelten. Man vergleiche Bildungen wie *Belcanto-Oper*, *Rettungsoper* etc.; aber auch z.B. Groschenroman. *Karvalakkiooppera* dürfte auch auf Kai Chydenius' politisch aufgeladene *Lapualaisooppera* (1966; s. Kolbe 1996: 134–135) anspielen; das Urbild für das Bezeichnungsmuster ist aber sicherlich Brecht/Weills *Dreigroschenoper* (1928). Mittlerweile wurde *Karvalakkiooppera* gar zum Titel eines anspruchsvollen Musiktheaterwerks mit politischem Hintergrund (Kemijoen kulttuurituki ry 2022).

Eine ungewöhnliche Bildung ist hingegen *sinfoniaviha* ‘Sinfoniehass’ (s. S. 422). Auch hier handelt es sich um ein Determinativkompositum aus Fachbegriff und nichtfachlicher Komponente. Zwar steht der Fachbegriff an der Stelle des Determinans, doch lässt sich nicht zweifelsfrei identifizieren, ob er auch der *modifier* ist. Ausgedrückt wird der Hass auf die Gattung als solche (deren besondere Wertschätzung in Finnland, wie gezeigt, repräsentativ für die bürgerliche Musikkultur steht). In dem Kompositum, und mehr noch in der Wortverbindung *arktinen sinfoniaviha* ‘arktischer Sinfoniehass’, realisiert sich eine musiksoziologisch interessante Strategie der Stigmatisierungsumkehr, denn geprägt wurde der Begriff eben durch Akteure, die die Hochkultur gegen experimentelle oder popkulturelle Angriffe (vor allem aus dem linken politischen Lager) verteidigen zu müssen glaubten (s. 6.2.4.2).

Diese Reihe von Beispielen zeigt, wie die Physiognomie einer Fachsprache insgesamt durch terminologische Eigenheiten geprägt sein kann, bei denen es sich nicht nur um personen- oder einzeltextgebundene „fachsprachliche Idiolekte“ (Brandstätter 1990: 82) handelt. Sie stehen für unterschiedliche Aspekte einer Idiomatizität der finnischen Musikfachlexik, die darauf schließen lässt, dass der sprachliche Umgang mit Musik, ausgehend von der Adaptation von Vorbildern und der Konstruktion terminologischer Systeme, kulturspezifische fachliche Bezeichnungsstrategien und Narrationsstrukturen ausgebildet hat. Zumal die „Informationsverdichtung“ (Zhu 1990: 226) idiomatischer fachsprachlicher Komposita, deren Referenzfunktion, wie Zhu bemerkt, (referentiell) intratextuell (ebd.: 225), aber auch transtextuell wirkt, belegt die Existenz kulturspezifischer diskursiver Schichten, die nicht erst in Texten, sondern bereits in einzelnen charakteristischen Bezeichnungen identifizierbar sind.

4.3.2 Fallbeispiel *alkuvoima* ‘Urkraft’

Im folgenden Unterkapitel soll mit der qualitativen Detailanalyse eines Fallbeispiels gezeigt werden, wie sich ein nichtterminologisches Lexem im finnischen Musikdiskurs etabliert, das sich begrifflichen Festlegungen und Gebrauchsrestriktionen weitgehend entzieht, aber gerade wegen dieser Vagheit eine besondere Resilienz und ein großes identitätsstiftendes Potenzial aufweist. Lexikographisch nachgewiesen ist das Lexem erstmals bei Europaeus (1853), der s.v. *alkuvoima* schwed. *grundkraft* ‘Grundkraft’ angibt (s. auch *SAOB* s.v. *grundkraft*). Corander (1862: 6) verwendet *alkuvoima* für die Ausdehnungskraft des Universums. Schon bei Godenhjelm (1873) jedoch steht *alkuvoima* s.v. *Urkraft*, und auch Cannelin (1913) hat *urkraft* s.v. *alkuvoima*. Es zeigt sich also eine rasche Verschiebung von der naturwissenschaftlichen zu einer breiteren, aber auch vageren Bedeutung. Juhani

Aho verwendet *alkuvoima* im Sinne eines philosophischen Begriffes der Urkraft, den er Johan Vilhelm Snellman in den Mund legt:

Suuri aate voittaa kaikki vaikeudet.—Juuri niin, sähkörajoja kautta koko maan, yksi ainoa suuri substanssi niitä liikuttamassa... Se on **hegeliläinen idea**, se on dialektinen metodi, joka johtaa **kaikki yhdestä** ainoasta **alkuvoimasta** [...]. (J. Aho 1901.)⁴⁸⁸

Andererseits finden sich zahlreiche Verwendungen im christlich-religiösen Kontext; so gibt Eino Leino in seiner *Divina commedia*-Übersetzung *la prima virtù* 'die erste (Schöpfer-)Kraft' mit *alkuvoima* wieder (Dante Alighieri [Leino] 1912: 166) und ergänzt in den Anmerkungen *jumala* 'Gott'. Allen Bedeutungen gemeinsam ist das semantische Merkmal des Ursprünglichen und Ungesteuerten, nicht durch menschlichen Eingriff Hervorgebrachten oder Modifizierten; entscheidend für die Interpretation ist angesichts des breiten Bedeutungsrahmens der Kontext.

Einer der ersten konkreten Bezüge zur Musik findet sich in Arvid Genetz' adaptierter Übersetzung einer Erzählung aus Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten*. Die Wirkung badischer Volkslieder auf einen Lehrer lässt sich dabei, eingedenk der Herderschen Idee, dass sich der Charakter eines Volkes in seinen Liedern offenbare,⁴⁸⁹ unaufwendig einrichten. Genetz ersetzt lediglich „deutsch“ durch „finnisch“, allerdings auch „Volksgemüth“ durch das deutlich größer dimensionierte *kansallishenki* 'nationaler Geist':

Die **tiefe Urkraft des Volksliedes** erschloß sich unserm Freunde in ihrer ganzen Herrlichkeit, er sah sich liebend umfassen von der edlen, majestätischen Herrlichkeit des **deutschen Volksgemüths** [...] (Auerbach 1863: 192).

Kansanlaulun syvä alkuvoima aukei koko ihanuudessaan ystävällemme, hän näki itsensä suljetun **Suomen** jalon, majesteettillisen **kansallishengen** syliin [...] (Auerbach [Karjalainen = Genetz] 2006 [1877]).

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts taucht das Lexem erstmals im Zusammenhang mit Kunstmusik auf, und zwar zunächst auch in der Verbindung mit Volksliedern. In einer bearbeiteten Übersetzung eines nicht näher genannten Textes von Fritz Volbach wird auf die große Bedeutung der Volksmusik als „wahres Leben verleihende Urkraft“ (*todellista eloa antavana alkuvoimana*) für die Musik der bekanntesten

⁴⁸⁸ Das Zitat zeigt eine gewisse Verkürzung, die im Hinblick auf die durch Snellman vermittelte Hegelrezeption in Finnland interessant ist, denn Hegel distanziert sich eigentlich von Herders „organischen Kräften“ (Hegel 1999 [1802]: 362–363); s. auch etwa Bienenstock (1989: 40; 52–53). Das komplexe Begriffsfeld kann hier nicht weiter erörtert werden, s. jedoch auch 6.2.3.

⁴⁸⁹ Zur Herder-Rezeption in Finnland s. 2.2.

Komponisten der „nationalen Schulen“, darunter Sibelius, verwiesen (Säveletär 1908a: 184). Diese Kookkurrenz von *kansanmusiikki*, *alkuvoima* und *Sibelius* geht also auf eine deutsche Zuschreibung zurück. Doch wird die Verknüpfung von *alkuvoima* mit finnischer Musik bald auch ein frequentes Motiv in finnischen Originaltexten, wobei sich die Zuschreibung von dem Verweis auf Volksmusik löst. Kookkurrenzen von Instanzen von MUSIK mit *Kalevala* und *alkuvoima* sind hingegen diachron stabil:

Ohjelmassa oli myöskin Sibeliuksen **alkuvoimaa uhkuva** merkillinen teos „Luonnotar“^{lxxxix} [...] (-n 1914: 5).

Syntyy siveltimen ja taltan, **sävelen** ja säkeen tietäjiä ja taitajia, joiden luominen nerollisella tavalla puhuu meille ja maailmalle **rotumme kalevalaisesta alkuvoimasta**^{xc} (Helsingin Sanomat 1935: 9).

Kalevalainen alkuvoima ja perisuomalainen uho myllertävät ja purkautuvat siinä [scil. in Sibelius' *Tulen synty*] mainiosti^{xci} (Lampila 1992: B2).

Dabei bleibt die Verwendung des Lexems jedoch keinesfalls auf Sibelius beschränkt. So heißt es in einem Nachruf auf Toivo Kuula:

Kokonaisuudessa on Kuulan musiikin tunnusmerkkinä **tunteen voimakkuus, muodon kiinteys ja selvyys**, ilmaisten laadinnassa hänen suuria opintojaan, sekä **usein esiintyvä alkuvoima, ilmaisutavan suomalainen luonne**, viimemainittu samalla kertaa hänen voimasaan ja hillinnässään. Me nimittäin **etsimme joskus hänen sävellyksistään sitä kultivoitua hienoutta**, sitä katseen laajuutta, joka kohottaa taiteilijan puoluemiehen aitauksista ja antaa hänen musiikilleen sen kauneimman ihanteellisen merkityksen.^{xcii} (Vaasa 1918: 2.)

Formbeherrschung und *alkuvoima*⁴⁹⁰ stehen also offenbar nicht im Widerspruch, aber ein „finnischer Charakter des Ausdrucks“ (*ilmaisutavan suomalainen luonne*) und „kultivierte Feinheit“ (*kultivoitua hienoutta*) scheinen sich zueinander komplementär zu verhalten. Die Formulierung *usein esiintyvä* 'häufig auftretend' impliziert jedoch auch, dass sich zwischen Werken (oder Momenten) unterscheiden lässt, in denen „Urkraft“ erscheint, und solchen, in denen dies nicht der Fall ist. Haapanens Charakterisierung von Sibelius' 4. Sinfonie weist in dieselbe Richtung:

Teoksen luonne onkin siinä määrin yksilöllinen ja sen musiikki niin „sisäänpäin kääntynyttä“ ja kaikkia ulkonaisia voimakeinoja karttavaa, että se muodostaa suoranaisten vastakohdan

⁴⁹⁰ Zitiert wird hier eine übersetzte Kompilation schwedischsprachiger Nachrufe. Die Nuance der Übersetzung ist aufschlussreich: Im Ausgangstext (Wasenius 1918: 7) steht nicht *urkraft* oder *grundkraft*, sondern *elementär kraft* 'elementare Kraft'.

aikaisemmissa sinfonioissa [...] ilmenevälle välittömästi tehoavalle **alkuvoimaisuudelle**^{xciii} (Haapanen 1926: 18).

Zum semantischen Komplementärfeld von *alkuvoima* (und Ableitungen wie *alkuvoimainen*, *~voimaisuus*) gehören also Individualität und Innerlichkeit.

Bei Haapanen ist mit der Zurückweisung äußerlicher Mittel ein objektiv belegbarer Anhaltspunkt gegeben, der impliziert, dass *alkuvoima* mit materieller musikalischer Kraftentfaltung konnotiert wird. Damit tritt allerdings die Bedeutungskomponente der Kreativität in den Hintergrund. Eine *ex negativo*-Umschreibung des Bedeutungsrahmens gibt weitere Hinweise:

[...] Nielsen, Gram, Lange-Müller ja Glass. Edellämainittujen teokset antoivat yleensä edullisen käsityksen Tanskan luovista musiikkimiehistä. **He eivät hämmästyä kuulijaa alkuvoimaisuudella**, heidän musiikissaan **ei ole kansallisuuteen pohjautuvaa henkistä väkevyyttä**. Mutta sensijaan perustavat tanskalaiset enemmän **puhtaan kauneuden ihanteille** sävelkielensä, joka usein vaikuttaa **laimealta**, jonka pohjana on kuitenkin arvonantoa herättävää **kulttuuria**.^{xciv} (Suomen musiikkilehti 1926a: 188.)

Die Formulierung legt nahe, dass der Einsatz von *alkuvoimaisuus* sich auf eine Intention zurückführen lässt; die rezensierten dänischen Komponisten verzichten in dieser Lesart also bewusst darauf, das Publikum mit ihrer Urkräftigkeit zu erstauen (und damit nationale geistige Stärke zu zeigen).⁴⁹¹ Da die Abwesenheit von Urkraft mit dem „Ideal reiner Schönheit“ (*puhtaan kauneuden ihanne*) verknüpft ist, könnte man *alkuvoima* im Gegenzug implizit als Instanz des Erhabenen (aufgefasst als Gegensatz zum Schönen⁴⁹²) markiert sehen. Die Kookkurrenz von *laimea* ‘lau, lasch’ und *kulttuuri* deutet auch auf eine unterschwellige Zivilisationskritik hin.

Im Zentrum des zunehmenden Nationalismus im finnischen Musikdiskurs der 1930er Jahre stand naturgemäß Sibelius, dessen Inbeschlagnahme für nationalistische Ideologien auch im nationalsozialistischen Deutschland eine neue Qualität erhielt. Daher verwundert es nicht, dass die „Urkraft“ von Sibelius’ Tonsprache als Gegenbild zur angeblich „fruchtlosen“ und „volksfremden“ Moderne der 1920er Jahre stilisiert wurde:

[...] silloin kun me [scil. saksalaiset] vielä vuosikaudet sodan jälkeen noudattelimme yhtä **hedelmätöntä kuin kansalle vierasta** taidesuuntaa. Mutta Te, jota kiinnostaa vain **kansa ja koti**, luotte sillä välin ihanan orkesteriteoksen toisensa jälkeen, ja niinpä tuona onnettomana

⁴⁹¹ Carl Nielsen wird allerdings durchaus als Vertreter einer nationalen dänischen Haltung in der Musik gesehen; doch verkörpert sich in ihm ein „consensus nationalism“ (Brincker 2008).

⁴⁹² S. zum ästhetischen Konflikt- und Widerspruchsfeld des Erhabenen und des Schönen etwa Pries (1989: 3).

aikana **Teidän sävelkielenne alkuvoima tenhosi kaikki ne saksalaiset, joille käsiti omasta kansasta aina on ollut iäisarvoinen.**^{xcv} (Thierfelder 1935: 178.)⁴⁹³

Die zunehmende Idolisierung und nationalistische Vereinnahmung von Sibelius in den 1930er und 1940er Jahren schlug sich in zahlreichen Äußerungen wieder, die vergleichbare Muster reproduzieren, und in denen die Kookkurrenz von *alkuvoima* mit nationalistischen und mythologisierenden Inhalten sich verstetigte. Allerdings darf dabei nicht unterschlagen werden, dass solche Äußerungen keineswegs auf rechtsgerichtete Publikationen beschränkt blieben. Auch in der Arbeiter-Musikzeitschrift *Työväen musiikkilehti* wurden, über jeweils repräsentative Vertreter, alle Kunstgattungen national-mythologisch verortet.

Kirjallisuuden alalla Juhani Aho, maalaustaiteen piirissä Albert Edelfelt ja varsinkin Akseli Gallén-Kallala ja säveltaiteen raiviolla Robert Kajanus ovat tunkeutuneet kansanhengenne uumeniin. Niistä he keksivät luomisen taian, **suomalaisugrilainen mystiikka ja kansalliset arvot avautuvat heille alkuvoimaisina ja töihin kannustavina.**^{x cvi} (V. Pesola 1941: 128.)

Ungeachtet solcher ideologischen Kontaminationen (und des nach wie vor nebulösen semantischen Gehalts) wird *alkuvoima* jedoch auch in der eigentlich wissenschaftlichen finnischen Musikkliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg keineswegs gemieden, sondern findet nun sogar Eingang in die Textproduktion über (nicht nur finnische) avancierte Musik. Die häufige Verwendung eines Lexems wie *alkuvoima* im Kontext des noch stark vom Musikdenken des 19. Jahrhunderts geprägten älteren finnischen Musikschritftums und dessen Zunahme in der Zwischenkriegszeit und während des Krieges ist nicht überraschend. Umso bemerkenswerter ist es also, dass das Lexem auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter frequent und auch in musikwissenschaftlicher Literatur auftritt:

(1) Tai ehkä etäistä **sukulaisuutta Carl Orffiin** on havaittavissa: suggestiivinen, **alkuvoimainen repetitiivisyys**. Mutta siinä missä opettaja pitäytyi arkaisoivaan diatoniikkaan, oppilas [scil. Osmo Lindeman] päätyi nopeasti dodekafoniaan ja kenttäteknikkaan.^{x c vii} (Heiniö 1986: 170.)

(2) Mutta **alkuvoimaisin** ja uudistushalussaan häikäisevin on se Stravinsky, joka on säveltänyt **Le Sacren**^{x c viii} (Klami 1960: 70).

⁴⁹³ Für den deutschen Originaltext s. Thierfelder (1935a). Eine nahezu identische Motivik findet sich bei Thaer (1936a), ebenfalls umgehend auf Finnisch erschienen (Thaer 1936b); ein Detailvergleich der Originale mit den finnischen Übersetzungen wäre lohnenswert. Dass große Teile des derart etablierten Sibelius-Bildes sich in der deutschen Musikwissenschaft auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch lange hielten, zeigt sich etwa bei Hollander (1965), der den gesamten Urkraft-, Natur- und Mythologie-Komplex unkritisch fortschreibt.

(3) [Erik Bergmans] Aubadella on selkeä kokonaishahmo, leveän siveltimen vedoista johtuva vahva ja kiinteä perustunnelma, jotka tekevät sen samalla tavoin helposti vastaanotettavaksi kuin säveltäjän kymmenen vuotta myöhemmin omaksumassa **alkuvoimaisessa** tyyliässä kirjoitetut teokset^{xcix} (Heiniö 1986: 75).

(4) **Pierre Boulez on** avantgardistisen triumviraatin Stockhausen-Boulez-Nono kenties **alkuvoimaisin lahjakkuus**^c (Salmenhaara 1962: 12).

(5) ‚Kritiikin ikuinen laki‘ olisi kenties se, että oudolta, käsittämättömältä ja kielletyltä tuntuva opitaan aina lopulta hyväksymään, mutta **sovinainen ei koskaan muutu alkuvoimaiseksi**^{ci} (Heininen 1976: 64–65).

Eingedenk der oben herausgearbeiteten Merkmalbündel ist die Kookkurrenz von *alkuvoima* mit Carl Orff (1) evident, die von *alkuvoima* und Innovationsdrang bei Strawinsky (2) nachvollziehbar, da ja die Neuheitswirkung seines *Sacre du printemps* teils tatsächlich auf den elementar-rhythmischen Kontrast zu der als überfeinert empfundenen Spätromantik der Zeit zurückging. Aber die Verwendung von *alkuvoima* im Zusammenhang mit Erik Bergmans Zwölftonkompositionen (3), oder gar mit Pierre Boulez (4), dessen Musik gleichermaßen rational durchorganisiert wie differenziert und verfeinert ist, lässt auf eine Bedeutungsverschiebung schließen. Das Heininen-Zitat (5) verdeutlicht, dass in diesen Verwendungszusammenhängen nicht mehr die Komponente der Urwüchsigkeit, Naturverbundenheit und Unverfälschtheit im Vordergrund steht, sondern (wieder) die neutralere Assoziation einer gewissen Frische und Originalität, die jedoch eine intellektuell anspruchsvolle Kompositionsweise nicht ausschließt. Eine Rückübersetzung von *alkuvoima* ins Deutsche wäre hier kaum noch möglich: Weder bei dem Salmenhaara-Zitat noch bei Heininen könnte man *alkuvoima* sinnvoll mit ‚Urkraft‘ wiedergeben – ein Beleg dafür, dass das Lexem eine idiosynkratisch finnische Bedeutungskonstruktion transportiert.

In journalistischen Texten findet *alkuvoima* weiter reichhaltige Verwendung:

Suomalaisen orkesterisoiton suuri puhdistaja [scil. Paavo Berglund] **eteni klassismin ihan-teista yrmyyn alkuvoimaan** ja lopulta ihmeelliseen läpikuultavuuteen^{cii} (Sirén 2010: 934).

Der bekannte Gegensatz zwischen klassischem Ideal und *alkuvoima* wird erneut realisiert, jedoch lässt das Paradoxon (*eteni* [...] *alkuvoimaan* ‘schritt zur Urkraft voran’) auf eine semantische Abschwächung der wörtlichen Bedeutung schließen, denn ein Zustand, der (Zwischen-)Ziel eines Prozesses ist, wird mit dem Determinans *alku-* markiert. Die etablierte Konnotation des Lexems mit Sibelius führt schließlich auch zur Verschmelzung der beiden idiomatischen Ausdrücke in der Kollokation *sibeliaaninen alkuvoima*:

Lämpöä Albikerin tulkinnassa ei erityisesti ollut, mutta sen tilalla oli niin sanottua **sibeliaani-sta alkuvoimaa**, minkä tähden esitys kuulosti hyvin pohjoismaalaiselta (Lampila 2005: C1).

Zwar ist hier die Rede von der Interpretation des Sibelius-Violinkonzerts durch einen deutschen Geiger, aber, wie auch Kujanpää (2011: 76) hervorhebt, scheint die Identifikation mit einer typisch finnischen Interpretationshaltung von der Nationalität der Ausführenden unabhängig zu sein. Der einschränkende Diskursmarker *niin sanottu* ‘sogenannt’ verweist allerdings ebenso auf die Etabliertheit der Wortverbindung wie darauf, dass das Lexem mehr und mehr als Versatzstück reflektiert wird. In einer metasprachlichen Bemerkung hatte derselbe Kritiker genau dies bereits früher auf den Punkt gebracht:

[Sibelius'] **Kullervo** oli tietysti yö, synkkä, karkea ja raskassoutuinen **muinaissuomalainen alkuhämmä**, **Lindbergin klarinettikonsertto modernin hienostunut**, sähköisen nopealiikkeinen ja välähtelevä **kirkkaus**. Jos yhteisiä nimittäjiä pitäisi etsiä, ensimmäiseksi tulee mieleen **suomalainen alkuvoima – mitä se sitten tarkoittaakaan**.^{ciii} (Lampila 2002: B7.)

Nachdem Lampila *suomalainen alkuvoima* ‘finnische Urkraft’ als gemeinsamen Nenner zweier – als denkbar unterschiedlich beschriebener – Werke identifiziert zu haben glaubt, schiebt er selbst *mitä se sitten tarkoittaakaan* ‘was auch immer das nun bedeuten mag’ hinterher. Im Sprachgebrauch finnischer Konzertkritiken ist *alkuvoima* also auch im 21. Jahrhundert noch präsent, doch sind formelhafte Wendungen, Versatzstücke und ein unskrupulöser Sprachgebrauch für diese Textsorte nicht ungewöhnlich. Umso signifikanter ist also die Beobachtung, dass ein derart unscharfes und mit wohlbekannten⁴⁹⁴ problematischen historischen Konnotationen belastetes Lexem wie *alkuvoima* auf eine große Bandbreite musikalischer Stile angewandt wird und nach wie vor auch in musikwissenschaftlichen Texten erscheint.

Es stellt sich also die Frage, ob *alkuvoima* durch die frequente Verwendung im fachlichen Kontext zu einem „historisch gewachsenen“ Fachausdruck (Homberger 1990: 377) oder einem fachkategorialen Lexem (s. S. 93) geworden ist, das seinen Bedeutungsumfang nicht durch Definition, sondern durch gewohnte Verwendungspraxis erhält. Andererseits käme auch in Betracht, die Kriterien, die Pörksen

⁴⁹⁴ Oramo (2014 [2011]) schreibt, Thierfelders Brief sei „drowned for decades“ gewesen und erst die neuerliche Beschäftigung mit Kontext und Hintergrund von Adornos Sibelius-Glosse (Jackson 2010) habe die Aufmerksamkeit wieder darauf gelenkt. Man kann kaum umhin, darin eine Schutzbehauptung zu sehen, denn der Brief war ja seinerzeit in führenden deutschen und finnischen Musikzeitschriften veröffentlicht worden.

(1989) für „Plastikwörter“ entwickelt hat, anzulegen (s. auch 6.2.3 für ein weiteres Beispiel hierzu).⁴⁹⁵

Denkbar wäre schließlich, *alkuvoima* als Element von „Privatsprache“ zu betrachten, gleichsam als Wittgenstein’schen Käfer im Karton.⁴⁹⁶ Damit könnte man das Lexem auch als Projektionswort bezeichnen. Unabhängig von solchen Begriffsfragen kann festgehalten werden, dass derartige Ausdrücke zu jenem Graubereich der Fachsprache gehören, die in ihrer kulturspezifischen Idiomatizität ein Schlaglicht auf fachgemeinschaftsspezifische Denkart und Denkstile werfen, die aber auch auf die umliegenden fachlich-terminologischen Ausdrücke und Inhalte abstrahlen.

495 *Alkuvoima* war im 19. Jahrhundert ja vorübergehend auch als wissenschaftlicher und philosophischer Begriff im Gebrauch gewesen; das Kriterium der „Rückwanderung“ aus der Wissenschaft (Pörksen 1989: 118) wäre also in gewisser Weise erfüllt.

496 „Angenommen, es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir ‚Käfer‘ nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Andern schaun; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick seines Käfers, was ein Käfer ist. – Da könnte es ja sein, daß Jeder ein anderes Ding in seiner Schachtel hätte. Ja, man könnte sich vorstellen, daß sich ein solches Ding fortwährend veränderte. – Aber wenn nun das Wort ‚Käfer‘ dieser Leute doch einen Gebrauch hätte? – So wäre er nicht der der Bezeichnung eines Dings. Das Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel; auch nicht einmal als ein Etwas: denn die Schachtel könnte auch leer sein.“ (Wittgenstein 2001: 710 [= PU 293].)