

Benjamin Schweitzer

Finnische Musikfachsprache

Diskursmuster

Discourse Patterns

Herausgegeben von
Beatrix Busse und Ingo H. Warnke

Band 37

Benjamin Schweitzer

Finnische Musikfachsprache



Geschichte, Strukturen, Diskurse

DE GRUYTER

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer GRK2560 – 413881800.

Die Open-Access-Publikation wurde durch die Universität Greifswald gefördert.

Ausgezeichnet mit dem Forschungspreis der Aue-Stiftung Helsinki (2024).

ISBN 978-3-11-163212-4

e-ISBN (PDF) 978-3-11-163226-1

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-163235-3

ISSN 2701-0260

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111632261>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2025931262

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com

Vorwort

Der vorliegende Band ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich (unter dem Titel *Adaptation – Konstruktion – Narration. Untersuchungen zur finnischen Musikfachsprache aus historischer, struktureller und diskurslinguistischer Perspektive*) im Jahr 2024 am Lehrstuhl für Fennistik der Universität Greifswald eingereicht und erfolgreich verteidigt habe. Was auf den ersten Blick wie eine schlüssige Konstellation erscheint – dass ein Komponist und Linguist, der unter anderem an der Sibelius-Akademie studiert hat, eine Dissertation über die finnische Musikfachsprache vorlegt – ist tatsächlich vielmehr Resultat einer ganzen Reihe von Fügungen, Glücksfällen und Pfadwahlen, deren langfristige Konsequenzen zum jeweiligen Zeitpunkt ihres Eintretens noch nicht abzusehen waren.

Die Vorgeschichte dieses Buches beginnt eigentlich bereits in den 1970er Jahren: Hätten sich meine Eltern damals statt für Finnland beispielsweise für die jugoslawische Adria interessiert, würde dieser Band vielleicht von der kroatischen oder slowenischen Musikfachsprache handeln. Dieser spekulative Gedanke ist mehr als eine biographische Anekdote – er ist wichtig, um einer Exotisierung des Forschungsgegenstands entgegenzuwirken: Davon, dass die Untersuchung des Verhältnisses von Sprache und Musik, in welcher Priorität und aus welchem Blickwinkel auch immer, generell kein Nischenthema ist, kündigt die reichhaltige einschlägige Literatur. Die Musikfachsprache gerade Finnlands wiederum lässt sich, aus einigen kulturspezifischen und sprachgeschichtlichen Gründen, zwar besonders anschaulich als Ausdrucksmittel einer zentralen Komponente kultureller Identitätskonstruktionen analysieren. Doch sind die konstitutiven Elemente aus diesem Ansatz auf andere Sprachen und manche sicher auch auf andere Fachgebiete übertragbar, mithin also weder periphere noch an eine bestimmte Sprache gebundene Phänomene. Ein Glücksfall also für mich, dass sich zuvor noch niemand dieses bei genauerem Hinsehen so naheliegenden Themas angenommen hatte.

Dass die Untersuchung nun an der Universität Greifswald entstand, ist nicht zuletzt eine späte Folge dessen, dass just hier einst das erste Lektorat für finnische Sprache in Deutschland eingerichtet wurde. Dass das Projekt allerdings überhaupt realisiert werden konnte – durch einen Forscher, der in seiner Lebensmitte, von einer künstlerischen Berufsbiographie herkommend, noch einmal einen neuen Pfad eingeschlagen und sich der Linguistik zugewandt hatte – ist wiederum der Deutschen Forschungsgemeinschaft zu verdanken, die das Internationale Graduiertenkolleg *Baltic Peripeties* mit großzügigen Forschungsmitteln ausgestattet hat.

Neben dieser unabdingbaren materiellen Unterstützung, und weit über sie hinaus, möchte ich mich bei zahlreichen Menschen bedanken, die die Arbeit geistig

und ideell begleitet und befördert haben. Die Mitglieder des Graduiertenkollegs *Baltic Peripeties*, des Bremer Doktorandinnenkolloquiums von Prof. Dr. Warnke und meine Fachkolleginnen und -kollegen aus der Fennistik haben mir mit großem Interesse ihr Ohr geliehen und mich in meiner Begeisterung für das Thema bestärkt. Ihre Fragen und Anregungen haben mir geholfen, meinen Forschungsplan ebenso wie die textliche Darstellung zu präzisieren. Meine studentischen Hilfskräfte Julia Nauck und Linda Henschel haben mich von anstrengenden und zeitraubenden Arbeitsschritten bei der Aufbereitung der Korpora entlastet. Bei dem Team des Verlags De Gruyter war dieser *tiilikivi* 'Ziegelstein', wie Bücher solchen Umfangs auf Finnisch genannt werden, in guten Händen.

Drei Menschen jedoch haben einen ganz besonderen Anteil an der Verwirklichung dieses Buches: Dr. Grit Ruhland war immer wieder erste Adressatin für meine Ideen und Überlegungen, wie sie sich, meist am Küchentisch, in unfertig mäandernden Gedankengängen entwickelten. Sie war auch diejenige, an die ich mich in Momenten der Verzagtheit wenden konnte und die meine Enttäuschung über das, was sich nicht so entwickelte, wie es hätte sein können und sollen, am besten verstanden hat. Für die Geduld, die Anteilnahme und den Zuspruch, mit dem sie dieses Projekt von Anfang an begleitet hat, danke ich ihr zutiefst.

Prof. Dr. Ingo H. Warnke hat sich der Arbeit mit offenem Interesse und einem gedanklichen und zeitlichen Einsatz angenommen, der weit über die Erstellung des Zweitgutachtens hinaus ging. Für seinen großen Beitrag, insbesondere zum Gelingen des Vorhabens, eine Gesamtanalyse der finnischen Musikfachsprache mit einer Adaptation diskurslinguistischer Methoden zu verknüpfen, möchte ich ihm ganz herzlich danken. Auch für die Aufnahme des Bandes in die Reihe *Diskursmuster / Discourse Patterns* danke ich ihm und Prof. Dr. Beatrix Busse sehr; an einem passenderen Ort könnte der Text kaum erscheinen.

Prof. Dr. Marko Pantermöller schließlich, der meinen gesamten Weg in und durch die Fennistik seit dem Beginn meines Masterstudiums im Wintersemester 2015 begleitet, beobachtet und befördert hat, war ein Betreuer, wie man sich keinen besseren wünschen könnte: Immer ansprechbar und nie um einen Rat verlegen, doch dabei stets darauf bedacht, mich meinen eigenen Weg finden zu lassen. Immer unterstützend und konstruktiv, doch dabei stets genau und fordernd. Immer bereit, in kritischen Phasen das Potenzial des Forschungsgegenstands im Blick zu behalten und auf die Fähigkeit des Forschers zu vertrauen, die Arbeit zu einem guten Ende zu führen. Für seine Zugewandtheit, Umsicht und Zuversichtlichkeit kann ich ihm nicht genug danken.

Am 6. Dezember 2024, dem 107. Jahrestag der Unabhängigkeit Finnlands,

Benjamin Schweitzer

Inhalt

Vorwort — V

Abbildungsverzeichnis — XIII

Tabellenverzeichnis — XV

Notationskonventionen, Zeichenverwendung und Abkürzungen — XVII

1 Einleitung — 1

- 1.1 Definition und Abgrenzung des Forschungsgegenstands — 2
- 1.2 Forschungsstand — 6
 - 1.2.1 Fachsprache der Musik — 6
 - 1.2.2 Fennistische Fachsprachenforschung — 9
- 1.3 Forschungslücke und Relevanz — 11
- 1.4 Forschungsansatz und Forschungsfragen — 13
- 1.5 Aufbau des Buches — 18
- 1.6 Korpus und Quellen — 21

2 Historische, kulturelle und sprachliche Hintergründe — 23

- 2.1 Finnlands Musikgeschichte im Kontext politischer Geschichte — 23
 - 2.1.1 Das schwedische Finnland vor 1809 — 24
 - 2.1.2 Die ersten Jahrzehnte der Autonomiezeit — 26
 - 2.1.3 Die kritische Phase der Autonomiezeit und Sibelius' Durchbruch — 29
 - 2.1.4 Die „Erste Republik“: Finnland zwischen den Weltkriegen — 32
 - 2.1.5 Die „Zweite Republik“: Nachkriegszeit und nachgeholte Moderne — 36
 - 2.1.6 Die „Dritte Republik“: Finnland in der EU — 41
- 2.2 Kernelemente finnischer Identitätskonstruktionen — 43
 - 2.2.1 Geographie, Klima, Natur — 44
 - 2.2.2 Fremdbestimmtheit, Resilienz, Freiheitskampf — 46
 - 2.2.3 Mythos, Sprache, Bildung — 47
 - 2.2.4 Musik — 51
 - 2.2.5 Exkurs: Das „Finnische“ finnischer Musik – Nationale Musik als Idee und Ideologie — 58
- 2.3 Zur Geschichte, Struktur und Sprachplanung des Schriftfinnischen — 66
 - 2.3.1 Geschichte des Schriftfinnischen: Kurzer Überblick — 67

2.3.2	Fachsprachstilistisch signifikante strukturelle Merkmale des Finnischen — 70
2.3.2.1	Derivationsmorphologie und Kasussystem — 70
2.3.2.2	Adaptation fremdsprachlichen Wortguts und eigensprachliche Äquivalente — 71
2.3.2.3	Subjektsmarkierung, epistemische Modalität und Evidentialität — 72
2.3.3	Die „sichtbare Hand“: Sprachpflege und Fachsprachplanung in Finnland — 75
3	Fachsprachenlinguistische Einordnung — 79
3.1	Fachsprache als Ebenenstruktur — 80
3.2	Fachlichkeit und Vertikalität — 90
3.3	Fachsprache als Kommunikationssituation und Diskurs — 93
3.4	Finnische Musikfachtextsorten im Überblick — 99
3.4.1	Rezensionen in Tages- und Publikumszeitschriften — 101
3.4.2	Fachzeitschriften — 103
3.4.3	Musikenzyklopädien — 105
3.4.4	Dissertationen und andere akademische Qualifikationsarbeiten — 106
3.4.5	Musikgeschichtliche Gesamtdarstellungen; Monographien — 108
4	Finnische Musikterminologie und Musikfachsprache – Entwicklungen, Strukturen, Besonderheiten — 111
4.1	Aufbau einer Terminologie: Historisch-systematischer Überblick — 112
4.1.1	Der lexikalische Kernbestand — 113
4.1.2	Semantische und morphologische Terminologisierungskanäle — 117
4.1.2.1	Semantische Terminologisierung — 117
4.1.2.2	Morphosemantische Terminologisierung — 119
4.1.3	Musikterminologie in allgemeinen Wörterbüchern — 124
4.1.4	Musikwörterbücher und Kompaktlexika — 126
4.1.5	Sprachplanung: Akteure und Strukturen — 129
4.1.5.1	Frühes Problembewusstsein und Musikterminologie als nationale Aufgabe — 129
4.1.5.2	Reformansätze zu Anfang des 20. Jahrhunderts — 135
4.1.5.3	Versuch einer Gremienlösung: Die Musikwortschatzkommission (1926–1930) — 141
4.1.6	Terminologische Systeme in Lehrwerken — 144
4.1.7	Ein mögliches terminologisches Minimum der Musiklehre — 158
4.1.8	Terminologie der Rhythmik und Formenlehre: Versuch eines Sonderwegs — 162

4.1.9	Minilektale Auffächerung im 20. Jahrhundert — 170
4.1.9.1	Sprachliche Adaptation neuer Analysemodelle (I): Schenker-Analyse — 172
4.1.9.2	Sprachliche Adaptation neuer Analysemodelle (II): <i>Set theory</i> — 173
4.1.9.3	Helmut Lachenmanns „Klangtypen der Neuen Musik“ — 175
4.2	Terminologie zwischen Definition, Deskription und Narration — 177
4.2.1	Benennung und Definition im Lehrwerk: Fallbeispiel diatonisch – chromatisch — 178
4.2.2	Definitionsstrategien und framesemantische Dimensionen komplexer Begriffe: Fallbeispiel Sonate – Sonaten(hauptsatz)form – Sinfonie — 183
4.2.2.1	Charakteristika des finnischsprachigen Fachdiskurses zur Sonatenform — 187
4.2.2.2	Lexikonartikel zwischen Definition und Narration — 194
4.3	Idiomatizität und Pragmatik der Musikfachsprache — 202
4.3.1	Kulturspezifische Termini und Fachausdrücke — 207
4.3.2	Fallbeispiel <i>alkuvoima</i> ‘Urkraft’ — 212
5	Diskurslinguistische Analyse: Methodologie und Begriffsklärungen — 220
5.1	Vorgehensweise — 221
5.2	Diskurs – Text – Aussage – Äußerung — 222
5.3	Deskriptive oder kritische Diskurslinguistik? — 225
5.4	Besonderheiten und Kartierung kunstwerkinduzierter Diskurse — 227
5.5	DIMEAN: Auswahl, Schwerpunkte und operationale Erweiterungen — 231
5.5.1	Transtextuelle Ebene: Rahmen und Muster — 231
5.5.1.1	Diskursiver Rahmen und historisch-epistemischer Kontext — 233
5.5.1.2	Ideologien, Mentalitäten, Identifikationsprozesse, Narrative — 234
5.5.1.3	Diskursive Formanten: Diskurssemantische Grundfiguren, Denkbilder, Kollektivsymbole, diskursives Minimum — 235
5.5.1.4	Diskursspezifische Kerntexte — 237
5.5.1.5	Frames, Topoi — 238
5.5.1.6	Referentielle Intertextualität; Reformulierungen — 241
5.5.1.7	Diskursspezifische Formeln; komplexe Mehrwortausdrücke — 245
5.5.2	Akteure und Diskurspositionen — 248
5.5.2.1	Diskursgemeinschaften — 249
5.5.2.2	Exkurs: Das Problem des mehrsprachigen Diskurses und der Sprachenschwelle — 252

5.5.2.3	<i>Ideology brokers; voice</i> — 253
5.5.2.4	Vertikalitätsstatus — 254
5.5.3	Intratextuelle Ebene: Textorientierte Analyse — 255
5.5.3.1	Textsorten, Textmuster, Kommunikationssituationen — 256
5.5.3.2	Semantische Felder, Isotopielinien — 257
5.5.3.3	Evidentialität, Epistemische Modalität, Egophorizität/Subjektivität — 259
5.5.3.4	Diskursive Dissonanzen, diskursiver Wettbewerb (Widerspruch, Korrektur, Agonalität, Koopetition) — 265
5.5.4	Intratextuelle Ebene: Mikrostruktur — 268
5.5.4.1	Implikaturen — 268
5.5.4.2	Diskursspezifisch zentrale Einworteinheiten (Kernwörter) — 269
5.5.4.3	Morpheme und morphosemantische Ebene — 271
5.6	Zur korpuslinguistischen Methodik: Korpusassistierte diachrone Analyse — 271
6	Drei Fallstudien — 277
6.1	Fallstudie I: Jean Sibelius (1865–1957), Sinfonie Nr. 4 a-Moll — 277
6.1.1	Begründung der Auswahl – Diskursiver Kontext – Korpus und Dossier — 277
6.1.2	Zentrale Diskursstränge und quantitative Übersicht — 280
6.1.3	Erste Rezensionen als Pioniertexte — 283
6.1.3.1	Evert Katila: <i>Sibeliuksen sävellyskonsertit</i> — 283
6.1.3.2	Heikki Klemetti: <i>Jean Sibeliuksen uudet sävellykset</i> — 293
6.1.4	Grundfigur REDUZIERTHEIT — 300
6.1.4.1	Kategorien und zentrale Einworteinheiten — 301
6.1.4.2	Relationale Realisationen ex negativo und Reduziertheit als „Protest“ — 304
6.1.4.3	Der <i>pettuleipä</i> -Diskursstrang — 312
6.1.5	Grundfigur SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT — 319
6.1.6	Naturbild, Programm, absolute Musik? Zentrales agonales Feld — 324
6.1.7	Musikwissenschaftlich-analytische Zugänge im Textvergleich — 339
6.1.7.1	Kari Rydman: <i>Sibeliuksen neljännien sinfonian rakenneongelmista</i> — 341
6.1.7.2	Kai Maasalo: <i>Suomalaisia sävellyksiä</i> — 349
6.1.7.3	Olavi Ingman: <i>Sonaattimuoto Sibeliuksen sinfoniaissa</i> — 354
6.1.7.4	Erik Tawaststjerna [Erkki Salmenhaara]: <i>Jean Sibelius (III)</i> — 360
6.1.7.5	Veijo Murtomäki: <i>Modernismi ja klassismi Sibeliuksen neljännessä sinfoniassa</i> — 363
6.1.7.6	Eero Tarasti: <i>Aika, avaruus ja aktoorit Sibeliuksen 4. sinfoniassa</i> — 369

- 6.1.8 Zwischenfazit zu Fallstudie I — **374**
- 6.2 Fallstudie II: Joonas Kokkonen (1921–1996) — **383**
- 6.2.1 Begründung der Auswahl – Diskursiver Rahmen – Korpus und Dossier — **383**
- 6.2.2 Kokkonens *Musiikkia jousille* (1957) als Schlüsselwerk: Diskursinitiale Texte und spätere Diskursprogression — **384**
- 6.2.2.1 *Kansan Uutiset* — **389**
- 6.2.2.2 *Suomen Sosiaalidemokraatti* (Vappu Väre) — **390**
- 6.2.2.3 *Helsingin Sanomat* — **390**
- 6.2.2.4 *Ilta-Sanomat* (Helvi Leiviskä) — **392**
- 6.2.2.5 *Uusi Suomi* (Heikki Aaltoila) — **394**
- 6.2.2.6 Resümee zu den Uraufführungsrezensionen und deren diskursprägender Wirkung — **396**
- 6.2.2.7 Verdeckte diskursive Dissonanzen — **399**
- 6.2.3 Exkurs: Organizität — **405**
- 6.2.4 Seppo Nummi: *Joonas Kokkonen – Linearikko, sinfonikko, mystikko* als Bündeltext — **413**
- 6.2.4.1 *Linearikko*-Diskursstrang: Handwerklichkeit, Reduziertheit — **415**
- 6.2.4.2 *Sinfonikko*-Diskursstrang: Sibelius' Erbe und Vertreter der Hochkultur — **418**
- 6.2.4.3 *Akateemikko*-Diskursstrang: Der Komponist als nationale Institution — **423**
- 6.2.5 Zwischenfazit zu Fallstudie II — **426**
- 6.3 Fallstudie III: Kaija Saariaho (1952–2023) — **432**
- 6.3.1 Begründung der Auswahl – Diskursiver Rahmen – Korpus und Dossier — **432**
- 6.3.2 Zentrale Diskursstränge und Kernwörter; musterprägende Texte in der Frühphase des Diskurses — **434**
- 6.3.2.1 Kaija Saariaho: *Study for Life* für Frauenstimme und Tonband (Werkeinführung) — **438**
- 6.3.2.2 Jouni Kaipainen: *Sokaistumisia* — **439**
- 6.3.3 Werkbezogene Textvergleiche: *Lichtbogen* für Ensemble und Elektronik (1986) — **443**
- 6.3.3.1 Werkeinführung (Kaija Saariaho: [*Lichtbogen*]) — **443**
- 6.3.3.2 Rezension der finnischen Erstaufführung: *Helsingin Sanomat* (Veijo Murtomäki) — **446**
- 6.3.3.3 Rezension einer Folgeaufführung: *Helsingin Sanomat* (Seppo Heikinheimo) — **447**

- 6.3.3.4 Interview (Jyrki Linjama: *Kaija Saariaho – säveltäjä värien, valon, visuaalisuuden voimakentässä*) — **449**
- 6.3.3.5 Fachartikel/Analyse (Vesa Kankaanpää: *Sointivärien ja harmonian suhteet Kaija Saariahon varhaissävellyksissä*) — **451**
- 6.3.3.6 Fachartikel (Taina Riikonen: *Tarinoita suusta: puhumisen ja kuiskimisen asuttamia huilisti-identiteettejä*) — **452**
- 6.3.4 Semantisches Feld LICHT — **456**
- 6.3.5 Diskursstrang NATUR<>TECHNIK — **465**
- 6.3.6 Gender-Diskursstrang — **468**
- 6.3.7 Zwischenfazit zu Fallstudie III — **478**

7 Fazit und Ausblick — 483

- 7.1 Methodologisches Resümee: Linguistische Analyse von Musikdiskursen — **483**
- 7.2 Gibt es eine finnische Musikfachsprache? — **488**
- 7.3 Kritische Phasen, Wegscheiden, Musterbrüche – Fachsprache als Seismogramm historischer und kultureller Veränderungen? — **495**
- 7.4 Desiderata und Ausblick — **499**

Übersetzungen der Originalzitate und Originalwortlaute übersetzter Zitate — 501

Quellen und Literatur — 533

Register — 587

Digitaler Anhang — 595

- Textanhänge — **595**
- Tabellen und grafische Übersichten zu Kapitel 4, 5 und 6 — **603**
- Korpusübersichten zu Kapitel 6 — **613**

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Sprachsystematische Funktionsebenen nach Kalverkämper — 81
Abb. 2: Beispielseite aus Laurila (1929) — 126
Abb. 3: 5/4-Takt mit der rekurrenten *Väinämöinen*-Zeile aus dem *Kalevala* — 155
Abb. 4: Darstellung einer dreiteiligen Liedform als Wohnhaus mit Flur und zwei Räumen — 161
Abb. 5: Diachrone Feldstruktur eines kunstwerkinduzierten Diskurses — 228
Abb. 6: Reformulierungen von Ober- und Unterkategorien aus Katila (1911b) — 289
Abb. 7: Wiederaufnahme von Instanzen aus Katila (1911b) — 289
Abb. 8: Wiederaufnahme von Instanzen aus Klemetti (1911) — 299
Abb. 9: Diachrone Verteilung von *karu* im Sibelius-Korpus — 303
Abb. 10: Aussagekomplex NATUR/NICHT-NATUR im Sibelius-Korpus — 336
Abb. 11: Kategorien SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT + TRITONUS im Sibelius-Korpus — 379
Abb. 12: Realisationen von ORGANIZITÄT im Kokkonen-Korpus — 407
Abb. 13: Realisationen von SINFONISCH, LINEAR, AKADEMISCH, MYSTISCH im Kokkonen-Korpus — 414
Abb. 14: Ähnlichkeitsmatrix Saariaho-Korpus — 435
Abb. 15: Semantisches Feld LICHT im Saariaho-Korpus: Häufigkeiten und Relationen — 459
Abb. 16: Häufigste Kategorien- und Instanzenkookkurrenzen mit GENDER im Saariaho-Korpus — 477

Digitaler Anhang:

- Abb. 17:** Untersuchungsspezifisch modifiziertes DIMEAN-Layout (nach Spitzmüller & Warnke) — 612
Abb. 18: Zeitliche Verteilung Fallstudie I (Sibelius) — 614
Abb. 19: Quellen Fallstudie I (Sibelius) — 614
Abb. 20: Zeitliche Verteilung Fallstudie II (Kokkonen) — 639
Abb. 21: Quellen Fallstudie II (Kokkonen) — 639
Abb. 22: Zeitliche Verteilung Fallstudie III (Saariaho) — 658
Abb. 23: Quellen Fallstudie III (Saariaho) — 658

Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Terminologisches Minimum Musiklehre (aus A. Maasalo 1917), Herkunftsübersicht	160
Tab. 2: Basisterminologie der Zwölfton- bzw. seriellen Musik (Deutsch, Englisch, Finnisch)	170
Tab. 3: Helmut Lachenmanns „Klangtypen der Neuen Musik“ in finnischen Übersetzungen	175
Tab. 4: Bezeichnungen für ‚diatonisch‘ und ‚chromatisch‘ in Musiklehren und Wörterbüchern	177
Tab. 5: Matrix Evidentialität, epistemische Modalität, Egophorizität	263
Tab. 6: Hauptkategorien im Sibelius-Korpus	279
Tab. 7: Häufigste Instanzen im Sibelius-Korpus	280
Tab. 8: Kookkurrenzen von Unterkategorien aus Katila (1911b) in Bündeltexten	290
Tab. 9: Häufigste affirmative Realisationen von REDUZIERTHEIT	300
Tab. 10: Realisationen von REDUZIERTHEIT in Einworteinheiten (Auswahl)	300
Tab. 11: Negative und affirmative Realisationen von REDUZIERTHEIT in Katila (1911b)	304
Tab. 12: Realisationen ABWESENHEIT VON ÄUßERLICHKEIT als komplexe Mehrwortausdrücke (Auswahl)	305
Tab. 13: Realisationen von REDUZIERTHEIT in musikwissenschaftlichen Texten	310
Tab. 14: Unterkategorien von SCHWIERIGKEIT, ANSPRUCH, GEHALT im Sibelius-Korpus	318
Tab. 15: Natur und Negation von Naturbezügen im Sibelius-Korpus	325
Tab. 16: Häufigste Instanzen in Texten zu <i>Musiikkia jousille</i> und zu anderen Werken Kokkonens	386
Tab. 17: Saariaho-Korpus, häufigste Instanzen	434

Digitaler Anhang:

Tab. 18: Finnische Musikfachzeitschriften (Auswahl)	603
Tab. 19: Im Druck erschienene finnischsprachige Musiklehren 1857–1976 (Auswahl)	605
Tab. 20: Terminologisches Minimum Musiklehre (aus A. Maasalo 1917 [⁶ 1928])	607
Tab. 21: Realisationen ABWESENHEIT VON ÄUßERLICHKEIT als komplexe Mehrwortausdrücke	610
Tab. 22: Korpuskonkordanz zu Fallstudie I (Sibelius)	615
Tab. 23: Auszug aus dem Codesystem zu Fallstudie I (Sibelius)	622
Tab. 24: Korpuskonkordanz zu Fallstudie II (Kokkonen)	640
Tab. 25: Auszug aus dem Codesystem zu Fallstudie II (Kokkonen)	642
Tab. 26: Korpuskonkordanz zu Fallstudie III (Saariaho)	659
Tab. 27: Auszug aus dem Codesystem zu Fallstudie III (Saariaho)	663

Notationskonventionen, Zeichenverwendung und Abkürzungen

Für die jeweilige Analyse und Argumentation inhaltlich zentrale Passagen in Zitaten werden **fett** hervorgehoben, wichtige sprachliche Marker (Konnektoren, Diskursmarker usw.) unterstrichen. Diese typographischen Auszeichnungen stammen vom Verfasser des Buches, so dass sich wiederholte Hinweise hierauf erübrigen. Es wird also – außer ggf. in unklaren Fällen – nur bei solchen typographischen Auszeichnungen, für die dies nicht gilt, explizit erwähnt, dass diese original sind (dies betrifft nahezu ausschließlich *Kursivierungen* und *Sperren*).

Im übrigen Text, d.h. außerhalb von Zitaten, sind Kursivierungen fremdsprachigen Elementen vorbehalten. Ergänzungen/Erläuterungen des Verfassers in Zitaten stehen in [].

Ältere orthographische Konventionen bzw. Schreibungsvarianten in Zitaten (u.a. *ß* im Deutschen; *w* statt *v*, *ensimäinen*, unterschiedliche Schreibungen von *euro(o)p(p)a* etc. im Finnischen) wurden stillschweigend in der Originalschreibung belassen. Lediglich offensichtliche Druckfehler in Zitaten wurden durch [!] oder Einfügung fehlender Zeichen in [] gekennzeichnet. Anführungszeichen in Originalzitaten wurden typographisch zu ‚ bzw. „ angeglichen.

Zeichenverwendungen:

Kategorien und andere musterhafte Stellvertreter (Denkbilder, metaphorische Konzeptualisierungen) werden in KAPITÄLCHEN gesetzt.

{ } Geschweifte Klammern markieren ggf. umfangreichere Slots oder Mustervorlagen

→ logische Verknüpfung „ist nicht“

+, – vorhanden/nicht vorhanden (bei semantischen Merkmalen, Slotkonstruktionen etc.)

<> Opposition (lies *versus*)

Anführungszeichen:

Einfache Anführungszeichen (unten-oben) werden gesetzt, wo Wörter für Begriffe/Konzepte stehen respektive unter dem Aspekt ihrer Bedeutung angeführt werden. Einfache Anführungszeichen (oben-oben) werden für Übersetzungen einzelner fremdsprachiger (außer: englischer) Lexeme oder Phrasen im fortlaufenden Texte gesetzt; z.B.: Das Konzept ‚Ton‘ wird im Finnischen mit *sävel* ‚Ton‘ bezeichnet.

Doppelte Anführungszeichen (unten-oben) werden für „fremde Rede“ verwendet, d.h. (1) für Zitate, soweit diese nicht eingerückt sind, (2) für geläufige und keiner einzelnen Quelle zuzuordnende Fremdbezeichnungen, geflügelte Worte etc.. Häufig verwendete, insbesondere in signifikanter Weise von einzelnen Autorinnen und Autoren geprägte Fachbegriffe werden bei der ersten Verwendung (im Zusammenhang mit ihrer Quelle bzw. Definition) in doppelte Anführungszeichen gesetzt, bei nachfolgenden Verwendungen jedoch nicht mehr gekennzeichnet.

Abkürzungen:

ahd. Althochdeutsch

and. Altniederdeutsch

anord. Altnordisch

dt. Deutsch

estn. Estnisch

fi. Finnisch

frz. Französisch

germ. Germanisch

gr. Griechisch

it. Italienisch

kroat. kroatisch

lat. Lateinisch

osfi. Ostseefinnisch

schwed. Schwedisch

slow. Slowenisch

1SG, 1PL etc. Personalformen (1. Person Singular, 1. Person Plural etc.)

NEG Negationsmarker (*ei* 'ist nicht', *ilman* 'ohne' etc.)

V, *K* stehen für (jeden beliebigen) Vokal bzw. Konsonanten (z.B. *-VVn* = *-aan*, *-een* etc.; *KK-* = *tr-*, *st-* etc.)

A, *O*, *U* archiphonematische Repräsentation der Phoneme /a/, /ä/; /o/, /ö/; /u/, /y/
(z.B. *-ikkO* = *-ikkö*, *-ikko*; *-UUs* = *-yys*, *-uus* etc.)

ebd. (ebenda) wird verwendet, wo innerhalb des Textes erneut auf eine zitierte Stelle verwiesen oder aus dieser zitiert wird, ohne dass ein Verweis auf ein anderes Werk oder eine Fußnote zwischen den beiden Zitaten/Verweisen steht.

1 Einleitung

Dieses Buch positioniert sich mit seinem Untersuchungsgegenstand, einer künstlerischen Fachsprache, im Überlappungsgebiet zwischen Fachsprachen-, Kultur- und Diskurslinguistik. Drei zentrale Feststellungen aus für diese Bereiche grundlegenden Texten mögen die Positionsbestimmung und die mit dem Gegenstand verbundenen Forderungen vorab umreißen. Ein zentrales Postulat der Fachsprachenforschung lautet:

Um die fachsprachlichen Kommunikationsprozesse angemessen zu erfassen, ist es notwendig, die jeweiligen außersprachlichen Kommunikationsbedingungen und die Zustände und Veränderungen im betreffenden Fachbereich einzubeziehen. (Drozd & Seibicke 1973: 4.)

In diesem Sinne wird die umfassende Analyse einer funktionalen Varietät auf den Ebenen von Wortschatz, Texten und Diskursen im Zusammenhang mit den Bedingungen ihrer Genese und ihres Gebrauchs im domänen- und kulturspezifischen Kontext angestrebt. Der kulturanalytische, interdisziplinäre Rahmen und Hintergrund sowie der linguistische Fokus gehen dabei Hand in Hand:

Kulturanalyse ist ein interdisziplinäres Geschäft. Doch wo es darum geht, sprachliche Muster als symbolische Formen zu interpretieren, [...] als Bedeutungsnetze, in die der Mensch zwar verstrickt ist, die er aber selbst geknüpft hat, da ist auch die Linguistik gefordert. Wer, wenn nicht Linguistinnen und Linguisten, sollte sich mit den kulturellen Signifikanzen des alltäglichen Sprachgebrauchs befassen und die Selbstverortung des Menschen in der Welt [...] nachvollziehen, soweit sie im Medium von Sprache und Sprachgebrauch vollzogen wird? (Linke 2011: 41.)

Die Untersuchung dieser „Bedeutungsnetze“ wird hier vorwiegend mit den Methoden der Diskurslinguistik betrieben, die ihrerseits die „außersprachlichen Kommunikationsbedingungen“ in die Betrachtung einbezieht. Doch gilt dabei:

Die Frage nach dem Warum einer Aussage zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort lenkt das Interesse also nicht weg von der Sprache – etwa zur Politik, Geschichte, Kultur usw. –, sondern konzentriert sich auf das komplexe Feld der transtextuellen Dimensionen von Sprache im Geflecht von Diskursakteuren. (Spitzmüller & Warnke 2011: 124.)

Auch dort also, wo die Hintergründe und Entstehungskontexte sprachlicher Äußerungen betrachtet und einbezogen werden, steht die Sprache im Mittelpunkt.

1.1 Definition und Abgrenzung des Forschungsgegenstands

Wenngleich sich das Thema der Untersuchung mit der im Titel verwendeten Phrase „finnische Musikfachsprache“ scheinbar griffig formulieren ließ, ist vorab dennoch eine Reihe von abgrenzenden Begriffsklärungen notwendig: Untersucht wird ausschließlich schriftliche Kommunikation über die (in ihren historischen Ursprüngen) abendländische Praxis komponierter, notierter Kunstmusik. Damit ist zugleich das in Rede stehende Fach genauer benannt – der Begriff ‚Musik‘ samt allen daraus abgeleiteten Bildungen wird im Folgenden also in diesem Sinn verwendet. Diese Eingrenzung ist konzeptionell und methodologisch begründet: Erstens bildet die Fachsprache schriftlich fixierter Musik historisch und systematisch die Grundlage für alle Zweige der Musikfachsprache. Diese doppelte Verschriftlichung – in Form von Texten, die sich um ihrerseits notierte Musik anlagern – ist zugleich Voraussetzung für den analytischen Zugriff.¹ Zweitens liegt ein Schwerpunkt der Untersuchung auf der Frage, wie die Entwicklung eben gerade der Kunstmusik von einem importierten Kulturem² zu einem Kernbestandteil der finnischen Kultur sprachlich

1 Dahlhaus fragt: „In welcher Form aber [...] bilden musikalische Werke ‚die gesuchten objektiven Tatsachen‘, aus denen sich die Musikgeschichte zusammensetzt? Als musikalische Strukturen, wie sie sich dem ästhetischen Bewußtsein des Historikers – also mitbestimmt durch subjektive Momente – präsentieren? Als Quellen, wie sie unmittelbar gegeben sind, oder als ‚authentische Texte‘, wie sie die Quellenkritik eruiert? Oder als Intention des Komponisten, die aus dem Text, zusammen mit anderen Dokumenten, rekonstruiert werden muß?“ (Dahlhaus 2017: 42.) Diese Frage ließe sich so beantworten: „Im Text [Kursivierung B.S.] konkretisieren und objektivieren sich Vorstellungen und Intentionen des Komponisten; auch die Notation ist schon Materialisation des ‚Werks‘, das damit umso mehr als ‚Idee‘ hervortritt“ (Heister 1983, II: 406). Zu der Frage, ob es der klanglichen Umsetzung überhaupt bedarf, mögen die Meinungen auseinandergehen; die „Spannung zwischen Idee und Text“ (ebd.) jedenfalls existiert so nur in schriftlich fixierter Musik. Die Ausklammerung ethno- und populärmusikalischer Stile und Phänomene impliziert also keineswegs eine Geringschätzung dieser ihrerseits äußerst vielschichtigen Genres, sondern ist der Tatsache geschuldet, dass sprachliche Äußerungen über nicht (oder nur rudimentär) notierte Musik einen anderen methodischen Zugang erfordern würden. Dies soll andererseits nicht unterstellen, dass Kunstmusik über Jahrhunderte und Gattungsgrenzen hinweg als monolithisch angenommen wird; die Unterschiede zwischen ihren Untergattungen sind durchaus bemerkenswert. In der Textproduktion zu Musiktheaterwerken sind zudem in erheblichem Maße Elemente diskursbestimmend, die nicht in erster Linie mit der Komposition, sondern mit Handlung, Libretto und Inszenierung verknüpft sind. Der Schwerpunkt der untersuchten Beispiele liegt daher und im Interesse der Vergleichbarkeit auf Äußerungen zu instrumentaler Konzertmusik.

2 „Kultureme“ werden hier mit Sager (1995: 195) als „kulturell spezifizierte Sinnkomplexe bzw. die verschiedenen daraus ableitbaren kulturellen Objekte und Strukturen“ verstanden, was das engere Verständnis als sprachliche bzw. kommunikative Einheiten (Sandrini 2002: 398) einschließt, aber nicht darauf beschränkt bleibt. Kulturem und Kulturspezifikum müssen dabei kritisch voneinander abgegrenzt werden; Kultureme können durchaus sprach- und kulturübergreifend sein. Zu

konstruiert wird. In diesem Sinne konzentriert sich die Analyse auf Äußerungen in finnischer Originalsprache³ und zu finnischer Musik.⁴ Musikfachsprache wird also zugleich als Fachsprache der Musik (Fachterminologie im engen Sinn) wie als Fachsprache über Musik (alle sprachlichen Mittel, die in fachgebundenen Äußerungen über Musik zum Einsatz kommen) verstanden.

Die Untersuchung verknüpft die linguistischen Teilgebiete finnistische Sprachwissenschaft und Fachsprachenforschung, auf die mit diskurs-, kultur-, text- und korpuslinguistischer Methodik zugegriffen wird. Es kann dabei kaum deutlich genug unterstrichen werden, dass die Musik selbst nicht Gegenstand der Untersuchung ist: Weder wird eine ästhetische Wertung der musikalischen Werke vorgenommen, auf die sich die untersuchten Äußerungen beziehen, noch werden diese auf ihre fachliche Validität hin überprüft, noch wird versucht, über die Analyse sprachlicher Äußerungen zu (neuen) Erkenntnissen über die darin beschriebene Musik zu gelangen oder sprachliche Befunde durch Interpretationen der Musik zu erklären.⁵ Der überwiegende Teil jener Literatur, die Musik und Sprache in ihren Verhältnissen untersucht, befasst sich hingegen entweder mit Musik und Sprache, meist verstanden als Vergleich zweier Zeichensysteme oder als Verhältnis von Wort und Ton bzw. Literatur und Literatur, oder mit Musik als Sprache, also der hermeneutischen oder semiotischen Betrachtung von Musik als Ausdrucksmittel oder Zeichensystem.⁶ Zu diesen beiden Gebieten soll hier kein weiterer Beitrag

einer Diskussion der verschiedenen Definitionsansätze des ursprünglich von Poyatos (1976) eingeführten und von Oksaar (1988) weiter entwickelten Begriffs s. Mast (2020: 24–29).

3 Dies bedeutet insbesondere, dass der schwedischsprachige Fachdiskurs zur Musik in Finnland weitgehend ausgeklammert bleibt. Schwedischsprachige oder aus anderen Sprachen ins Finnische übersetzte Äußerungen werden ausnahmsweise dort berücksichtigt, wo sie für den finnischsprachigen Diskurs hochrelevant sind. Letzteres gilt u.a. für in finnischen Zeitungen erschienene übersetzte Zitate aus ausländischen Rezensionen.

4 Bei dieser Einschränkung muss bedacht werden, dass es sich dabei lediglich um ein Postulat der Textoberfläche handelt. Musikalische Werke sind in ihrer Entstehung nicht ohne grenzüberschreitende musikhistorische und kompositionsgeschichtliche Voraussetzungen denkbar, und entsprechende Hintergründe fließen in jeden Fachtext über Musik (und sei es auch nur implizit) ein. Die Konstruktion des „Finnischen“ wird unter 2.2.5 behandelt.

5 Dies schließt nicht aus, dass gelegentlich erläutert wird, welche musikalischen Phänomene sprachlich beschrieben werden. Solche Klärungen werden jedoch lediglich dort gegeben, wo sie für das (epistemische und linguistische) Verständnis sprachlicher Äußerungen unabdingbar erscheinen. Musikalisch interessierte Leserinnen und Leser seien allerdings eingeladen, Dahlhaus' These „Man versteht Musik genauer, wenn man die Mühe nicht scheut, sich die Struktur der Sprache, in der über sie geredet wird, bewußt zu machen“ (Dahlhaus 1973: 46) an den hier vorgelegten Ergebnissen zu überprüfen.

6 Beispielhaft sei hier Eggebrecht (1999) genannt, dessen knappe Thesen einige zentrale Aspekte anreißen, jedoch auch insofern repräsentativ sind, als sie sich zur Sprache, aus linguistischer

geleistet werden; das Augenmerk liegt ausschließlich auf dem erheblich weniger erforschten Bereich von Sprache über Musik. Es werden also nicht zwei Zeichensysteme in ihrem Verhältnis zueinander, sondern sprachliche Äußerungen untereinander analysiert, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie durch die Bezugnahme auf Musik induziert wurden. Auf eine umfangreiche Positionierung zum Verhältnis zwischen Sprache und Musik kann hier mithin verzichtet werden, da auch die (nicht selten mystifizierte) Zwischenzone, jenes ‚und‘ zwischen den beiden Bereichen, nicht Gegenstand der Untersuchung ist.⁷

Geklärt werden muss hingegen die Stellung der Musik im Zusammenhang mit dem Verhältnis zwischen Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit. Hier wird eine gewissermaßen gemäßigt konstruktivistische Position eingenommen: Mit Spitzmüller & Warnke (2011: 55) wird zunächst davon ausgegangen, „dass sich ‚Ausagen‘ primär nicht auf außersprachliche Korrelate beziehen, sondern auf so genannte ‚Projektionen‘“. Dies erscheint angesichts sprachlicher Äußerungen über Mentefakte, wie es musikalische Kunstwerke zweifellos sind, die angemessene Perspektive. Doch kann diese Auffassung nicht daran vorbeigehen, dass sich in musikbezogenen Äußerungen in doppelter Hinsicht Verweise auf außersprachliche Wirklichkeit finden, die ihrerseits Voraussetzungen für diese Projektionen liefern: Zum einen auf die Materialität der Partitur, die sich in einem fixierten, überwiegend nichtsprachlichen Kode (Notenschrift) realisiert, dessen Anweisungen an die Ausführenden in tatsächlich geschehender Handlungen mit sinnlich wahrnehmbarem Resultat münden (die Musik erklingt, und wer Noten lesen kann, kann nachvollziehen, ob und wie gespielt wird, was in den Noten steht). Zum anderen können Äußerungen über diese musikalische Realität Projektionen auf eine außersprachliche Wirklichkeit enthalten, die für die Äußernden (und Rezipierenden) mit realen

Warte betrachtet, unterkomplex äußern. – Hausendorf (2011: 511 [Fn. 3]) unterscheidet in einem vergleichbaren Sinn zwischen „Musik und Sprache“ sowie „Sprache der Kommunikation über Musik“; sein Begriff von „Kunstkommunikation“ (ebd.: 512–513) schließt jedoch u.a. auch mündliche und multimodale Aspekte ein, die hier ausgeklammert bleiben.

7 Nahezu jeder Untersuchung zu diesem Themenkomplex ist eine entsprechende Einführung vorangestellt; nicht selten handelt es sich dabei weitgehend um Referat und Reiteration bereits elaborierter Gedanken und Positionen. Zwei jüngere und innovative Beispiele seien hier jedoch genannt: Bär (2024: 2–20) löst von der Warte linguistischer Kompetenz aus das notorische ‚und‘ auf, indem er den Komplex auf das Sprachspiel ‚Sprechen über Musik‘ zurückführt und das klare Fazit zieht, dass dieses keineswegs unmöglich, sondern gerade „ein Spiel mit den Möglichkeiten der Sprache“ (ebd.: 379) sei. Poller (2015: 9–44) hingegen, einer der wenigen Autoren mit gleichermaßen künstlerischer wie linguistischer Expertise, der das Thema behandelt, findet mit dem Verweis auf eine „Leerstelle“ (ebd.: 19 und *passim*) zwischen Musik und Sprache eine treffende Kompaktbeschreibung für jene Grundspannung des Sprechens über Musik, die darin liegt, dass das vermeintlich Unsagbare eben doch immer wieder zu Sagbarem anregt.

Erfahrungen verknüpft sein können. So schreibt etwa ein Kritiker über eine zentrale Passage in Sibelius' 4. Sinfonie:

In all seiner Einfachheit ist dieses aufsteigende, sich in Quint- und Quartintervallen bewegendes melodische Thema wie das Rauschen hundertjähriger Fichten in der stillen Einsamkeit eines Friedhofs (Klemetti 1911: 53 [fi. Orig. s. S. 295]).

Diese Äußerung enthält einerseits eine Rückprojektion auf den materiellen Kode der Partitur, der die (vom Komponisten geschaffene) Voraussetzung dafür ist, dass dieses Thema in der Ausführung durch das Orchester realisiert und damit hörbar wird. Die mit den genannten Intervallfolgen fachsprachlich beschriebene Anweisung gehört dabei zum gemeinsamen Kode von Komponist, Ausführenden und Textautor, aber nur demjenigen Teil des Lesepublikums mit entsprechender Expertise. Andererseits referiert der Satz auf die außersprachliche (und außermusikalische) Wirklichkeit: Mit dem durch das sprachliche Zeichen ‚Friedhof‘ hervorgerufenen Szenario verknüpft der Autor seinen subjektiven Eindruck mit der Referenz auf einen (anzunehmenden) gemeinsamen Erfahrungsraum aller Kommunikationsbeteiligten. Die Verbindung zwischen der musikalischen Passage und dieser Assoziation ist eine (subjektive) Projektion: Die Musik fungiert dergestalt als prägendes Drittes zwischen Sprache – ihrerseits in der Position eines „geformten Mittler[s]“ (Köller 2004: 881) – und außersprachlicher Welt: Das, was gesagt wird, wird zwar aufgrund der musikalischen Wirklichkeit so gesagt, aber kann natürlich nicht nur auf diese Weise gesagt werden, sondern stellt lediglich eine mögliche Realisation des Sagbaren dar.⁸ Dessen Restriktionen wiederum sind fluide und werden diskursiv ausgehandelt. Folgt man Spitzmüller & Warnke (2011: 173) darin, dass die „zentrale Funktion der Akteure [...] im Diskurs in eben der ‚Filterung‘ von

⁸ Der Validitätsaspekt ist dabei in Interpretation und Analyse für die Kommunikation unterschiedlich bedeutend: Anstelle des Friedhofsbilds wäre jede andere subjektive Assoziation ebenso sagbar, aber ebensowenig verifizier- oder falsifizierbar. Stellte der Autor jedoch z.B. fest, das Thema sei eine Modifikation des Blechbläsermotivs aus T. 40 im I. Satz, könnte über diesen Befund eine agonale Auseinandersetzung (zwischen Fachleuten) geführt werden; die Aussage wäre verifizier- oder falsifizierbar im Rahmen des Systems, mit dem Aussagen über musikalische Strukturen kodiert werden. Würde der Autor hingegen behaupten, das Thema bestünde aus absteigenden kleinen Sekunden, könnte die Kommunikation nicht glücken, weil die kontrafaktische Beschreibung eine Zuordnung zur musikalischen Wirklichkeit unmöglich machte. Doch könnte auf die Stelle im Gespräch zwischen zwei Personen, die die Rezension gelesen haben und das Werk kennen, durchaus etwa mit „[Klemettis] Friedhofsthema“ referiert werden, weil die sprachliche Zuordnung, obwohl sie nicht intersubjektiv nachvollziehbar ist, unter bestimmten Voraussetzungen die Identifikation der Passage ermöglicht. Man könnte daher mit Kripke (1993: 34) von einem Hybrid aus Name und Beschreibung, einem „Bezeichnungsausdruck (*designator*)“, sprechen.

Aussagen“ besteht, dann ist die Musik im Diskurs über sie Gegenstand, aber auch Akteur der untersuchten Sprachäußerungen, und mithin ebenso künstlerische (und wissenschaftliche) wie soziale Tatsache.

1.2 Forschungsstand

Im Folgenden werden grundlegende Arbeiten zu den hier kombinierten Forschungsgegenständen, Musikfachsprache und fennistische Fachsprachenforschung, referiert.⁹ Die eingehende Diskussion einschlägiger Literatur zu Detailfragen, auch aus dem weiteren thematischen Umfeld, wird jeweils an passender Stelle in den Hauptkapiteln 4 und 6 geführt. Detaillierten Überlegungen zur Frage der Fachsprachlichkeit und der diskurslinguistischen Methodologie werden eigene Kapitel (3 bzw. 5) mit spezifischen Literaturverweisen gewidmet.

1.2.1 Fachsprache der Musik

Zur Musikterminologie und Textproduktion über Musik liegt eine Reihe monographischer Untersuchungen vor, die allgemein linguistische und (seltener) speziell fachsprachliche Aspekte berücksichtigen:¹⁰ Eine frühe Arbeit mit sprachwissenschaftlichem Ansatz ist Liebe (1958; auszugsweise im Druck Liebe 1960). Das Vokabular der Pop- und Rockmusik hat Ortner (1982) untersucht. Alisch (1987) hat mit einem in Teilen präskriptiven Ansatz zur Sprache in musikpädagogischen Veröffentlichungen gearbeitet. Böheim (1987), Stumpf (1996) und Beile (1997; kontrastiv deutsch-englisch) haben die Sprache der Musikkritik, insbesondere deren Metaphorik, untersucht. Auch Störel (1997) hat den Metaphernaspekt in den Vordergrund gestellt, jedoch ein breiteres Korpus benutzt, das neben Rezensionen auch wissenschaftliche Texte enthält. Thim-Mabrey (2001) hat eine grundlegende, auch text(sorten)linguistisch aufgestellte Analyse zur Musikkritik vorgelegt; Holtfreter

⁹ Auf das Referat jener zahlreichen Arbeiten, die „Sprache“ und „Musik“ im Titel tragen, jedoch darunter die Sprachähnlichkeit von Musik oder das Wort-Ton-Verhältnis aus musikwissenschaftlicher Perspektive (und zumeist ohne linguistische Expertise) behandeln, wird also nach der oben (1.1) gegebenen Abgrenzung verzichtet.

¹⁰ Zum Stand der einschlägigen Literatur bis Ende des 20. Jahrhunderts s. auch Störel (1998: 1338–1340), dessen Literaturüberblick erkennen lässt, dass das Thema, geht es doch um die „deutsche aller Künste“ (Potter 2000), im deutschen Sprachraum besonders intensiv behandelt wird. Die vorliegende Untersuchung steht also auch im Zeichen eines sprachlichen und kulturellen Perspektivwechsels.

(2013) diesen Ansatz um eine soziologische Komponente ergänzt. Grutschus (2009) hat eine diachrone Untersuchung zu „Strategien der Klangbeschreibung“ im Lateinischen und (älteren) Französischen unternommen. Kontrastive Arbeiten liegen u.a. zur historischen französischen und englischen Musikterminologie (Rousseau 2019b, auf Englisch im Überblick Rousseau 2019a) sowie – als eine der wenigen Arbeiten mit Fokus auf moderne Musik – zur internationalen Terminologie der Zwölftonmusik (Flury 2009) vor. Pavlovová (2013) hat englischsprachige Konzertankündigungen in einer diskursanalytisch grundierten Textsortenstudie betrachtet. Praxissprache und Fachjargon haben Schneider (1983, zur Probensprache der Oper), Schütte (2015 [1988], zur Scherzkommunikation unter Orchestermusikern) und Kehr (2021, zur Sprache im instrumentalpädagogischen Handlungskontext) behandelt, wobei insbesondere bei Schütte soziolinguistische Aspekte eine wichtige Rolle spielen.

Wenngleich keine sprachwissenschaftliche Untersuchung, so sei auch Noeske (2017) genannt, die es unternommen hat, ein Musikwerk (Franz Liszts *Faust-Sinfonie*) als „diskursive Formation“ (ebd.: 66) zu lesen.¹¹ Eine wichtige allgemeine Quelle insbesondere zur Begriffsgeschichte ist das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Eggebrecht et al. 1971–2006), das zwar von deutschsprachigen Bezeichnungen ausgeht, aber deren Vorgängerformen, insbesondere in den klassischen und den romanischen Sprachen, eingehend behandelt. Die Begriffsgeschichte der deutschen Musiktheorie ist mittelbar auch für die finnische Musikterminologie relevant, da diese sich zum großen Teil auf die deutsche stützte. Aus den Bereichen der darstellenden Künste, die teils Berührungen mit dem Musikwortschatz oder gemeinsame Charakteristika künstlerischer Fachsprachen aufweisen, seien noch Untersuchungen zur Fachsprache des Theaters (Mehlin 1969) sowie zu der des Tanzes (Möpert 2014) genannt. Eine gewisse Schnittmenge findet sich auch mit Fragestellungen zur Fachterminologie der Literaturwissenschaft, wie sie etwa Gemmill (1976) behandelt hat.

Einige Arbeiten (auch aus anderen Fachgebieten), die für die vorliegende Untersuchung besonders wichtige Voraussetzungen enthalten, seien hier hervorgehoben: Brandstätter (1990) vergleicht ein breites Spektrum kürzerer Texte über Musik, die sie jeweils annähernd komplett und nicht nur auszugsweise untersucht, unter dem Blickwinkel, welche Bandbreite an Ausdrucksweisen musikbezogenen Texten mit fachlichem Anspruch zu Gebote steht. Ihr eher musikpädagogisch grundlegender Ansatz wird hier insbesondere in Kapitel 6.1.7. linguistisch fokussiert weiterentwickelt, wobei die Texte dafür dezidiert unter dem Aspekt der unmittelbaren

¹¹ In gewisser Hinsicht spiegelt der Ansatz in Kapitel 6.1 der vorliegenden Arbeit einen solchen Ein-Werk-Zugang von linguistischer Seite.

thematischen Vergleichbarkeit ausgewählt wurden. Koiranen (1992) behandelt Musikkritiken aus schwedischen und schwedischsprachigen finnischen Zeitungen und arbeitet mit einem textlinguistischen Analysesystem heraus, wie unterschiedliche „Musikkulturen“ – gemeint sind die Genres Jazz, Pop- und Kunstmusik – sich in Sprachgebrauch und Textstruktur der Rezensionenpraxis widerspiegeln.¹² Koiranens Überlegungen, insbesondere zu kulturell spezifizierten Kategorien musikbezogener Textproduktion („Rahmenelementen“; ebd.: 46–50 und passim), können als wegweisend für eine Erweiterung fachtextstilistischer Betrachtungen gelten.

Der linguistische Zugriff auf Texte zur Bildenden Kunst von M. Müller (2007) war eine wichtige Anregung für die hier untersuchten Aspekte einer sprachlichen Konstruktion des Nationalen in der Kommunikation über Musik. Zur Kunstkommunikation liegt ein Band der Reihe *Handbücher Sprachwissen* vor (Hausendorf & Müller 2016b); insbesondere die grundlegenden Erscheinungsformen des Sprechens über Kunst, wie sie in dem einleitenden Aufsatz vorgestellt werden (Hausendorf & Müller 2016a: 5–6), deuten die Übertragbarkeit bestimmter Strukturcharakteristika über die Grenzen von Sprachen und Kunstgattungen hinweg an.¹³ Toschers (2019) Analyse zur Fachsprache der Geschichtswissenschaft unter Berücksichtigung jüngerer diskurslinguistischer Methodik enthält für den hier gewählten Ansatz maßgebliche Impulse, weil sie qualitative Analysen längerer Ausschnitte aus größeren sprachlichen Einheiten vornimmt.

Eine methodisch wegweisende aktuelle Arbeit zu musikbezogenen Diskursen schließlich liegt von Bär (2024) vor, dessen Vorgehen sich als nahezu komplementär zu dem hier gewählten, aber gerade deshalb besonders anregend betrachten ließe: Er arbeitet zu populärer Musik und benutzt ein großes, anonymisiertes Korpus mit der entsprechenden korpuslinguistischen Zugriffsweise, das jedoch diachron sehr eng gefasst ist und ausschließlich aus Rezensionen besteht, und der Schwerpunkt seines Interesses liegt auf der Untersuchung von Mehrworteinheiten (ebd.: 69 und passim). Was die beiden Zugänge eint, ist die Bestrebung, über die Analyse sprachlicher Charakteristika ausgewählter musikbezogener Diskurse zu einer Erfassung von deren Wesenskern zu gelangen.

¹² Koiranens Forschung hat, vermutlich aufgrund der Veröffentlichungssprache, nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit in der Literatur erfahren. Holtfreter (2013) berücksichtigt sie trotz der thematischen Nähe überhaupt nicht, ebenso wenig Löffler (2006), obwohl er Klassik-, Jazz- und Poprezensionen vergleicht. Thim-Mabrey (2001: 20–21) geht immerhin kursorisch auf die Arbeit ein.

¹³ Allerdings fällt unmittelbar auf, dass der Analyse (also dem Zergliedern in Beantwortung der Frage „Wie ist es gemacht“) in der Kommunikation zu bildender Kunst geringeres Gewicht zuzukommen scheint, während die Analyse eine zentrale Form der sprachlichen Bezugnahme auf ein Musikwerk ist (s. dazu insbesondere 6.1.7).

Neben diesen Monographien, bei denen es sich nahezu ausnahmslos um Dissertationen handelt, liegen noch einige Aufsätze mit relevanten Berührungspunkten zu dieser Untersuchung vor. Ein jüngerer Sammelband mit Essays zur internationalen Musikterminologie unter linguistischen Aspekten (Bošnjak Botica & Gligo 2018) zeigt exemplarisch die Vielfalt ebenso wie die Verstreutheit der Forschung.¹⁴ Ähnliches gilt für ältere Aufsätze und Konferenzschriften wie die Textsammlung in Heartz & Wade (1981: 776–800). Einige Forschungsansätze betrachten die Musikterminologie auch explizit im Kontext sprachplanerischer und extralinguistischer Faktoren – so Pawlina (2019) zur türkischen, Panić Grazio (2018, 2019) zur slowenischen, Blagus (2018) zur kroatischen, Vít (1973) und Mayer (1975) zur tschechischen sowie Niemöller (1984) und Denk (1981) zur frühen deutschen Musikterminologie. Daran wird deutlich, dass Musikwortschätze keinesfalls eine rein fachinterne Angelegenheit waren und sind. Vielmehr fällt auf, dass bei der Adaptation musikalischer Fachtermini in kleinen respektive jüngeren Musiksprachen ein Bewusstsein für die Konflikte zwischen internationaler und eigensprachlicher Terminologie und Musikpraxis, die Problematik bei der Übertragung von Begriffsinhalten und Termini und den identifikatorischen Zusammenhang von nationaler Musik und Nationalsprache existierte und teils auch als Problem der Sprachpflege und Sprachplanung thematisiert wurde.¹⁵ Die entsprechende finnische Debatte lässt sich also in einen breiteren Kontext einordnen, in dem gewisse historische Parallelen zu beobachten sind.

1.2.2 Fennistische Fachsprachenforschung

Die finnische Fachsprachenforschung ist ein noch junges und, wie wiederholt festgestellt wurde (Järvi et al. 1998: 1579; Liimatainen 2008: 28–29), lückenhaft bearbeitetes Forschungsgebiet.¹⁶ Dass es sich bei der ersten Monographie zum Thema um

¹⁴ An der Universität Zagreb/Musikakademie existierte von 2014–2018 eine Forschungsgruppe zur kroatischen Musikterminologie, *Connmusterm* (Gligo et al. 2015). Dies ist eines der ganz wenigen Beispiele für systematische, interdisziplinär musikologisch-linguistische Forschungs- und Terminologiearbeit über einen längeren Zeitraum.

¹⁵ Das Deutsche nimmt hier insofern eine Zwischenposition ein, als seine Musikterminologie zwar jünger ist als die italienische und (alt)französische, aber älter als die der meisten kleineren (ost)europäischen Sprachen.

¹⁶ Die zitierten Autorinnen messen diese Lückenhaftigkeit vorrangig an der Zahl der bis dato abgedeckten Fachgebiete. Allerdings muss festgestellt werden, dass vor allem auch die Bandbreite der Forschungsansätze, verglichen etwa mit der Fachkommunikationsforschung in Deutschland, eher gering ist. In der fennistischen Fachsprachenforschung liegt der Schwerpunkt der Forschung

eine kompakte Darstellung zur Fachwortschatzgeschichte der Technik (Ranta 1989) handelt, ist charakteristisch¹⁷ – auf dem Gebiet der technischen (sowie naturwissenschaftlichen, medizinischen und juristischen) Fächer etablierte sich in Finnland die systematische Terminologearbeit am Frühesten und wurde und wird besonders systematisch betrieben (Järvi et al. 1998: 1580–1581). Die erste umfangreiche fachsprachliche Monographie behandelt die Terminologisierung in der Fachsprache des Designs (Karihalme 1996); die Arbeit enthält aufgrund des Themas aus dem Kreativbereich einige wichtige Anregungen für die vorliegende Untersuchung. Es folgten u.a. Arbeiten zum diagnostischen Wortschatz der Psychiatrie (Kapiala 2003), zur ornithologischen Nomenklatur (Häkkinen 2004a), zur Verstetigung geographischer Bezeichnungen als Aspekt der Entwicklung des Finnischen zur Kultursprache (Laine 2007), zur botanischen Nomenklatur Elias Lönnrots mit einem besonderen Blick auf derivationsmorphologische Fragestellungen (K. Pitkänen 2008) sowie, in einem längeren Aufsatz, zur Normierung von Fachwortschätzen im diachronen Vergleich am Beispiel der taxonomischen Nomenklatur der Zoologie (Pitkänen-Heikkilä 2018). Kontrastive finnisch-deutsche Arbeiten haben Ylönen et al. (1989) zu medizinischen Fachtexten, Järventausta & Schröder (1997) zur Syntax philologischer Texte, Liimatainen (2008) zur Terminologie der Ökologie und des Umweltschutzes (mit einem Seitenblick auf die Pragmatik, insbesondere im Hinblick auf Euphemismen) und Szurawitzki (2011) zu thematischen Einstiegen in linguistischen Aufsätzen vorgelegt. Es sind also vor allem die kontrastiven Ansätze, die eine über die Konzentration auf Termbildung, Morphologie und Benennungssystematik hinausgehende und Textstrukturen ins Auge fassende Betrachtungsweise anwenden.

Einige der wichtigsten allgemeinen Darstellungen finnischer Autorinnen und Autoren zur Fachsprachenforschung (Laurén 1993, 2001; Laurén & Nordman 1996; Nuopponen 1994) entstanden an der Universität Vaasa, wo lange vor allem zum Verhältnis von Fachsprachen und Übersetzungstheorie geforscht wurde. Allerdings

immer noch stark auf Wortbildung, Terminologie und deren Verstetigung. Dieser Fokus wurde sogar als Zeichen eines historisch bedingten Kulturspezifikums gedeutet: „Ich kann mich nur wundern, wie sich die Fachsprachenforschung im Westen verzweigt hat. [...] Und ich glaube zu verstehen, warum der Fachsprachler dort so selten von seiner Nationalsprache redet, während auf dem Gebiet des ehemaligen Zarenreiches Dissertationsthemen wie ‚Xsche wissenschaftliche Terminologie und die Hauptgrundsätze der Fachwortschöpfung‘ mit betontem X als Muttersprache typisch sind.“ (Saari 1993: 275.) In jüngster Zeit entstehen vermehrt Untersuchungen mit breiterem Ansatz (z.B. Ihalainen & Valtonen 2022; Satokangas 2021), doch verstehen diese sich nicht explizit oder in erster Linie als Beiträge zur Fachsprachenlinguistik.

17 Die Untersuchung von Horila (1967) zu Neubildungen und -prägungen im geologischen Wortschatz eines einzelnen Autors im 19. Jahrhundert folgt keinem dezidiert fachsprachlinguistischen Ansatz, kann aber in gewisser Weise als Pionierarbeit auf dem Gebiet gelten.

handelte es sich um einen schwedischsprachigen Lehrstuhl, und die Publikationen widmeten sich, dem Konzept folgend, eher sprachübergreifenden als spezifisch fennistischen Ansätzen.¹⁸ Dieser Aspekt von Fachsprachlichkeit ist also stärker an moderner Terminologearbeit, nonfiktionaler Translatorik und der Schnittstelle zwischen Sprache und Beruf orientiert. Die vorliegende Untersuchung verortet sich hingegen in derjenigen Tradition der (nicht nur fennistischen) Fachsprachenlinguistik, die *Suomi tiellä sivistyskieleksi* (Laine 2007) – respektive Fachsprachen als „Wege zur Kultursprache“ (Warnke 1999) – in den Blick nimmt, aber darüber hinaus auch die Poetizität von Fachsprache, als „Konstruktion von Welten“ (Adamzik 2018), betrachtet.

1.3 Forschungslücke und Relevanz

Die Fachsprache der Musik wurde in der finnischen und fennistischen Fachsprachenforschung bisher nur sporadisch untersucht; umfangreiche monographische Arbeiten liegen auf diesem Gebiet noch nicht vor.¹⁹ Verstreute Veröffentlichungen widmen sich Unteraspekten des Fachwortschatzes;²⁰ die Ansätze sind vorwiegend etymologisch, semantisch und wortschatzgeschichtlich und an überschaubaren historischen Betrachtungszeiträumen ausgerichtet. Doch auch der Überblick über den Forschungsstand jenseits der Fennistik hat gezeigt, dass die linguistischen Untersuchungsansätze zur Musikfachsprache sich vorwiegend auf Forschungen zu einzelnen Lexemen oder kurzen Mehrworteinheiten (etwa Verbindungen von Adjektiv und Substantiv) fokussieren, und dass der Schwerpunkt der bisherigen

18 Die Schriftenreihe *VAKKI – Erikoiskielet ja käännösteoria / Fackspråk och översättningsteori* erschien von 1981–2016. Heute wird die Arbeit in deutlicher auf den Aspekt der Berufskommunikation fokussierter Form weitergeführt; die Publikationen erscheinen unter dem Reihentitel *Workplace communication* (s. VAKKI 2023).

19 Allerdings existieren zwei ungedruckte Magisterarbeiten mit wertvollen Forschungsergebnissen zur Musikterminologie des Frühen Neufinnisch (S. Rintala 2001; I. Siukonen 1953); s. dazu 4.1.

20 Rapola (1950) untersucht die Frühgeschichte der Begriffe *soitin* 'Instrument' und *sävelmä* 'Melodie', I. Siukonen (1955) die Entwicklungsgeschichte des Verbs *säestää* 'begleiten'. Leisiö (1983: 454–507) enthält einen umfangreichen Abschnitt zur Struktur und Etymologie der Bezeichnungen von Volksinstrumenten, Häkkinen (2010) analysiert Instrumentenbezeichnungen in den Werken des Reformators Mikael Agricola (ca. 1509–1557). Eingehende Untersuchungen zu den finnischen Bezeichnungen für die Hauptinstrumente der Kunstmusik hat der Verfasser vorgelegt (B. Schweitzer 2019a; 2019b). Zu den sporadischen sprachplanerischen Einlassungen, die konkrete Probleme des musikbezogenen Sprachgebrauchs adressieren, s. 4.1.5.

Forschung auf der Musikkritik liegt.²¹ Damit steht insbesondere Kapitel 6, in dem auch umfangreichere textliche Strukturen, wissenschaftliche Texte und diskursive Aspekte untersucht werden, für einen innovativen Forschungsansatz.

Unter den Desideraten der Fachsprachenforschung, die Hoffmann & Kalverkämper (1998: 355–357) auflisten,²² nimmt sich die vorliegende Untersuchung insbesondere der Interdisziplinarität und Diachronie sowie der Kommunikation zwischen Fachleuten und Nichtfachleuten an; letzteres vor allem unter dem Aspekt von Deutungsmustern und Deutungsmacht via durch Expertise begründeter Autorität bzw. *voice*. Der hier verfolgte Ansatz trägt also gleichermaßen dem Umfang der Forschungslücke Rechnung wie der Tatsache, dass fachsprachliche Phänomene in einer isolierten Betrachtung zwar detailgenau analysiert werden können, dass aber gerade die Strukturen und Charakteristika einer künstlerischen Fachsprache nur mit Hilfe einer Betrachtungsweise verstanden werden können, die über den Fokus auf die Terminologie weit hinausgeht. Die damit einhergehende umfassende Analyse einer solchen Fachsprache ist ein in dieser Komplexität in jedem Fall für die Fennistik, über weite Strecken aber auch für die Fachsprachenforschung insgesamt neuartiger Ansatz.

Die Frage nach der Relevanz der Untersuchung einer spezialisierten funktionalen Varietät einer kleinen Sprache lässt sich zunächst einmal aus der Binnenperspektive des Faches beantworten: Angesichts des enormen Stellenwerts, den die Kunstmusik für die finnische Kultur und ihre Identitätskonstruktionen hat (s. 2.2.4), darf man es erstaunlich nennen, dass es noch keine dieser Bedeutung entsprechende fennistische Forschung zu dem Thema gibt. Die Schließung dieser Forschungslücke muss also im Fachkontext als Desiderat von einiger Dringlichkeit betrachtet werden. Auch die Methodik einer diskurslinguistischen Mehrebenenanalyse (s. Spitzmüller & Warnke 2011 sowie hier Kapitel 5) ist bislang in der Fennistik nicht zum Einsatz gekommen.²³

21 Eine Überfokussierung auf die Kunstkritik, „ohne die analysierten Textsorten systematisch als Manifestation eines übergreifenden Kunstdiskurses und seiner Mechanismen zu thematisieren“, stellt auch Hausendorf (2011: 515–516) fest.

22 Die Unterrepräsentiertheit der Geistes- und Kunstwissenschaften sowie der künstlerischen Fachsprachen in der Fachsprachenforschung wird von Hoffmann und Kalverkämper in diesem Zusammenhang nicht benannt, aber andernorts in regelmäßigen Abständen konstatiert, so etwa von Gläser (1991: 85) oder Störel (1998: 1338). Thim-Mabrey (2007: 102) resümiert, dass ein „Versuch, den gesamten Erscheinungsbereich der Kommunikation über Kunst zu erfassen, um auf sprachliche Gemeinsamkeiten zu stoßen“, in der Sprachwissenschaft „bisher nicht unternommen“ wurde. Diese Feststellung darf auch hinsichtlich der Musik (weiterhin) Gültigkeit beanspruchen.

23 Zum Stand der finnischen Diskursanalyse s. die Überblicksdarstellungen bei Jokinen et al. 1999; Haapanen et al. 2018; Pietikäinen & Mäntynen 2019 sowie als themenzentrierte Monographie Lehto

Der Ansatz einer Verbindung von Fachsprachen- und Diskurslinguistik ist jedoch auch über die Grenzen der Fennistik hinaus relevant, zumal im Hinblick auf eine künstlerische Fachsprache.²⁴ Ein übergeordnetes Ziel der Arbeit ist es daher, methodisch und methodologisch zu einer sprachenübergreifenden Grundlagenforschung zu Musikdiskursen beizutragen. Der Forschungsgegenstand kann der Erprobung einer an anderen Gegenständen und einzelsprachlichen Strukturen entwickelten Methodologie gewissermaßen als Kontrastmittel dienen, unterzieht doch die Analyse neuen Materials immer zugleich die Methodik einem Praxistest. Die Perspektive einer kleinen und relativ jungen Schrift- bzw. Kultursprache birgt so auch das Potenzial einer Horizonterweiterung. Die Untersuchung erhebt mithin den Anspruch, dass Fennistik, Diskurslinguistik, Fachsprachenforschung und Kulturlinguistik gleichermaßen und wechselseitig von den Ergebnissen profitieren können. Nicht zuletzt aber will sie dazu beitragen, das Finnische selbst, seine faszinierende Struktur und sein Ausdruckspotenzial, stärker in den Blickpunkt einschlägiger Forschung zu rücken.

1.4 Forschungsansatz und Forschungsfragen

Diskursanalyse ist das methodische Prinzip jeder sprachlichen Umbruchgeschichte.

(H. Kämper 2008: 207.)

Die Kernfrage des Forschungsansatzes ist die von Foucault formulierte Fundamentalfra ge der Diskursanalyse: „Comment se fait-il que tel énoncé soit apparu et nul autre à sa place?“ (Foucault 1969: 39.) Die Frage, wie es kommt, dass eine Äußerung erschienen ist,²⁵ wird mit der Methodik kulturhistorischer (Diskurs-)Linguistik²⁶ zu

2018. Auffällig ist, dass die deutschsprachige diskurslinguistische Literatur in der finnischen Diskursanalyse bisher praktisch nicht rezipiert wurde. Der finnische Zugriff orientiert sich stärker an der Gesprächsanalyse (fi. *keskusteluanalyysi*) und an der englischsprachigen (*Critical Discourse Analysis*; in jüngerer Zeit steht die *Corpus Assisted Discourse Analysis* (s. 5.6) zunehmend im Fokus.

24 Link hat das Potenzial dieser Kombination benannt: „Ganz sicher können die historische Diskursanalyse im Anschluss an Foucault und die linguistische Fachsprachenforschung von wechselseitiger Kenntnisnahme, wie sie sich inzwischen abzeichnet, nur gewinnen“ (Link 2008: 119).

25 Die „Leitfrage der linguistischen Gesprächsanalyse“ (Linke 2018: 362) – *why that now?* (Schegloff & Sacks 1973: 299) – kann als Variation hiervon verstanden werden, wobei die Frage nach dem Zeitpunkt eine für die vorliegende Untersuchung relevante Ergänzung ist. Allerdings muss auch auf eine signifikante sprachliche Nuance unbedingt hingewiesen werden: Foucault fragt nicht nach dem Warum; es geht also nicht um Kausalitäten.

26 Die Forschungsrichtung kursiert unter zahlreichen Bezeichnungsvarianten; Czachur (2018: 152) listet deren sechzehn auf. Entscheidend ist, dass „die gemeinte kulturorientierte Sprachforschung

beantworten versucht. Der dabei zugrundeliegende Kulturbegriff stützt sich auf die bei Linke (2018: 354–356) zusammengefassten Kriterien analytisch, nicht-normativ, integrativ, praxisorientiert, dynamisch und ‚lesbar‘ (ebd.: 355 [einfache Anführungszeichen original]). Der diachrone linguistische Ansatz – die Untersuchung der Diskursprogression (Busch 2018: 401) – und die Betrachtung des historischen und kulturellen Kontexts gehen also eine enge Verbindung miteinander ein.

Dieser spezifische Forschungsansatz ist durch zwei Voraussetzungen motiviert, die in ihrer Kombination die Sonderstellung der Musikfachsprache im Kontext der finnischen Funktiolekte begründen:²⁷ Zum einen ist es die Bedeutung, die speziell die Kunstmusik seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert für die finnische Kultur und ihre Narrative²⁸ erlangte – T. Mäkelä (2011: 250) geht so weit, zu konstatieren, Finnland sei „eine Nation, die sich über ihre Musik definiert“. Diese rasant vollzogene Identifikation mit einer importierten Kulturpraxis, zu der lange Zeit kaum mehr als eine kleine, privilegierte soziale Schicht nahezu ausschließlich in der Hauptstadt des Landes Zugang hatte, bildet sich in der prominenten Stellung des Musiklebens in der finnischen Kultur ab. Zum anderen ist es die Tatsache, dass das Finnische als Kultursprache²⁹ – und damit auch seine Funktiolekte – in einem

ihren Platz in der Linguistik hat und haben soll“ (J. Schröter et al. 2019: 5), es sich also nicht um ein Untergebiet der Kulturwissenschaften handelt. Linke definiert Kulturhistorische Linguistik als dasjenige Arbeitsfeld der Linguistik, das den „kulturanalytischen Blick auf historische Sprachwelten und deren Sprachgebräuche richtet, in der Absicht, die in ihnen zum Ausdruck kommenden kulturellen Selbst- und Weltdeutungen, die soziokulturellen Orientierungssysteme sowie die Normen, Werte, Einstellungen und Gefühle der entsprechenden Kommunikationsgemeinschaften zu erfassen und darzustellen“ (Linke 2018: 348).

²⁷ Bei der Wahl des Forschungsgegenstands spielte naturgemäß auch das spezifische Interessensspektrum des Verfassers eine gewichtige Rolle. Die damit gegebene Bündelung von Expertise ist jedoch zugleich eine unabdingbare Voraussetzung des Forschungsansatzes: „Nicht Generalisten sucht man für die Analyse kultureller Formationen, sondern in jeweiligen Wissenschaften [hier wäre sinngemäß „und Künsten“ zu ergänzen, B.S.] ausgewiesene Experten“ (Warnke 2004: 323).

²⁸ Die Verwendungsweise des Begriffs folgt hier der Auffassung von Narrativen als „Erzählformulare“ (Koschorke 2013: 34), die mit individuellen Erzählungen ausgefüllt werden können. Müller-Funk (2002: 15) unterscheidet in ähnlicher Weise zwischen Narrativ „als eine theoretisch strenger gefasste Kategorie, die auf das Muster abzielt“, Erzählung als vorläufiger „Begriff in einem formal unproblematisierten Allerweltssinn“ und Narration als „Terminus, der den Akt und das Prozessuale mit einschließt“. Ähtlers (2014: 258) von Koschorke aus entwickelter Definitionsansatz betont die diskursive, aber auch zeitlich und räumlich begrenzte Sinnstiftungsfunktion von Narrativen. Die entscheidende Gemeinsamkeit der Definitionsansätze ist eine Slot-Filler-Konstellation, in der Narrative als (struktureller) Rahmen für (variative) Inhalte aufgefasst werden. Von Narrativen wird hier also nur gesprochen, wenn tatsächlich übergeordnete Erzählschemata gemeint sind.

²⁹ Für das finnische *sivistyskieli* erscheint ‘Kultursprache’ im hier gegebenen Zusammenhang und im Sinne der bei Warnke (1999: 11–12) dargelegten definitorischen Ansätze, zu deren zentralen

relativ kurzen Zeitraum und über weite Strecken als bewusster sprachplanerischer Prozess entwickelt wurde. Die Bezeichnungskonzepte für die ihrerseits überwiegend importierten Gegenstände und Begriffe und die domänenspezifischen Sprachhandlungen – „soziokulturell konstitutive kommunikative Praktiken“ (Linke 2018: 370) – die das Kulturem Kunstmusik konstituieren, entstanden in einem anderen sprachgeschichtlichen und außersprachlichen Strukturumfeld, als dies etwa bei der Integration lateinischer oder italienischer Musikbegriffe ins Deutsche der Fall war. Bei der Übertragung von Bezeichnungen und Begriffen hinterließen aber auch die strukturellen und etymologischen Unterschiede zwischen dem Finnischen und den klassischen Musiksprachen (d.h. den romanischen Sprachen und Deutsch) Spuren in den semantischen und morphologischen Konstruktionen. Dieser Prozess erfolgte überwiegend ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer Phase lebendiger und dokumentierter sprachplanerischer Aktivität, so dass sich die Entwicklungen selbst, aber auch die metasprachlichen Debatten dazu detailliert nachzeichnen lassen.

Die Kombination aus diesen beiden Faktoren bewirkt, dass sich sprachliche Befunde in dieser Domäne in einer besonders fokussierten Situation beobachten lassen. Jedoch kann nicht idealisierend von einem Szenario ausgegangen werden, bei dem ein kompletter Funktielekt planmäßig erstellt wurde. Die Entwicklung der finnischen Musikfachsprache wird in Orientierung an der heuristischen Grundannahme analysiert, dass auf eine erste Phase der Adaptation von Begriffen und Bezeichnungen der Versuch folgte, eine Fachsprache aus der Systematik einer vollständigen Fachterminologie heraus zu konstruieren, während sich etwa zeitgleich mit einer zunehmenden freieren Textproduktion eine fachsprachliche Narrationsfähigkeit und ein breiterer musikspezifischer Diskurs etablierte. Die zentrale Forschungsfrage hierzu lautet, ob sich als Ergebnis dieses Prozesses eine genuin finnische Musikfachsprache konstituiert hat und worin gegebenenfalls deren Charakteristika bestehen.

Die Kernthese der Untersuchung stützt sich auf die Annahme, dass sich die materiell-institutionelle und immaterielle Konstruktion jenes Komplexes, der als eigenständig finnische Kultur betrachtet wurde – darunter speziell der Aufstieg der Kunstmusik zu einem nationalen Kulturgut – und die Strategien des (fachlichen) Sprachgebrauchs zu finnischer Musik im Zusammenhang und als wechselseitiges Einflussfeld betrachten lassen. Der methodische Ansatz folgt dabei der kulturlinguistischen Grundannahme, dass sich signifikante Ereignisse und Entwicklungen in einer Gemeinschaft gleichsam wie in einem Seismogramm in ihrer Sprache

Komponenten die Polyfunktionalisierung und Institutionalisierung gehören, als treffendste Übersetzung.

abbilden,³⁰ und dass sich diese Reflektionen auch an fachsprachlichen Äußerungen ablesen lassen.³¹ Die Forschungsfrage hierzu richtet sich auf die Zusammenhänge zwischen finnischer Musikfachsprache und kulturell-geschichtlichen Prozessen und Ereignisfolgen. Damit schließt die Arbeit an die aktuelle Fachsprachenforschung an, für die „außerlinguistische Parameter – wie Kommunikationssituation, Hierarchie bzw. Position der Akteure im Feld, Diskurstraditionen, usw. – explizit im Vordergrund stehen“ (Gautier 2022: 19–20). In der Identifikation (kulturell) signifikanter Muster (Linke 2011), „auf allen Beschreibungsebenen, vom Morphem zum Text und darüber hinaus auch auf Diskursebene“ (Gautier 2022: 20), sind Fachsprachen- und Kulturlinguistik also eng miteinander verbunden.³² Dabei muss – im Sinne des hier zuvor (1.1) dargestellten Verhältnisses von außersprachlicher Wirklichkeit und Sprache – unterstrichen werden, dass hier mit dem Konzept von „Diskurs als wirklichkeitskonstituierender Funktion der Sprache“ (Warnke 2013: 78) eine bidirektionale „Rückübersetzung“ (Bourdieu 1998 [1982]: 281) zwischen strukturierender Struktur und strukturierten Produkten angenommen wird: Sprache wird durch Kultur geprägt, wie sie umgekehrt Kultur konstruiert und konstituiert. Wenn Sprachanalyse Kulturanalyse ist, insofern sie die „(Be-)Deutungen“ sprachlicher Konventionen, Regeln und Muster untersucht (Wengeler 2015: 91), die ihrerseits wiederum für die „Deutung von Erdbeben [zu lesen als *pars pro toto* für ‚Ereignisse‘, B.S.] sowie die Bewältigung von deren Folgen“ (Daniel 2002: 449) stehen, dann kann Kulturanalyse im Gegenzug (auch) als Sprachanalyse verstanden werden.

Das Sprachmaterial wird also entlang zentraler Umbrüche in sprachlichen, kulturellen und historischen Prozessen analysiert. Solche Umbrüche wurden unter anderem als *moments of fluidity*, *turning point*, *crisis*, *unsettled time* (Capoccia & Kelemen, 2007: 341 [Fn. 2]) oder *formative moment* (Rothstein 1992: 174) benannt. Da jedoch jede dieser Bezeichnungen semantisch und je nach Forschungsgebiet und -kontext auf ganz unterschiedliche Implikationen verweist, wird hier „kritische Phase“ als möglichst neutrale und umfassende Wortwahl vorgeschlagen und verwendet. Dem liegt die Auffassung zugrunde, dass ‚Krise‘ im Sinn der ursprünglichen

30 Linke formuliert pointiert, dass die „Deutung eines Sprachgebrauchsmusters als kulturell signifikant, als eine symbolische Form mit kultureller Bedeutung [...] eine Art kulturalistischen Generalverdacht“ (Linke 2011: 31) voraussetze.

31 In eine ähnliche Richtung gehen Müllers Überlegungen zu sprachlichen Zeichen als Spuren sozialer Praktiken (M. Müller 2014: 226–227; M. Müller 2015: 53–54). – Zu „Sprachgeschichte als Mentalitätsgeschichte“ s. auch bereits Hermanns (2012 [1995]), darin insbesondere zum Anschluss an die Diskursanalyse S. 22–28.

32 Zu der Überlegung, welche Stellung den musikalischen Diskursgegenständen selbst, als außerlinguistischen Parametern, im Diskurs zukommt, s. 5.2 und 5.4.

Bedeutung des Wortes (*κρίσις* ‘Entscheidung’) als für den weiteren Fortgang eines Prozesses entscheidende Phase verstanden wird – was die Pfadauswahl³³ an Wegscheiden, aber auch Richtungswechsel bis hin zur vollständigen Umkehr einschließt – und dass diese Krisen sich meist nicht als isolierbare Ereignisse an Zeitpunkten, sondern als Ereigniscluster oder -folgen in Zeiträumen, mithin ihrerseits als prozesshafte Strukturen darstellen.³⁴

Die Konzeption einer sprachlichen Umbruchgeschichte (H. Kämper 2008) wird also aufgegriffen, aber dahingehend modifiziert, dass nicht allein die „Frage nach den sprachlichen Auswirkungen *plötzlicher* und umfassender gesellschaftlicher Veränderungen“ (H. Kämper 2008: 198 [Kursivierung B.S.]), sondern auch denen mittel- und langfristiger, prozessualer Veränderungen gestellt wird. In den untersuchten Narrationen herausgehobene Einzelereignisse – „das einem sprachlichen Umbruch Impuls gebende gesellschaftliche bzw. politische Geschehen“ (ebd.: 201) – werden damit als Markierungen in einem Kontinuum verstanden, die als Wegmarken oder Kreuzungen Zeichen einer übergeordneten Struktur sein können.³⁵ An dieser Stelle muss auch die Betrachtung von möglichen Alternativen einsetzen,

33 Das in der Politik- und Sozialgeschichte entwickelte Konzept der Pfadabhängigkeit (*path dependence*) lässt sich durchaus auf kultur- und sprachgeschichtliche Prozesse übertragen: „Specific patterns of timing and sequence matter; starting from similar conditions, a wide range of social outcomes may be possible; large consequences may result from relatively ‚small‘ or contingent events; particular courses of action, once introduced, can be virtually impossible to reverse; and consequently, political development is often punctuated by critical moments or junctures that shape the basic contours of social life“ (Pierson 2000: 251).

34 Damit erweist sich die Semantik von ‚Punkt‘ und ‚Wende‘ hier als in den meisten Fällen begrifflich ungeeignet, da in den analysierten sprachgeschichtlichen Entwicklungen der Beginn eines eindeutigen Umkehrprozesses an einem fixierbaren Moment – Grundvoraussetzungen für einen Wende-Punkt – kaum je identifiziert werden kann. „Wendepunkt“ erscheint daher in der Regel als (distanzierend verwendeter) Zitatbegriff.

35 Der Ansatz wird bei Landwehr so erläutert: „Bestimmte Problematisierungen, die [...] diskursanalytisch ins Zentrum gerückt werden, können als Kreuzungspunkte betrachtet werden. Mit dem historischen Interesse am Wandel diskursiver Konstellationen müssen solche Kreuzungspunkte nicht als Ereignisse in einem historistischen Sinn thematisiert werden (und können dies wohl auch kaum), müssen also nicht als ‚entscheidende Wegmarken‘ der geschichtlichen ‚Entwicklung‘ angesehen werden; vielmehr sind sie als Ausgangspunkte von Beobachtungen nutzbar, um die herum sich die Verschiebung diskursiver Konstellationen (als Produkt des Beobachters) beschreiben lässt. Kreuzungen sind in diesem Sinne also keine eigenständigen Einheiten im ‚diskursiven Geschehen‘ per se, sondern sind als heuristische Mittel zu verstehen, die einen möglichen (aber keineswegs schon vorauszusetzenden) diskursiven Wandel beschreibbar werden lassen.“ (Landwehr 2010: 378.) Mit Blick auf die vorliegende Untersuchung wäre allerdings zu unterstreichen, dass das Zusammenfallen von „Kreuzungen“ und „Wegmarken“ (wie auch von Landwehr) durchaus nicht kategorisch ausgeschlossen wird.

anhand derer sich die Bedeutung des Gesagten oft erst in ihrer Gänze ermessen lässt. Dieser Aspekt ist gerade im Hinblick auf linguistische Untersuchungsgegenstände, und insbesondere unter diskurslinguistischer Betrachtungsweise, von zentralem Interesse. Das aus dem historischen Institutionalismus heraus entwickelte Konzept der *critical juncture* (Capoccia 2016) einschließlich seines Potenzials für die Konstruktion kontrafaktischer Gegenproben, die Interpretation von (historischen) Bifurkationen aus kultursemiotischer Perspektive (Lotman 2019 [1988]), die Dichotomie von *choice* und *determination* als oratorischer Situations- und abstrakter Diskursmacht (Roth 2015: 134; s. auch Blommaert 2005: 98–124) und die Kernfrage der Diskursanalyse kommen hier an einem Schnittpunkt zusammen: Die Foucault'sche Frage nämlich richtet sich nicht nur auf die Äußerung, die getan wurde, sondern auch auf die andere Äußerung, die an ihrer Stelle nicht erschienen ist, was die Frage impliziert, welche andere Äußerung – d.h. welche alternative „Diskursrealisation“ (Roth 2015) – dies hätte sein können: Pfadabhängigkeit und Disruption, Muster und Musterbruch werden unter dem Brennglas kritischer Phasen und Wegscheiden konturiert erkennbar.

1.5 Aufbau des Buches

Die Vielschichtigkeit des untersuchten Themengebietes und der breit gesetzte diachrone Rahmen erfordern zunächst eine umfangreiche, gewissermaßen propädeutische Hinführung.³⁶ Die Analyse der Diskursprogression setzt zwingend voraus, die „dem Diskurs zugrundeliegende Sach- und Ereignisgeschichte zum Ausgangspunkt“ (Busch 2007: 144) zu nehmen, um „den diskursiven Entwicklungszusammenhang von Wörtern, Themen und Sachen“ (ebd.: 143) sichtbar zu machen. Dies ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass eine interdisziplinär ausgerichtete Untersuchung wie die vorliegende sich von einer linguistischen Basis aus an ein Lesepublikum aus unterschiedlichen Fachgebieten richtet. Die Einführungsübersichten können und wollen natürlich nicht den Anspruch erheben, gleiche Rezeptionsvoraussetzungen für alle Leserinnen und Leser zu schaffen. Doch sollen sie zumindest die Möglichkeit eröffnen, denjenigen, die sich der Arbeit mit musik- oder kulturwissenschaftlicher Expertise nähern, einen Eindruck von der sprachgeschichtlichen und -strukturellen Problemstellung zu geben. Sprachwissenschaftlich vorgebildete Fachleute wiederum sollen mit den musik- und kulturhistorischen

³⁶ Auch die gelegentliche Wiederaufnahme einiger Gedankengänge bzw. mehrfache Verweise auf wichtige Befunde sind teils durch diese Komplexität bedingt; sie sollen aber auch konsultierendes, informierendes und selektierendes Lesen erleichtern.

Hintergründen vertraut gemacht werden, vor denen sich die linguistische Untersuchung vollzieht.³⁷ Eine mit Blick auf die Relevanz für spezifisch finnische sprach- und musikgeschichtliche Entwicklungen fokussierte allgemeine historisch-politische Einführung schließlich erschien für jede Zielgruppe geboten. Diese erhebt zwar nicht den Anspruch, eine geschichtswissenschaftliche Darstellung eigenen Rechts zu sein, enthält in ihrer Verknüpfung mehrerer Ebenen bzw. Stränge aber dennoch mehr als ein eng an die Literatur angelehntes Referat historischer Ereignisfolgen.³⁸ Bei der Darstellung wurde zudem versucht, zu berücksichtigen, dass der Anspruch auf Gültigkeit über einen spezifischen Sprachraum hinausgeht; es sollte also ermöglicht werden, der linguistischen Argumentation über weite Strecken ohne fennistische Spezialkenntnisse folgen zu können.³⁹

Der einführende Abschnitt beginnt also mit der notwendigen historisch-synthetischen Überblicksdarstellung (Kapitel 2.1). Kapitel 2.2 fasst die wesentlichen Bestandteile (traditioneller) finnischer Identitätskonstruktionen zusammen und legt dar, welche Sonderstellung die Musik in diesem Zusammenhang einnimmt. Kapitel 2.3 hebt einige im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand und Forschungsansatz zentrale Charakteristika des Finnischen und seiner Geschichte als Schriftsprache (einschließlich der allgemeinen Sprachplanung und -pflege) hervor. Kapitel 3 definiert die Position der Arbeit im Feld der Fachsprachenforschung und gibt eine grob nach Textsorten strukturierte Übersicht über die finnische Fachtextproduktion zur Musik. Diese Abschnitte erfüllen nicht nur einleitende Funktionen; in ihnen wird zugleich einerseits dargelegt, welche „außersprachlichen Kommunikationsbedingungen“ (Drozd & Seibicke 1973: 4) jene Spannungsfelder konstituierten, in denen die finnische Textproduktion über Musik entstand und andererseits jene Grundauffassung von Fachsprache als *„Fachsprachen-in-Texten-und-Kommunikationssituationen-und-Kultur(-einbettung)“* (Hoffmann & Kalverkämper 1998: 365 [Kursivierung orig.]) erläutert, die für dieses Buch zentral ist.

37 Das für das Verständnis der Argumentationsgänge nötige musikalische Vorwissen dürfte zu-
meist nicht über jenes Niveau musikalischer Allgemeinbildung hinausgehen, welches man von Le-
serinnen und Lesern eines derartigen Textes im Regelfall erwarten dürfte. Auf einschlägige Ein-
führungsliteratur wird jeweils im konkreten Zusammenhang verwiesen.

38 Im Übrigen dürfen Aufwand und Wert einer solchen historischen Überblicksdarstellung nicht
unterschätzt werden, zumal wenn sie, wie die vorliegende, erstmals wesentliche Entwicklungs-
stränge zusammenfassend darlegt. Dies gilt auch für die Übersichten zu finnischen Musikfachtext-
sorten (3.4) und den frühen Lehrwerken (4.1.6).

39 Entsprechend wird, wo immer geeignete Sekundärliteratur auf Deutsch oder Englisch (insbe-
sondere in Form von Überblicksdarstellungen) zu den verschiedenen Themenkomplexen vorliegt,
speziell auf diese hingewiesen.

Das erste Hauptkapitel (4) stellt die Entwicklung der finnischen Musikterminologie historisch dar und legt systematische Analysen vor, die zugleich wesentliche Voraussetzungen für die Untersuchung größerer textueller Einheiten und diskursiver Formationen schaffen: Zunächst einmal ist die Untersuchung von Fachtexten nicht ohne die Kenntnis von Struktur und Genese des darin verwendeten Wortschatzes zu leisten, die neben terminologischen Aspekten im engeren Sinne auch Fragen der fachsprachlichen Idiomatizität und Pragmatik berücksichtigt. Zum zweiten ist gerade bei einer Analyse von Texten unter dem Aspekt von Diskursen und Deutungsmustern wichtig, durch welche sprachlichen Mittel Fachlichkeit markiert, also Expertise postuliert und damit diskursive Autorität begründet wird. Drittens war die sprachliche Erfassung aller Bereiche von Gesellschaft, Wissenschaft und Kultur auf Finnisch und der Aufbau des entsprechenden lexikalischen Inventars kein nüchterner sprachplanerischer Prozess, sondern wurde als nationale Aufgabe betrachtet und entsprechend kontrovers debattiert. Die Identifikation des Niederschlags nationaler Identitätskonstruktionen und Narrative in Fachtexten setzt also voraus, dass die Entwicklung der einschlägigen fachsprachlichen Mittel samt der sie begleitenden sprachplanerischen Debatte untersucht und dargestellt wird. Insofern stehen Problemstellungen der Terminologie und diskursanalytische Zugänge untereinander in Zusammenhang.

Das zweite Hauptkapitel (6) samt einer vorgeschalteten methodologischen Einführung (5) enthält diskurslinguistische Analysen zu drei Fallbeispielen, die in ihrem Gesamtumfang den Fachdiskurs vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart abdecken und in die textlinguistisch grundierte Vergleichsserien von relevanten Textexemplaren eingebettet sind. Ein umfassendes Gesamtfazit (7) mit einem Ausblick auf zukünftige denkbare Forschungsansätze rundet die Arbeit ab; jedoch werden in Kapitel 6 jeweils bereits Zwischenresümeees gezogen, die den erarbeiteten Stand der drei Fallstudien zusammenfassen. Die Komplexität dieses Aufbaus lässt sich also auf eine konsekutive Grundstruktur reduzieren, bei der die Untersuchung – nachdem die Hintergründe und Voraussetzungen dargelegt sind – von Einworteinheiten zu einem Vergleich größerer textlicher Zusammenhänge und zur transtextuellen Diskursanalyse voranschreitet. Dies ist kohärent zu einem Untersuchungsansatz, der zeigen will, wie sich kulturspezifische Strategien und Merkmale des Schreibens über Musik etablierten, in welchem Grad diese intertextuell und diachron nachweisbar sind, welche Kontinuitäten und Veränderungen sich beobachten lassen und welche transtextuellen und außersprachlichen Faktoren dabei wirksam waren oder abgebildet werden.

1.6 Korpus und Quellen

Da die „Korpuswahl immer auch eine Determination der zu erwartenden Analyseergebnisse“ (M. Müller 2007: 84) bedeutet und insbesondere an diskurslinguistische Untersuchungen die Forderung gestellt wird, die Verfahrensweisen der Korpuszusammenstellung kritisch zu reflektieren und offenzulegen (Bock 2018: 323), sollen deren allgemeine Kriterien knapp begründet werden. Die hier gewählte Vorgehensweise erforderte die Kompilation und Auswahl eines Korpus, das das untersuchte Problemfeld in typischen Textexemplaren mit großem diachronem Umfang und synchroner Vielfalt abbildet, aber mit qualitativer Methodik noch erfassbar bleibt.⁴⁰ Daher wurden mehrere themenspezifische Teilkorpora zusammengestellt: Für die Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte und -bedingungen sowie der strukturellen Merkmale des Fachwortschatzes bilden finnischsprachige Musiklehrbücher über einen Entstehungszeitraum von etwa 120 Jahren das Kernkorpus, wobei ein Schwerpunkt auf der formativen Phase vom letzten Viertel des 19. Jahrhunderts bis zu den 1920er Jahren liegt. Die Auswertung konzentriert sich auf einige typische Beispiele und terminologische Problemfelder,⁴¹ d.h. auf Repräsentation statt Repräsentativität (Busch 2007: 153). Für die vergleichende Untersuchung von Definitionen und Sachartikeln in Fachlexika und Enzyklopädien – als Zwischenglied zwischen lexikographischem Lemma-Artikel und komplexerem Fachtext – wurde eine Auswahl aus den (historisch) wichtigsten Nachschlagewerken getroffen. Darüber hinaus wurden Artikel aus einschlägigen Monographien und Fachzeitschriften hinzugezogen. Bei diesem Material handelt es sich also eher um ein „Dossier“ (s. Jäger 2009: 196–200) als um ein Korpus.

Die Auswahl geeigneter Teilkorpora für die text- und diskurslinguistischen Untersuchungsansätze in Kapitel 6 musste angesichts der in Betracht kommenden Materialmenge teils explorativ geschehen. Damit gilt in besonderer Weise und trotz aller Bestrebungen zu objektiv nachvollziehbaren Begründungen der Selektion,

⁴⁰ Eine ausführlichere Darstellung der Korpora für die drei Fallstudien und des korpuslinguistischen Zugangs wird in den entsprechenden Unterabschnitten von Kapitel 6 gegeben.

⁴¹ Auf eine Verstetigungsanalyse der Terminologie, wie sie Siukonen (1953) für den finnischen Grundwortschatz der Musik im Ansatz vornimmt, wird bewusst verzichtet; es werden jedoch Überlegungen zu einem fachterminologischen Minimum angestellt (4.1.7). Das Konzept der Verstetigung muss gerade im Hinblick auf ein künstlerisches Fach kritisch hinterfragt werden. Es kann im Grunde allenfalls für historisch abgeschlossene Teilbereiche gelten, und selbst dort sind, wie Rousseau (2019b) gezeigt hat, „terminologische Wiederauferstehungen“ möglich. Abgesehen davon wäre eine Verstetigungsanalyse eines kompletten Fachwortschatzes im Umfang kaum beherrschbar. Hier interessieren daher vor allem Gebrauchswandel und -kontext im Hinblick auf zentrale, charakteristische und im breiteren Diskurs relevante Ausschnitte des Wortschatzes.

dass das „Korpus den Gegenstand, der mit ihm untersucht werden soll, erst konstituiert“ (M. Müller 2007: 83). Neben der diachronen Abdeckung und fachspezifisch begründeten Auswahlkriterien spielte der zentrale Forschungsansatz der Betrachtung kritischer Phasen, der Konstitution und Brechung von Mustern und – in forschungspraktischer, aber auch konzeptioneller Hinsicht – der möglichst weitgehenden Vergleichbarkeit der Texte untereinander durch thematische Fokussierung eine bestimmende Rolle bei der Korpusauswahl. In textsortenspezifischer Hinsicht ist das Korpus also (auch diachron) zwangsläufig zweigeteilt. Die untersuchten wissenschaftlichen Aufsätze sind erst nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, doch ein großer Teil der Äußerungen, auf die sich die diskurslinguistische Analyse stützt, stammt aus Konzertkritiken und anderen nicht im heutigen Sinne musikwissenschaftlichen oder -analytischen Texten. Der hier gewählte Ansatz auf der Basis eines heterogenen Korpus kommt also nicht umhin, sich mit den Verflechtungen zwischen Fachtexten und Mischtexten, Kommunikationssituationen sowie fachlicher Vertikalität auseinanderzusetzen (s. 3.2; 3.3). In diesen Querbeziehungen liegt aber gerade ein Potenzial für Erkenntnisgewinn.

Der Umgang mit den ausgewählten (Teil-)Korpora basiert überwiegend auf einer detailgenauen qualitativen Analyse. Es ist daher unumgänglich, im Text mit zahlreichen und teils längeren Zitaten aus den Primärquellen zu operieren. Da deren Originalwortlaut maßgeblich für die analytischen Befunde ist, werden diese Zitate im Textkörper, der Maxime von Fairclough (1992: 196)⁴² folgend, in der Ausgangssprache, also zumeist auf Finnisch, wiedergegeben. Die Übersetzungen finden sich im Endnotenapparat.⁴³ Das Quellenverzeichnis im digitalen Anhang enthält eine Konkordanz sämtlicher für Kapitel 6 gesammelter und aufbereiteter Korpus-texte.⁴⁴ Diese sind überwiegend (wenn auch teils zugangsbeschränkt) digital verfügbar; die diesem Hauptkapitel zugrundeliegenden Korpora sind also weitgehend lückenlos und öffentlich zugänglich. Auch die relevanten Sektoren aus dem bei der Analyse erstellten Codesystem werden im Anhang beigegeben, so dass mit der Offenlegung von Quellenmaterial und Analysezugriff ein hohes Maß an Transparenz und Nachvollziehbarkeit des Untersuchungsgangs gesichert ist.

42 „In my opinion, discourse analysis papers should reproduce and analyse textual samples in the original language, despite the added difficulty for readers.“ – Lediglich einige Zitate, die vorwiegend in ihrem Inhalt, weniger in ihrer finnischen Formulierung relevant sind, werden – insbesondere in Fußnoten – aus Gründen der Lesefreundlichkeit direkt in deutscher Übersetzung gegeben.

43 Die umgebenden Abschnitte im Text enthalten jedoch Erläuterungen und Paraphrasen der Zitate, in denen wichtige Passagen zumeist nochmals auf Deutsch wiedergegeben werden, so dass es nicht in jedem Fall notwendig sein dürfte, die komplette Übersetzung nachzuschlagen.

44 Auch einige Transkriptionen schwer zugänglicher Primär- und Archivquellen wurden in den digitalen Anhang aufgenommen.

2 Historische, kulturelle und sprachliche Hintergründe

Die folgende Einführung versucht mit Blick auf die zentralen Forschungsfragen und die in der Untersuchung miteinander verknüpften Themengebiete eine Überblickssynthese, die in fachspezifischen Einzeldarstellungen üblicherweise nicht geleistet wird und werden kann. Diese so knapp wie möglich, aber so ausführlich wie nötig angelegte Darstellung soll zugleich die Voraussetzung dafür schaffen, in den Hauptkapiteln der Arbeit weitestgehend auf geschichtliche und kulturhistorische Erläuterungen und Exkurse verzichten zu können.

2.1 Finnlands Musikgeschichte im Kontext politischer Geschichte

Für einen Gesamtüberblick zur politischen und kulturellen Geschichte Finnlands kann auf die einschlägige Literatur verwiesen werden.⁴⁵ Der Fokus liegt hier auf Strukturen und Veränderungen der politischen Geschichte,⁴⁶ die wesentliche

⁴⁵ Dazu liegen auch Kompaktdarstellungen auf Deutsch oder Englisch vor: Zur finnischen Geschichte insgesamt gibt Meinander (2017) eine aktuelle, bei aller Knappheit vielschichtige Übersicht; O. Jussila et al. (1999) erläutern die politische Geschichte von der Gründung des autonomen Großfürstentums 1809 bis zum Eintritt in die EU 1995. Zur Kulturgeschichte liefert Halmesvirta (2013) eine eher stichprobenartige Auswahl unter Einbeziehung einiger älterer Texte, aber mit umfangreichem Literaturverzeichnis. Eine knappe Komplett Darstellung der finnischen Musikgeschichte geben Muikku & Oramo (2016); eingehender über die Zeit von 1900–2014 informiert T. Mäkelä (2014). Einen englischsprachigen Überblick in Form von Porträts der wichtigsten Komponistinnen und Komponisten seit dem 18. Jahrhundert liefert Korhonen (2007). Die Struktur eines punktuell bis ins Mittelalter zurückreichenden „historischen Lexikons“ wählen Hillila & Hong (1997). – Für eine vertiefende Lektüre zur finnischen Kulturgeschichte auf Finnisch liegen zwei mehrbändige Werke (Kolbe 2002–2004; Tommila & Reitala, 1979–1982) vor. Eine umfassende finnischsprachige Darstellung der finnischen Musikgeschichte ist die Reihe *Suomen musiikin historia* (Aroheimo-Marvia & Kerola-Innala 1995–2006). – Auf wichtige Arbeiten zu speziellen Aspekten wird jeweils im konkreten Zusammenhang hingewiesen.

⁴⁶ Der Begriff wird hier im Sinne der finnischen Forschungstradition der *poliittinen historia* verstanden. Deren Forschungsgebiet umfasst „alle politischen Organisationen, nicht nur den Staat, sondern auch, mit gewissen Einschränkungen, andere Körperschaften des öffentlichen Rechts, wie z.B. Gemeinden, sowie politische Parteien und politisch einflussreiche Bewegungen, aber auch geistesgeschichtliche Entwicklungen sowie die von Interessengruppen und ihren Tätigkeiten“ (Nevakivi et al. 1993: 37). Diese Perspektive erscheint geeignet, um im Sinne des Forschungsansatzes

Auswirkungen auf das finnische Musikleben – und damit auch den Musikdiskurs bzw. die Musikfachsprache – hatten. Dieser Ansatz darf allerdings nicht im Sinne der Konstruktion simpler Kausalketten von Ereignis und Wirkung missverstanden werden. Vielmehr verdeutlicht das eingangs (S. 17) verwendete Bild des Clusters, dass das Augenmerk auf bestimmte Zeitabschnitte gelegt wird, in denen sich Umbrüche oder entscheidende Weichenstellungen verdichteten.⁴⁷ Die Gliederung der Unterkapitel folgt im Wesentlichen der in der Literatur weitgehend etablierten Epocheneinteilung,⁴⁸ mit der auch wichtige Wegmarken der finnischen Musikgeschichtsdarstellungen korrelieren.⁴⁹

2.1.1 Das schwedische Finnland vor 1809

Um zu verstehen, was es bedeutet, dass der Kunstmusik in einem Land wie Finnland in so kurzer Zeit – im Wesentlichen in wenigen Jahrzehnten um die Wende zum 20. Jahrhundert – eine solche Bedeutung zuwachsen konnte, muss man sich

sprachliche und (ereignis)geschichtliche Umbrüche in ihren Zusammenhängen zu betrachten und dabei die Rollen von Strukturen, Institutionen und Akteuren im Blick zu behalten. Eine Gegenüberstellung von „Realgeschichte“ und Sprach- und Diskursgeschichte, wie sie Müller unternimmt, stößt hingegen auf das Problem, dass man im Rahmen des hier verfolgten Forschungsansatzes „Handlungen und ihre Folgen“ nicht ohne Weiteres gegen „Texte, Bilder oder Musik“ (M. Müller 2014: 215) abgrenzen könnte. Zwar wird auch hier davon ausgegangen, „dass es die Gegenstände, über die man forscht, in der behaupteten Form auch tatsächlich gegeben hat“ (ebd.), doch ob sie sich „unabhängig von der sprachlichen Form ihrer Darstellung“ (ebd.) betrachten lassen, ist auch jenseits eines radikalen Konstruktivismus fraglich. Entscheidend ist jedenfalls „nicht, welche Geschehnisse ‚wirklich‘ aufeinander folgten, sondern auf welche Konzeptualisierungen bestimmter Geschehnisse die sprachlichen Repräsentationen schließen lassen“ (Janik 2007: 313 [Fn. 1]).

⁴⁷ Auch wenn in vielen dieser Umbrüche die Auswirkungen größerer Tektonik auf Finnland zum Tragen kommen, sollen doch hier die finnlandspezifischen Aspekte daran im Vordergrund stehen.

⁴⁸ Diese Einteilung dürfte mit von der ereignisgeschichtlichen Tradition der finnischen Historiographie geprägt sein. Eine abweichende, eher an der *longue durée*-Konzeption orientierte Untergliederung wählt Kirby (2008), dessen Epocheneinteilung die narrativ aufgeladenen Einschnitte (1809, 1917, 1944) teils nahezu ostentativ überformt und einen „embryonic state“ bereits (oder erst) ab 1860, einen „independent state“ bereits ab 1907 sieht.

⁴⁹ In einer Überblicksdarstellung des Instituts für Musikgeschichte an der Sibelius-Akademie wird eine ähnlich amalgamierte Einteilung wie hier vorgeschlagen. Darin überschneidet sich jedoch die frühgeschichtliche Phase (*Kalevalainen runonlaulu*) teils mit dem Mittelalter, dessen Beginn auf die Christianisierung ab Mitte des 12. Jahrhunderts datiert wird. Die schwedische Zeit wird durch die Reformation und das Ende des Großen Nordischen Krieges unterteilt. Danach folgt die Darstellung der gleichen Einteilung wie die hier vorgenommene, fasst jedoch die Autonomiezeit in einem Kapitel zusammen (Oromo 2019).

die Ausgangslage und Voraussetzungen vor Augen führen, vor deren Hintergrund sich diese Entwicklung vollzog. Finnland war lange weitgehend von der Politik der jeweiligen Monarchien abhängig, denen das Land angehörte. Doch bedeutet dies keinesfalls, dass es im finnischen Landesteil kein eigenständiges kulturelles Leben gegeben hätte. Die Anfänge eines – wie auch immer rudimentären – institutionalisierten finnischen Musiklebens sind mit sakraler Kultur und Praxis verbunden, wobei der Dom zu Åbo (fi. Turku)⁵⁰ das Zentrum bildete. Da Schweden im Mittelalter keine Universität hatte, fand ein direkter Austausch zwischen Finnland und den geistigen Zentren Mitteleuropas durch Studienreisen statt, und damit müssen Informationen über die Musikpraxis in Universitätsstädten wie Paris oder Prag auch nach Finnland gelangt sein.⁵¹ Bereits 1640 wurde mit der *Academia Aboensis*, der Vorläuferin der heutigen Universität Helsinki, auch auf finnischem Boden eine Universität gegründet.

Jene Dichte an Musikinstitutionen, wie sie etwa als Folge stark regionalisierter feudaler Repräsentationskultur mit ihren zahlreichen Hofkapellen, -komponisten und -theatern die heute als Mitteldeutschland bezeichnete Region noch immer prägt, gab es in Kernschweden nicht und auch nicht in Finnland.⁵² Die finnische Musikpraxis war daher vor allem an die Aktivitäten im Umkreis der Åboer Kathedralschule gebunden, wo sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine erste musikalische Blüte entfaltete, mit der auch eine bescheidene bürgerliche Musikpraxis entstand. Die Auswirkungen der Kleinen Eiszeit mit zwei schweren Hungersnöten 1696/97 sowie der Große Nordische Krieg (1700–1721)⁵³ samt einer Pestepidemie 1710–1711 waren jedoch eine Katastrophenserie mit massiven Folgen auch für das finnische Kulturleben, die sich selbst auf der sprachlichen Ebene abbildeten.⁵⁴

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erholte sich das finnische Geistesleben von diesen Rückschlägen. Es entstand, etwa im Umfeld der *Aurora-*

50 Die Benennung der finnischen Ortsnamen folgt dem Prinzip, bis 1809 die schwedischen, danach die finnischen Namen zu verwenden.

51 Auch nach Gründung der Universität Uppsala (1477) verloren die kontinentaleuropäischen Universitäten nichts von ihrer Attraktivität für finnische Studenten (Nuorteva 1997: 137–138). Das Streben nach Kenntnissen aus erster Hand, das für die späteren Kultur- und Wissenschaftskontakte Finnlands prägend ist (Hietala 2017: 4–5 und passim), zeigt sich bereits hier.

52 Der Repräsentant Schwedens in Finnland war ein hoher (adliger) Verwaltungsbeamter, kein feudaler Fürst; der finnische Adel unterhielt keine aufwendige höfische Repräsentationskultur.

53 Kujala (2000: 82) beschreibt die Kriegsfolgen als „Zusammenbruch einer Gesellschaft“, Vuorinen (2007: 55) als „soziale, ökonomische und demographische Katastrophe für Finnland“.

54 R. Jussila bezeichnet die Zeit von 1710–1729 als „Zeit der Klagegedichte“ (R. Jussila 2000: 284), und nur 1,2% der Erstbelege aus dem Wortschatz des Alten Schriftfinnisch sind in dieser Phase nachgewiesen (ebd.: 282).

Gesellschaft um Henrik Gabriel Porthan, eine aufgeklärt-frühromantische intellektuelle Atmosphäre, in der nun auch eine verstetigte Musikaktivität ihren Platz fand.⁵⁵ Diese blieb allerdings im Vergleich mit der bürgerlichen, feudalen und kirchlichen Musikpraxis Mitteleuropas⁵⁶ weiterhin sehr bescheiden. Das Musikleben in Finnland basierte weitgehend auf Amateurräften; die *Musikaliska Sällskapet* (fi. *Turun Soitannollinen Seura*, gegründet 1790), die in musikhistorischen Darstellungen bisweilen als ältestes Orchester Finnlands firmiert, war ein allenfalls halbprofessioneller Klangkörper, dessen Tätigkeit immer wieder unterbrochen wurde und der oft nicht einmal eine Wiener klassische Sinfonieorchesterbesetzung erreichte. Immerhin zeigen einige überlieferte in diesem Umfeld entstandene Arbeiten, dass finnische Komponisten den Stilwandel zur (Wiener) Klassik epigonal nachvollzogen hatten.⁵⁷ Doch noch weit bis ins 19. Jahrhundert gab es lediglich Gastvorstellungen reisender Operntruppen, und an ein stehendes professionelles Orchester war nicht zu denken. Dies ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass Finnland, trotz der unbestreitbaren relativen Bedeutung von Åbo als geistigem und kulturellen Zentrum, keine echte Hauptstadt hatte. Für die Betrachtung finnischer musikhistorischer Narrative,⁵⁸ insbesondere für eine differenzierte Bewertung der Ereignishaftigkeit von Sibelius (s. 2.2.4), ist jedoch der Hinweis wichtig, dass in jüngerer Literatur bereits in dieser Phase Zeugnisse der Entstehung einer „eigenständigen Musikkultur“ (K. Maasalo 1964: 12–13) gesehen wurden.

2.1.2 Die ersten Jahrzehnte der Autonomiezeit

Der Wechsel vom schwedischen in den russischen Herrschaftsbereich im Jahr 1809 wird als zentrale Wegmarke in der politischen Geschichte Finnlands betrachtet, die

55 Die Aurora-Gesellschaft folgte dem Vorbild der Stockholmer Geheimgesellschaft *Utile dulci* (Oramo 2009).

56 ‚Mitteleuropa‘ wird hier, in gewisser Weise angelehnt an finnische Perspektive und Sprachgebrauch, eher im kulturräumlichen als im geographischen Sinn verstanden und umfasst damit auch die kulturellen Zentren West- und Südeuropas.

57 Stellvertretend hierfür sei das Schaffen von Erik Tulindberg (1761–1814) genannt. Der bedeutendste in Finnland geborene Musiker dieser Zeit, Bernhard Henrik Crusell (1775–1838), brachte es zwar zu internationaler Bekanntheit, verlebte jedoch den großen Teil seiner professionellen Biographie im Ausland. Wie Oramo (2023 [1988]) anmerkt, galt Crusell damit noch Mitte des 19. Jahrhunderts, etwa in Topelius’ Augen, weit weniger als finnischer Komponist als der Deutsche Pacius, weil letzterer in Finnland tätig war (s. 2.1.2).

58 Für eine Überblicksdarstellung zu den finnischen musikhistoriographischen Narrativen und ihren Wandlungen s. Oramo (1985; dt. Oramo 1989).

sich auch in den historiographischen Narrativen entsprechend manifestiert; Klinge (2011: 15) etwa nennt das Jahr den „wichtigsten Wendepunkt“ in der Geschichte Finnlands. Allerdings kristallisierten sich die tiefgreifenderen Folgen dieses Umschwungs erst allmählich heraus. Der Grundstein zur Autonomie des eroberten Finnland wurde 1809 auf dem Landtag von Borgå (fi. Porvoo) gelegt, indem Zar Alexander I. dem Land in allgemeiner Form die Erhaltung seiner Rechtsordnung und der Standesrechte zusicherte. Dies bedeutete eine Verwaltung (nach schwedischem Muster!), die direkt dem Zaren unterstand, Finanzautonomie und Rechtsstaatlichkeit ohne Leibeigenschaft. Der Zustimmungsvorbehalt der Stände zu Gesetzesänderungen wurde respektiert, doch wurden die Stände danach zunächst nicht wieder einberufen. Stattdessen wurden politische Entscheidungen in einem komplexen System von Interessen, Zuständigkeiten und Kommunikationswegen getroffen.⁵⁹ Als Alexander II. durch die regelmäßige Einberufung des Landtags ab 1863 den Reformdruck auflöste, entstand nicht nur ein modernes Staatswesen mit Gewerbe-freiheit, erstarkendem Bürgertum und ländlicher Volksbildung, sondern auch ein Verfassungs- und Staatsbewusstsein.⁶⁰

Viele der – überwiegend sukzessiv-graduellen und nicht disruptiven – Veränderungen wurden besonders auf kulturellem Gebiet wahrnehmbar: Die Zaren hatten ein Interesse daran, dass in Finnland, das ja zum Sicherheitskordon um St. Petersburg gehörte, einerseits eine grundsätzliche Zufriedenheit mit den Zuständen als (eine) Voraussetzung für politische Stabilität herrschte und andererseits schwedische Einflüsse zurückgedrängt wurden. Bestrebungen, eine als eigenständig aufgefasste finnische Kultur auszubauen, wurden also, wenngleich es eine Zensur (mit abwechselnden Phasen von Strenge und Lockerheit) gab, nicht als revolutionäre

59 Zum finnisch-russischen Verhältnis der Autonomiezeit und den darum angelagerten historiographischen Interpretationen und Narrativen entlang der Stationen 1809–1863–1899 s. im Überblick O. Jussila et al. (1999: 13–114) sowie detailliert R. Schweitzer (1978: 1–18 und passim) und O. Jussila (1969; 1979). Die gesamte Konstruktion eines autonomen Finnlands im russischen Reich war vorwiegend ein äußerst vielschichtiges Geflecht der Interpretation von Handlungen, Mutmaßungen über Absichten und gewollt oder ungewollt mehrdeutigen schriftlichen Kodifikationen (respektive gerade der Vermeidung solcher Kodifikationen, um einen Interpretationsspielraum zu erhalten). Deutlich wird dabei, wie sehr die Einordnung einzelner Vorgänge in Zusammenhänge eine Sache von nachträglich errichteten Konstruktionen aus jeweils unterschiedlicher Perspektive ist. Ob man also Ereignisse ins Blickfeld rückt oder eher kritische Phasen betrachtet, in denen für sich genommen weniger spektakuläre Veränderungen sich zu entscheidenden Verschiebungen summierten, ist nicht zuletzt eine Frage narrativer Strategien.

60 Auf die begriffliche (und etymologische) Trias von *kansa* ‘Volk’, *kansakunta* ‘Nation’ und *valtio* ‘Staat’ sei hier lediglich hingewiesen. Zu der historisch-semanticen Frage, wie das französische *nation* in der Rede Alexanders I. vor dem Landtag 1809 aus finnischer Perspektive aufgefasst werden konnte, s. Kemiläinen (1964).

Umtriebe unterdrückt. Die positive Einstellung zur finnischen Sprache erfasste immer weitere Kreise und bildete damit zunehmend einen Konsens, auf den sich auch gesellschaftlich distante Gruppen einigen konnten – sei es als Identifikationskanal via romantische Aneignung (seitens der originär schwedischsprachigen Bildungselite) oder als soziale Aufwertung via sprachliche Aufwertung (für die wohlhabenderen Mitglieder der selbstbewussten Bauernschaft).

Mit der Verlegung der Hauptstadtfunktion (1812) nach Helsinki, wohin nach dem verheerenden Brand von Turku 1827 auch die einzige Universität des Landes umzog, verschob sich der kulturelle und damit auch musikalische Schwerpunkt nach Osten (Knust 2016). Nicht lange danach ergab sich mit der Vakanz der Stelle des Universitätsmusikdirektors die Chance für einen grundlegenden Entwicklungsschritt. Der Aufbau des finnischen Musiklebens um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist mithin ein Beispiel für die zahlreichen mittelbaren Konsequenzen der Tektonik macht- und sicherheitspolitischer Verschiebungen im (erweiterten) Ostseeraum.⁶¹ Die Neubesetzung der zentralen Position des finnischen Musiklebens wurde von einflussreichen Akteuren als Möglichkeit gesehen, in Finnland ein institutionalisiertes Musikleben nach deutschem Vorbild aufzubauen. Mit der 1835 vollzogenen Anstellung des Spohr-Schülers Friedrich (Fredrik) Pacius (1809–1891), der zuvor Geiger in der Hofkapelle in Stockholm gewesen war,⁶² entschied man sich, nach bewährtem Muster, für ausländische – genauer: deutsche – Kompetenz.⁶³ Hier lässt

61 Klinges (2011: 15) kontrafaktische Skizze einer alternativen Entwicklung ohne die „Wende“ von 1809 stützt eine solche Interpretation. Allerdings ist es gut vorstellbar, dass ein weiterhin schwedisches Finnland früher oder später dennoch – ähnlich wie Norwegen oder Island – von Unabhängigkeitsbestrebungen erfasst worden wäre.

62 In der Pacius-Berufung kommt zum Tragen, dass das schwedische Musikleben seinerseits stark von ausländischen Kräften geprägt war (Oramo 2009b). Dass ein junger (wenngleich gut ausgebildeter und ambitionierter) Stockholmer Orchestermusiker ohne Leitungserfahrung die wichtigste Position im finnischen Musikleben erhalten konnte, verdeutlicht die Rangabstufung. In gewisser Weise war diese Personalentscheidung aber ebenso ein Glücksfall wie bereits ein Anachronismus. Denn generell bedeutete die Autonomie unter russischer Herrschaft in kulturgeschichtlicher Hinsicht eben auch, dass man sich in Finnland nun deutlicher aus der Position als Empfängerland zweiter Ordnung emanzipieren und Expertise nunmehr aus erster Hand beziehen konnte (wie es ja die Zaren ihrerseits hielten). Allerdings erscheint es fraglich, ob man zu dieser Zeit einen herausragenden Dirigenten direkt aus Deutschland nach Finnland hätte locken können; die besten Kräfte konnte man auch noch viel später nicht lange an der Peripherie halten (wie etwa den jungen Ferruccio Busoni, der 1888–1890 in Helsinki unterrichtete). Studienaufenthalte in Mitteleuropa mit ihrer Möglichkeit vielfältiger Erfahrungen im Musikleben auch und gerade jenseits des Lehrkanons waren der effizientere Weg, ausländische Kompetenzen nach Finnland zu importieren.

63 So war bereits für die Neugestaltung des Stadtzentrums von Helsinki mit Carl Ludwig Engel ein deutscher Architekt beauftragt worden. Pacius' Berufung war das Ergebnis einer interessanten

sich eine *critical juncture* identifizieren: Wäre statt Pacius einer der ursprünglichen einheimischen Kandidaten berufen worden, wäre es in der Folge wohl kaum zu einem so beachtlichen Aufschwung auf diesem Gebiet (und, trotz aller Schwierigkeiten und Rückschläge, zu einer sukzessiven Institutionalisierung) gekommen. Als dessen erster Höhepunkt kann die Uraufführung von Pacius' Oper *Kung Karls jakt* (1852, Libretto: Zacharias Topelius) gelten, der ersten unter Mitwirkung zahlreicher einheimischer Kräfte realisierten Opernproduktion in Finnland.

2.1.3 Die kritische Phase der Autonomiezeit und Sibelius' Durchbruch

Mit der Wiedereinberufung der Stände 1863 begann eine neue Phase in der finnischen Autonomiestellung.⁶⁴ Im selben Jahr erhielt das Finnische mit dem von Alexander II. erlassenen Sprachmanifest (s. 2.3.1) die Stellung einer gleichberechtigten Verwaltungs- und Kultursprache, was zunächst eine prospektive Deklaration war, deren Umsetzung in die Praxis jedoch enorme Impulse zumal für die finnischen Fachsprachen mit sich brachte. Das empfindliche, aber insgesamt durchaus funktionstüchtige Equilibrium des finnisch-russischen Verhältnisses wurde in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, zumal nach dem Tod des reformorientierten Alexander II. 1881, zunehmend destabilisiert. Als Nikolaus II. sein Letztentscheidungsrecht in Fragen von gesamtstaatlichen Interesse reklamierte, betrachtete die finnische politische Öffentlichkeit diesen Schritt als Bruch eines Autonomieversprechens. Dieses „Februarmanifest“ (1899), das im dominanten historiographischen Narrativ oft als Paukenschlag der Russifizierung gesehen wurde, war also eher die Manifestation einer bereits latenten Erosion des russisch-finnischen Konsenses, zu der beide Seiten beigetragen hatten.⁶⁵

Relevant für die Darstellung im Zusammenhang mit der finnischen Musikgeschichte ist, dass im Zuge dieser Krise die Künste eine wesentliche Akteursrolle als Ausdrucksmittel eines zunehmenden nationalen Selbstbewusstseins, Strebens nach Eigenständigkeit und Widerstands gegen die Politik Russlands zugeschrieben bekamen. Zugleich muss hervorgehoben werden, dass dieser Zeitraum keinesfalls

Volte, denn dieser hatte sich zunächst gar nicht beworben und wurde unter Umgehung der Berufsliste eingestellt (Geisler 2004: 18–20).

⁶⁴ Die traditionelle Bezeichnung der Phase von 1809–1863 als *valtiotyö* 'Staatsnacht' ist in der aktuellen Forschung der passenderen Zuschreibung *valtioaamu* 'Staatsmorgen' gewichen (Kalleinen 2023: 14 und passim).

⁶⁵ Diese kritische Phase ist in der Literatur seit den 1960er Jahren teils grundlegend neu bewertet worden. S. hierzu knapp zusammenfassend Meinander (2017: 174–179); zu Hintergründen und Vorgeschichte ausführlicher z.B. Lundin (1981) und R. Schweitzer (1996).

einseitig unter dem Blickwinkel ständiger Bedrohung und Zuspitzung dargestellt werden darf. Es handelte sich auch um eine Phase der Innovation und Internationalisierung (Hietala 1992); Meinander (2017: 174) nennt die Jahre gar eine „goldene Zeit“. Obgleich Finnland (ungeachtet zunehmender Industrialisierung und wachsenden Bildungsniveaus) noch lange agrarisch geprägt blieb, wurden viele Grundlagen der heutigen modernen finnischen Gesellschaft in dieser Zeit gelegt – nicht zuletzt in politischer Hinsicht mit der Einführung des allgemeinen, freien, gleichen, geheimen, aktiven und passiven Wahlrechts für Frauen und Männer zu einem Einkammerparlament, das in präzise dieser Form⁶⁶ mit den Wahlen 1907 weltweit erstmals verwirklicht wurde.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts befand sich jedoch auch das finnische Musikleben insofern in einer kritischen Phase, als sich von hier aus entschied, ob und wie Finnland eine musikalische Kultur entwickeln würde, die sich von nach wie vor organisatorisch prekären und von ausländischen (Saison-)Kräften abhängigen Strukturen⁶⁷ emanzipieren konnte. Entscheidend hierbei war das Fehlen einer relevanten eigenschöpferischen Praxis, denn die kompositorische Produktion in Finnland war bis dahin marginal geblieben.⁶⁸ Die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts markieren einen weiteren Cluster aus einschneidenden Ereignissen und Strukturveränderungen. Das Jahr 1882 kann mit der Gründung zweier zentraler Institutionen des Musiklebens in Helsinki als Wegmarke betrachtet werden, von der aus die Entwicklung nun eine entscheidende Richtung einschlug:⁶⁹ Das von Martin

66 Zwar hatten einige Staaten, darunter Neuseeland und Australien, bereits früher ein Frauenwahlrecht eingeführt, jedoch fehlte überall zumindest eine der zentralen Bedingungen (aktiv, passiv, allgemein und gleich); so blieben etwa Angehörige indigener Gruppen von der Wahl ausgeschlossen (s. dazu Kaarenoja & Rämö 2020: 59–60; 68).

67 So gab es nach wie vor kein festes professionelles Sinfonieorchester, und die 1873 – in Viipuri, nicht in Helsinki! – eröffnete Musiktheatersparte am finnischen Nationaltheater (*Suomalainen Ooppera*) musste schon 1879 ihre Aktivitäten aus wirtschaftlichen Gründen wieder einstellen.

68 Neben den Bühnenwerken von Pacius, der jedoch den Anschluss an mitteleuropäische Entwicklungen verloren hatte (bzw. sich bewusst davon distanzierte), entstanden bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lediglich eine kleine Handvoll von Orchesterwerken, jedoch keine einzige vollgültige Sinfonie. Auch bedeutende Kammermusikwerke oder Sonaten wurden nicht komponiert. Lediglich im Bereich der Vokalmusik gab es eine etwas umfangreichere Produktion, die jedoch ebenfalls keinem Vergleich mit dem Lied- und Chorschaffen im deutschen und französischen Sprachraum standhält.

69 An solchen Wegmarken wird deutlich, dass die finnische Musikgeschichte über weite Strecken ebenso als Geschichte institutioneller Akteure wie als die künstlerischer Persönlichkeiten geschrieben werden muss. Dass sich aus den beiden Gründungen heute noch bestehende Einrichtungen entwickeln würden, war zum damaligen Zeitpunkt zwar noch nicht abzusehen. Allerdings gab es strukturelle Merkmale, die sie von anderen, kurzlebigeren Ansätzen unterschieden. – Eine

Wegelius gegründete Musikinstitut, aus dem die heutige Sibelius-Akademie hervorging, war die erste professionelle Musikausbildungsstätte. Das von Robert Kajanus gegründete Orchester, als dessen Nachfolger sich das heutige städtische Orchester (*Helsingin kaupunginorkesteri*) betrachtet, war der erste professionelle Klangkörper, der Bestand hatte. Charakteristisch für die Situation ist aber auch die Tatsache, dass dieses Orchester bei seiner Gründung überwiegend aus deutschen Musikern bestand. Auch hinsichtlich der Ausbildung muss unterstrichen werden, dass für ambitionierte finnische Musikerinnen und Musiker eine Ergänzung ihrer Studien an den führenden Ausbildungsstätten des deutschsprachigen Raumes nahezu den Regelfall darstellte.⁷⁰ Deutschlands Funktion als kulturelles Vorbild (s. Kurkela & Rantanen 2017) blieb also für das finnische Musikleben weiter prägend.

Ein wenn auch noch im Aufbau begriffener, aber stabilerer institutioneller Rahmen existierte jedoch nun; dies war die Ausgangslage für Jean Sibelius' (1865–1957) Durchbruch in den 1890er Jahren, auf dessen gleichermaßen außergewöhnliches künstlerisches Format wie auf seine Eignung, eine als genuin finnisch rezipierbare Musik zu repräsentieren, sich die Fachgemeinschaft verständigen konnte.⁷¹ Mit einer Europatournee des Helsingier Orchesters, die im Auftritt bei der Pariser Weltausstellung 1900 gipfelte, trat das finnische Musikleben dann erstmals signifikant ins Blickfeld der europäischen Wahrnehmung. Ein (institutionell, nicht so sehr personell) finnischer Klangkörper stellte zentrale Werke, darunter Sibelius' 1. Sinfonie, im Ausland vor. Die Rezeption finnischer (Kunst-, nicht Volks-)Musik als ein die gesamte Nation repräsentierendes kulturelles Produkt nahm von solchen Konstellationen ihren Anfang, und mit ihr wiederum der Rückkopplungseffekt einer finnischen Wahrnehmung dieser Rezeption als Orientierungspunkt für die eigene kulturelle Verortung. In dieser Zeit festigte sich ein Narrativ, das den Bedeutungszuwachs der Kunstmusik Finnlands mit seinem kulturellen Aufstieg einerseits und der politisch-administrativen Krisenzeit um die Jahrhundertwende andererseits in Verbindung bringt und in dessen Rahmen nicht nur die Erzählung von Sibelius als nationalkultureller Heldenfigur, sondern auch ganz allgemein die von Finnland als „Musiknation“ ihren Ausgang nahm.

detaillierte Darstellung der Frühgeschichte musikpädagogischer Institutionen in Finnland liefert Kuha (2017).

⁷⁰ Dies bedeutete in erster Linie Leipzig, mit etwas Abstand Berlin, Wien und Dresden; nach der Unabhängigkeit tritt auch Paris stärker ins Blickfeld. Das nähere Umfeld (Stockholm und St. Petersburg) war im Vergleich damit fachlich nachrangig – zumal, wenn es um die Kompositionsausbildung ging – und kulturräumlich uninteressanter.

⁷¹ Dass Sibelius' Muttersprache nicht Finnisch war, stand seiner Berufung (im doppelten Sinn) nicht im Weg.

2.1.4 Die „Erste Republik“: Finnland zwischen den Weltkriegen

Die konfliktreiche Zuspitzung Ende des 19. Jahrhunderts mündete nach weiteren Eskalationsstufen – u.a. dem Generalstreik 1905 und einer Serie von Gesetzen, die die finnische Autonomie einschränkten – schließlich in die Loslösung von Russland im Kielwasser des Zusammenbruchs der Zarenmonarchie. In kulturgeschichtlicher Hinsicht war Finnlands Unabhängigkeit 1917 allerdings kein fundamentaler Einschnitt, sondern vor allem die äußerliche Bestätigung einer Entwicklung, die schon lange zuvor ihren Anfang genommen hatte und sich weitgehend kontinuierlich fortsetzte. Klinge (2011: 16) formuliert pointiert, dass Finnland „in fast jeder Hinsicht bereits ‚fertig‘“ gewesen sei, als es die staatliche Unabhängigkeit erlangte. Nach dem Wegfall des Drucks von außen brachen jedoch innerfinnische Konfliktlinien auf; Anfang 1918 entbrannte ein viermonatiger blutiger Bürgerkrieg, in dem die bürgerliche Seite (die „Weißen“) über die sozialistisch-sozialdemokratischen „Roten“ siegte.⁷²

In politischer Hinsicht war die Zwischenkriegszeit auch in Finnland eine konfliktreiche Phase: Der Bürgerkrieg hatte die junge Republik⁷³ tief gespalten hinterlassen.⁷⁴ Die Tatsache, dass lediglich der Zusammenbruch der wilhelminischen Monarchie in letzter Minute verhinderte, dass sich Finnland, kaum ein Jahr nach der Ausrufung der Republik, einen deutschen Adligen zum König wählte,⁷⁵ zeigt schlaglichtartig, vor welchen Herausforderungen und Wegscheiden das politische und gesellschaftliche Finnland in dem Moment stand, da es erstmals in völliger staatlicher Souveränität über seine Geschicke entscheiden konnte, aber eben auch musste.

72 S. hierzu auf Deutsch und mit besonderer Berücksichtigung der Rolle Deutschlands Hentilä & Hentilä (2018).

73 Die Unterteilungsbezeichnung in drei „finnische Republiken“ orientiert sich an den Phasen von (1) der Unabhängigkeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, (2) der bündnisfreien Nachkriegszeit (s. etwa Alasuutari 1996) und schließlich (3) EU-Finnlands (Heiskala et al. 2022). Dies ist nicht so sehr innerfinnisch-verfassungsgeschichtlich motiviert, sondern eher der Versuch einer Einteilung anhand entscheidender Umbrüche in den Konstellationen zwischen Finnland und dem geopolitischen Umfeld. Im Interesse sprachlicher Griffigkeit wird dem hier zitierend gefolgt, ohne damit in ein historiographisches Theoriegebäude eintreten zu wollen.

74 Der maßgeblich durch die Ostseedivision des Deutschen Reiches beförderte Sieg der Weißen, die ihrerseits lediglich etwa 30% der Gefallenen und nur 15% der insgesamt ca. 36.000 Todesopfer (inklusive der in Lagern verstorbenen Gefangenen, Hingerichteten etc.) zu beklagen hatten (Kansallisarkisto 2015; Meinander 2017: 189), bedeutete einen hohen Preis für das Zurückdrängen bolschewistischer Einflüsse, mit dem das militärische Vorgehen gerechtfertigt worden war.

75 Zu dem gescheiterten Monarchieprojekt s. auf Deutsch im Überblick Hentilä & Hentilä (2018: 320–331).

Die innenpolitischen Auseinandersetzungen, die seit der Unabhängigkeit die Konfliktlinien des Bürgerkriegs mit anderen Mitteln fortschrieben, kulminierten 1932 in einem Putschversuch der faschistischen *Lapua*-Bewegung, doch konnte das Scheitern dieses Umsturzes zugleich als Beweis für die Stärke der finnischen Demokratie betrachtet werden (O. Jussila et al. 1999: 185). Die rechtsreaktionären Bestrebungen kanalisiert sich in zumindest formal legale Bewegungen,⁷⁶ die jedoch teils offen mit dem italienischen und deutschen Faschismus sympathisierten (ebd.: 186).⁷⁷ Erneut wurde auch der Sprachenstreit – konkret entzündet an der Frage der Unterrichtssprache an der Universität Helsinki – zu einem der Austragungsorte innergesellschaftlicher Konflikte.⁷⁸ In Finnland gelang es jedoch, anders als in nahezu all jenen Republiken Europas, die nach dem Ersten Weltkrieg aus dem Zusammenbruch der alten Monarchien hervorgegangen waren, trotz massiver Gefährdungen die demokratische Verfassung zu verteidigen. Der Abwehrsieg gegen die Sowjetunion im Winterkrieg 1939/40 war also weniger eine Initiation der nationalen Einigung, sondern eher die erste praktische Feuerprobe dieser politischen Stabilisierung im Angesicht der denkbar größtmöglichen Bedrohung von außen, angesichts derer Weiße und Rote nun (*nolens volens*) Seite an Seite kämpften (s. O. Jussila et al. 1999: 211–212).⁷⁹ Die zweite Phase des Zweiten Weltkriegs, der Fortsetzungskrieg 1941–1944, war durch die militärische Kooperation mit dem Deutschen Reich und die Tatsache, dass in dessen Zuge auch expansionistische Ideen von einem Großfinnland unter Einschluss Ostkareliens realisiert werden sollten,⁸⁰ in moralischer Hinsicht keine ebenso eindeutige David-gegen-Goliath-Konstellation.

Hinsichtlich des Musiklebens war die Zwischenkriegszeit in Finnland durchaus eine prosperierende Epoche. So etablierte sich nun trotz fortgesetzter Probleme bei

76 Zu nennen wären hier die Partei *Isänmaallinen kansanliike* als politische Nachfolgeorganisation der Lapua-Bewegung sowie die Radikalisierung der *Akateeminen Karjala-Seura* (Luoto 2010: 17), deren ehemalige Mitglieder im Übrigen noch in den 1960er Jahren großen politischen und gesellschaftlichen Einfluss hatten (ebd.: 2).

77 Eine gewisse Asymmetrie hinsichtlich der politischen Extreme kommt darin zum Tragen, dass die kommunistische Partei Finnlands (*Suomen Kommunistinen Puolue*) seit ihrer Gründung 1918 und bis 1944 illegal war.

78 Der Sprachenkonflikt zwischen Finnisch und Schwedisch schwelte im Grunde seit der Unabhängigkeit; Ausdruck dessen war beispielsweise die Gründung gleich zweier neuer Universitäten in Turku: Auf die Errichtung der schwedischsprachigen *Åbo Akademi* 1918 folgte 1920 die Gegenründung der finnischsprachigen *Turun (Suomalainen) Yliopisto*.

79 O. Jussila et al. (211–214) verweisen allerdings darauf, dass bei aller Einigkeit die Position der Arbeiter in der Armee und ihre Haltung zum Krieg doch eine andere war als die der Offiziere.

80 Zum Umfang dieses Großfinnlands und der deutschen Unterstützung dieser Pläne s. Jonas (2011: 299–302).

der Finanzierung ein Opernhaus in Helsinki, das auch finnische Werke spielte.⁸¹ Zudem entwickelte sich die Musikkultur und -pädagogik weiter, was unter anderem an einer beachtlichen Produktion von Lehrbüchern und Fachzeitschriften in dieser Zeit ablesbar ist (s. 3.4). Seit 1918 gab es auch eine (zunächst) außerplanmäßige Professur für Musikwissenschaft an der Universität Helsinki. Mit der Gründung des finnischen Rundfunks (1926), der bald auch die Einrichtung eines Rundfunkorchesters folgte, konnte eine große Bandbreite des Repertoires im ganzen Land rezipiert werden. Für die Stellung klassischer Musik in der finnischen Kultur war das Radio angesichts dessen, dass ein Großteil der Bevölkerung seinerzeit kaum die Möglichkeit hatte, regelmäßig Konzerte mit klassischer Musik zu besuchen, von immenser Bedeutung.

In den 1920er Jahren entstanden auch die letzten großen Werke von Sibelius, der inzwischen internationales Renommee genoss, wobei der Schwerpunkt seiner ausländischen Popularität nicht in der führenden deutschsprachigen und französischen Musiksphäre, sondern im angelsächsischen Sprachraum lag. Die Fokussierung auf den Nationalkomponisten allerdings bedeutete für die nachfolgenden Generationen eine Belastung: „Sibelius' Schatten“ wurde zum geflügelten Wort (Oramo 2004). In Finnland gab es in diesen Jahren eine ganze Reihe von Komponisten, die stilistisch und kompositionstechnisch durchaus auf Augenhöhe mit der damaligen kontinentaleuropäischen Moderne standen. Zu nennen wäre insbesondere Aarre Merikanto, der wohl avancierteste finnische Komponist der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber auch Väinö Raitio und Ernest Pingoud. Auch wenn diese Komponisten teils beachtenswerte berufliche Laufbahnen verfolgen konnten, muss doch konstatiert werden, dass in Finnland ein echter moderner Durchbruch in den 1920er Jahren nicht vollzogen wurde. Auch in der Wahrnehmung im Ausland stand diese Generation weitgehend in Sibelius' Schatten.

Diese Phase ist eine weitere Wegscheide in der finnischen Musikgeschichte: Mit der zunächst problematisch rezipierten und dann weitgehend zurückgenommenen eigenen Moderne der 1920er Jahre, und da Finnland während der Zeit des Nationalsozialismus keine signifikante Rolle als Exilland spielte, so dass auf diesem Weg keine neuen Impulse eintrafen,⁸² ging das Land hinsichtlich der musikalischen Stilgeschichte und Kompositionstechnik also einen ähnlichen Weg, wie er für das übrige Nordeuropa (und viele andere in musikalischer Hinsicht periphere Länder)

⁸¹ Der wirkliche Durchbruch einer finnischen Opernproduktion erfolgte jedoch erst in den 1970er Jahren. Die Tatsache, dass ein wichtiges, im finnischen Kontext gar epochales Musiktheaterwerk wie Aarre Merikantos *Juha* (1922) erst 1963 szenisch uraufgeführt wurde, ist eines der vielen Merkmale einer verspäteten finnischen Moderne.

⁸² Bertolt Brechts kurzes Exil in Finnland (1940/41) ist insofern eine Ausnahmeerscheinung.

charakteristisch war: Zwar wurde über die Entwicklungen der damaligen Avantgarde (wenngleich oft in skeptischem Tonfall) berichtet, aber nur wenige herausragende Werke der Zeit wurden bald nach ihrer Uraufführung in Finnland nachgespielt,⁸³ und die auch zuvor schon eher fragmentarisch gewesene Adaptation neuester kompositorischer Techniken kam nahezu gänzlich zum Erliegen.⁸⁴ Eine expressionistische Moderne wurde in Finnland allenfalls in Ansätzen, der in Mitteleuropa bereits vor dem Ersten Weltkrieg vollzogene, als „Atonalität“ bezeichnete Bruch mit dem durcmolltonalen System und die Dodekaphonie bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts praktisch überhaupt nicht nachvollzogen. Zudem gab es hier auch keine breitere von der Neuen Sachlichkeit beeinflusste, dem skandinavischen *kulturradikalisme* (s. Fjeldsøe 2019) vergleichbare Bewegung. Die modernsten Kompositionen in Finnland dieser Zeit lassen sich, sieht man von wenigen Ausnahmewerken ab, wohl als spätimpressionistisch charakterisieren. Zudem taucht bereits seit Mitte der 1920er Jahre die Bezeichnung *kansallinen modernismi* ‘nationale Moderne’ auf, etwa für die Musik von Uno Klami. Der konservativen kulturellen Wende in den 1930er Jahren passten sich auch einige der Modernisten der ersten Stunde stilistisch an (Heiniö 1985: 42).⁸⁵

Ein problematisches Kapitel der finnischen Musikgeschichte in den 1930er und vor allem 1940er Jahren ist die politische Vereinnahmung von Jean Sibelius durch die nationalsozialistische Propaganda, auf die die finnische Seite mindestens blauäugig einging. In Deutschland hatte diese bereits Mitte der 1930er Jahre begonnen. Während des Fortsetzungskrieges wurde die Sibelius-Rezeption in Deutschland vollends zum Politikum (Gleißner 2002; Teichfischer 2015). Die deutschen Ehrungen für Sibelius standen seit 1941 in Zusammenhang mit der militärischen Kooperation mit Finnland, deren propagandistischer Untermalung und Festigung mit den Mitteln der Kulturdiplomatie (Gleißner 2002: 149–196). Doch galt Sibelius auch im anderen Lager des Krieges als kultureller Botschafter Finnlands. Zum einen gab es in den USA, mehr noch in England, weiterhin eine sehr viel kontinuierlichere Sibelius-

83 Die finnischen Erstaufführungen epochaler Werke der Moderne fanden meist mit großer Verspätung statt. Umso bedeutsamer war auch in dieser Hinsicht die Rolle des Rundfunks, der regelmäßig Konzertübertragungen aus dem Ausland sendete.

84 Eine parallele Entwicklung konstatiert Huusko für die Bildende Kunst, der er für die Zeit von Mitte der 1920er bis Mitte der 1950er Jahre eine „intellektuelle Introversion und Isolation“ attestiert, die „das Entstehen neuer Richtungen verhindert“ habe, während das Interesse an „Blut und Boden“ gewachsen sei (Huusko 2021: 176).

85 Zu den Entwicklungen in der finnischen Musik der Zwischenkriegszeit siehe eingehend Heiniö (1985), Huttunen & Konttori-Gustafsson (2015) sowie in einer knappen Einführung auf Englisch Vainio (1997). Einen Überblick auf Englisch zur finnischen künstlerischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit insgesamt gibt Nygård (2019).

Rezeption und -Pflege als in Mitteleuropa, speziell in Deutschland;⁸⁶ Autoren wie Cecil Gray und Olin Downes profilierten sich als begeisterte und kenntnisreiche Verfechter des Komponisten. In England und den USA setzten sich, anders als in Deutschland, regelmäßig Dirigenten aus der ersten Reihe für die Musik des Finnen ein.⁸⁷ In den USA leitete zudem Tauno Hannikainen zahlreiche Benefizkonzerte für das bedrohte Finnland, das während des Winterkrieges die Sympathien auf seiner Seite hatte (Sirén 2010: 336–340). Die Überhöhung (und Überlastung) von Sibelius zum wichtigsten kulturellen Repräsentanten Finnlands hatte rezeptionsgeschichtlich prägende Auswirkungen, die auch lange nach Kriegsende nachwirkten.⁸⁸

2.1.5 Die „Zweite Republik“: Nachkriegszeit und nachgeholte Moderne

Die Nachkriegszeit in Finnland unterschied sich von der Situation in den von der deutschen Besatzung befreiten Ländern, aber auch von der der eindeutigen Verlierer. Zwar hatte auch Finnland seinen Krieg nicht gewinnen können, musste empfindliche Verluste durch Reparationen und Gebietsabtretungen hinnehmen, ca. 400.000 karelische Flüchtlinge im Kernland aufnehmen und ein alliiertes Kontrollregime akzeptieren. Doch hatte das Land das (faktische) zentrale Kriegsziel, die Erhaltung der staatlichen Unabhängigkeit und der Demokratie, erreicht: Durch geschickte Manöver, mit denen man sich aus der militärischen Kooperation⁸⁹ mit

⁸⁶ S. hierzu etwa Gleißner (2002: 43–76), die auch darauf verweist, dass die Sibelius-Rezeption in Deutschland schon vor 1933 nicht immer „unpolitisch“ gewesen war (ebd.: 73 und passim).

⁸⁷ Stellvertretend seien hier Thomas Beecham, Arturo Toscanini und Serge Kussewitzky genannt. Hingegen war einer der engagiertesten deutschen Sibelius-Interpreten der 1930er Jahre, Hellmuth Thierfelder, ein intriganter Karrierist (s. Jackson 2010: 25–26), der die kulturpolitisch orchestrierte Sibelius-Begeisterung wohl auch zu nutzen versuchte, um seine nicht eben glanzvolle Laufbahn zu befördern.

⁸⁸ Dazu gehört auch Theodor W. Adornos Glosse über Sibelius (Adorno 1938), der mit seiner Kritik mindestens ebenso auf die propagandistische Vereinnahmung des Komponisten wie auf die Musik selbst reagierte. Auf die mit vielen Ungenauigkeiten und einseitigen Interpretationen kontaminierte – im Übrigen erst nach der Wiederveröffentlichung 1968 einsetzende – Rezeption dieses (erst 2006 überhaupt erstmals komplett ins Finnische übersetzten!) Textes kann hier nicht detailliert eingegangen werden. Eine ausgewogene, knappe Einordnung aus finnischer Sicht auf Englisch gibt T. Mäkelä (2004: 175–176).

⁸⁹ Aus finnischer Sicht war es seinerzeit wichtig, an der Sonderkriegsthese festzuhalten; in der älteren finnischen Geschichtsschreibung wurde zudem die Ansicht vertreten, Finnland sei wie ein Treibholz (*ajopuu*) in den Krieg hineingezogen worden. Auch der problematische Begriff der „Waffenbrüderschaft“ mit Deutschland gehört zu den sprachlichen Bewältigungsstrategien dieses Problemkomplexes. S. hierzu eingehend Jonas (2011: 289–302) mit der darin diskutierten Literatur.

Deutschland herausgewunden hatte, entging es dem drohenden Schicksal, an der Seite des Dritten Reiches unterzugehen. Finnland war aber auch das einzige Land des im Geheimen Zusatzprotokoll zum Ribbentrop-Molotow-Vertrag der sowjetischen Interessensphäre zugeschlagenen Gebiets, das keine sozialistische oder Sowjetrepublik wurde. Manifest wurde dieser Ausgang allerdings erst im „Wendejahr“ 1948 (O. Jussila et al. 1999: 268–275) mit dem Finnisch-Sowjetischen Vertrag (fi. *YYA-sopimus*). Trotz der enormen Opfer und der wirtschaftlichen Schäden war das Kriegsende also keine „Stunde Null“ in dem Sinne, dass ein völliger administrativer, politischer und gesellschaftlicher Neuaufbau hätte erfolgen müssen. Der Verteidigungskrieg gegen eine vielfache Übermacht, bei dem man immerhin der Vernichtung entgangen war, hatte vielmehr einen stärkeren gesellschaftlichen Zusammenhalt zur Folge.⁹⁰

Zugleich musste Finnland erneut die Koexistenz mit der Großmacht im Osten austarieren. Dieser Balanceakt zwischen Neutralität und Konzessionen an die UdSSR – hierzu gehörte u.a. der Verzicht auf Mittel aus dem Marshall-Fund und auf die Mitgliedschaft in westlichen Wirtschafts- und Militärbündnissen – bei gleichzeitiger (zunehmend weniger) diskreter Westorientierung ist als Paasikivi-Kekkonen-Doktrin bekannt geworden. 1956 wurde Urho Kekkonen finnischer Präsident und blieb es bis 1981. Seine lange Präsidentschaft überspannt jenes Vierteljahrhundert, in dem Finnland zum Wohlfahrtsstaat wurde,⁹¹ sich als neutrales Land, etwa mit der Ausrichtung der KSZE-Konferenz (1973–1975) internationale Anerkennung erwarb und trotz vieler Regierungswechsel eine relative innen- und außenpolitische Stabilität genießen konnte, die auch in den krisengeschüttelten 1990er Jahren erhalten blieb.⁹²

Die zweite Hälfte der 1950er Jahre mag als formative Phase weniger prominent wahrgenommen werden als die bekannteren Ereigniscluster der finnischen Geschichte, doch vollzogen sich in dieser Zeit weitere entscheidende Weichenstellungen hin zu einer Modernisierung des Landes. In gewisser Weise war das Finnland der Nachkriegsjahrzehnte erneut in eine Konstellation eingetreten, wie sie während

⁹⁰ Zum entscheidenden Kriegsjahr 1944 mit seinen weitreichenden Auswirkungen liegt eine detaillierte Darstellung auf Deutsch vor (Meinander 2019).

⁹¹ 1957 wurde die allgemeine Rentenversicherung (*KELA*) eingeführt; das Programm des finnischen Wohlfahrtsstaates (*hyvinvointivaltio*) ist in Pekka Kuusis *60-luvun sosiaalipolitiikka* (Kuusi 1961; engl. 1964 als *Social policy for the Sixties: A Plan for Finland*) angelegt.

⁹² Ein erneutes Erstarken des Rechtspopulismus als Symptom gesellschaftlicher Konflikte ist in Finnland erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu beobachten; von 2015–2019 waren die *Perussuomalaiset* ('Basisfinnen') bzw. ihr gemäßigter Nachfolgeflügel an der Regierung beteiligt; 2023 traten sie erneut in eine Regierung ein, die als eine der rechtslastigsten der finnischen Geschichte gelten muss.

der Autonomiezeit geherrscht hatte: Zwar definierte man sich im Kern als Teil der westlichen Sphäre (zu der das übrige Nordeuropa zweifellos zu zählen war), musste aber die Realitäten anerkennen, die aus der geopolitischen Lage resultierten.⁹³ Die lange eingeübten Strategien im Umgang mit dieser Situation bewährten sich erneut in modifizierter Form – hätte hinter all dem nicht die Bedrohungslage des Kalten Krieges gestanden, könnte man beinahe zu der süffisanten Einschätzung kommen, dass diese Situation für Finnland eigentlich recht bequem war: Die Neutralität, die durch Umstände erzwungen wurde, auf die man wenig Einfluss nehmen konnte, entband das Land auch von der Notwendigkeit, eindeutig eine Seite zu wählen. Die Geschicklichkeit, mit der man sich aus allen Kulturräumen, an die Finnland grenzte oder deren Teil es war, ohne doch einem davon ganz anzugehören, die jeweils besonders geeignet erscheinenden Elemente auswählte, adaptierte und zu einer eigenen Praxis samt dem dazugehörigen narrativen Selbstbild als Kulturnation eines Zwischenraumes formte, ist ein finnisches Kontinuum.

Die institutionellen und ästhetischen Konstellationen im finnischen Musikleben der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte spiegeln diese Situation in eigenwilliger Weise (Tiekso 2021: 219–225). Die entscheidenden musikalischen Entwicklungen der Moderne hatten sich bis 1933 vorwiegend im deutsch-österreichischen Raum und Frankreich, spätestens ab Kriegsbeginn dann im nordamerikanischen Exil abgespielt. Mit der Rückkehr eines großen Teils der Exilgemeinschaft und mit der ersten Nachkriegsgeneration der französischen und deutschen Avantgarde kamen sie vorrangig in Paris und den westdeutschen Zentren (etwa Darmstadt, Köln, Freiburg, Donaueschingen) zu einer enormen Blüte und konnten nun auch an der Peripherie nicht mehr ignoriert werden. Der Tod von Jean Sibelius 1957 muss eher als symbolische Wegmarke gelten, denn der Komponist war seit den 1930er Jahren nicht mehr mit neuen Werken in Erscheinung getreten. Die Gründung der Vereinigung *Suomen musiikkiuoriso* ('Finnlands Musikjugend') im selben Jahr hingegen war ein institutioneller Schritt mit ganz praktischen Auswirkungen: Das finnische Publikum wurde z.B. in deren Veranstaltungen erstmals eingehender mit elektronischer Musik bekannt gemacht.⁹⁴ Doch die in Mitteleuropa zumindest in den maßgeblichen Musikzentren als führend anerkannten Stilrichtungen der Neuen Musik⁹⁵

93 Dass es in Finnland eine starke politische Linke gab und etwa auch eine enge kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit mit der DDR, darf nicht als Auswuchs einer „Finnlandisierung“ simplifiziert werden. S. zum Finnland-Bild der DDR etwa Putensen (2010), zum DDR-Finnland-Verhältnis eingehender S. Hentilä (2004).

94 Dies fand großen Publikumszuspruch; 1958 besuchte Karlheinz Stockhausen Finnland (Tiekso 2021: 223).

95 Für einen kompakten und anschaulichen fachlichen Überblick s. Dibelius (1988) und Vogt (1972).

(insbesondere der Serialismus deutsch-französischer Prägung) wurden in Finnland erneut kontrovers rezipiert. Für dieser Zeit wurde eine Art stilgeschichtlicher Faltung konstatiert:

Die besondere historische Entwicklung der finnischen Musik, der starke Einfluss des machtvollen Faktors Sibelius und das politische Klima der ersten Jahrzehnte der Unabhängigkeit verzögerten den eigentlichen Durchbruch der Moderne in Finnland, so dass der Einfluss der deutschen seriellen Musiksprache hier fast zeitgleich mit der deutlich späteren Avantgarde der amerikanischen Musik eintraf⁹⁶ (Tiits 2021: 375).

Angesichts der in vielem nicht unähnlichen Verläufe im übrigen Nordeuropa zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den 1950er Jahren darf der Faktor Sibelius hier jedoch auch nicht überschätzt werden. Ausschlaggebend dürfte vielmehr gewesen sein, dass die Avantgarde der Zwischenkriegszeit in der Region generell einen schweren Stand gehabt hatte und dass ab Mitte der 1930er Jahre Deutschland mit seiner Vorreiterrolle als Motor musikalischer Innovation für ganz Europa schlagartig ausgefallen war.⁹⁶

Keine musikästhetische Neuerung hat also je so rasch nach ihrem Aufkommen den Weg nach Finnland gefunden wie die Idee des Komponierens mit improvisatorischen Elementen und der Happenings (Heiniö 1988a). Allerdings löste sich diese Bewegung auch bald wieder auf; experimentelle und nicht-intentionale Ansätze blieben Episode.⁹⁷ Erneut, nach Sibelius' 4. Sinfonie (s. 6.1) und dem kurzen Aufbruch der 1920er Jahre, hatten einige Komponisten an einer ästhetischen Wegscheide einige Schritte in eine progressive Richtung getan und wieder zurückgenommen. Zugleich wird hier die Abgrenzung der (institutionalisierten) Moderne von der avantgardistischen Subkultur markiert.⁹⁸ Eine sehr viel gemäßigte Stilistik wurde zunächst zum allgemein akzeptierten Standard, bevor die (postserielle) Moderne zum „Establishment“ (Tiekso 2021: 235) des finnischen Musiklebens aufstieg. Äußerlich und organisatorisch erfolgte in dieser Zeit eine Stärkung von Institutionen und institutionalisierter Förderung, die einen nicht zu unterschätzenden

⁹⁶ Hieran zeigt sich, dass eine Phaseneinteilung der finnischen Musikgeschichte entlang großer geschichtlicher Einschnitte teils problematisch ist. So könnte man ebenso (oder treffender) die Zeit zwischen Aarre Merikantos *Schott-Konzert* (1924) oder Sibelius' *Tapiola* (1926) und den Bestrebungen seit Mitte der 1950er Jahre, (wieder) an die internationale Avantgarde anzuschließen, als drei Jahrzehnte weitgehender Stagnation zusammenfassen.

⁹⁷ Man könnte mutmaßen, dass nicht-intentionale und kollektivkünstlerische Ansätze selbst in avancierten Kreisen auch deshalb letztlich nicht Fuß fassen konnten, weil in der kleinen finnischen Kulturgemeinschaft die Projektion auf herausgehobene Persönlichkeiten (nicht nur) in der Kunst traditionell besonders stark verankert ist.

⁹⁸ Zur Begriffsabgrenzung im finnischen Kontext s. Tiekso (2021: 215).

Anteil an der eindrucksvollen Entfaltung der finnischen Musikkultur auf allen Ebenen hatte. Zu dieser institutionellen Festigung gehört auch, dass 1956 die erste planmäßige finnischsprachige Professur für Musikwissenschaft eingerichtet wurde (an der *Åbo Akademi* gab es bereits seit 1926 eine vorwiegend musikethnologisch ausgerichtete Stelle). Die musikfachliche Textproduktion verwissenschaftlichte sich zunehmend; auf dem Gebiet der Fachzeitschriften setzte ein langer Konzentrations- und Konsolidierungsprozess ein (s. 3.4).

In dieser Zeit wurde auch die Integration der finnischen Kunstmusik in den Kulturexport institutionalisiert; so wurde bereits 1963 ein Musikinformationszentrum gegründet. Etwa zeitgleich entstand das Phänomen der finnischen Sommerfestivals, wobei das (1913 erstmals veranstaltete) 1967 wiederbelebte Opernfestival in Savonlinna als Flaggschiff der repräsentativen finnischen Festivalkultur genannt sei. An der anderen Seite dieses Spektrums befindet sich das 1982 gegründete Festival *Time of Music* in dem kleinen Ort Viitasaari, das mit der Kombination aus Konzerten, Kursen, nationalen und internationalen Gästen und seiner bewusst gewählten Abgelegenheit ein Gegenpol zur Repräsentationskultur ist. Die finnische Musikkultur der Nachkriegszeit war also keineswegs monolithisch, was sich auch in den oft polemischen Auseinandersetzungen der als „Kulturkampf“ oder sogar „Kulturkrieg“ bezeichneten Konflikte der 1960er Jahre abbildet.

In den 1970er und 1980er Jahren etablierte sich auf dem Gebiet des Musiktheaters eine publikumswirksame Tonsprache samt der Bevorzugung finnischer Sujets; die Phase wird als *oopperabuumi* oder *-boomi* 'Opernboom' bezeichnet (Heiniö 1999: 15–31). Oramo (2008) sieht diese ästhetische Wendung (bzw. ihre positive Rezeption) auch als Ausdruck eines „neuen Nationalismus“, mit dem in einer Gegenreaktion auf die Rede von der „Finnlandisierung“⁹⁹ das finnische Selbstverständnis gestärkt worden sei. 1977, also auf dem ersten Höhepunkt dieses Opernbooms, begann jedoch eine Gegenbewegung, als sich aus der jüngsten Generation heraus die Vereinigung *Korvat auki!* ('Ohren auf!') gründete.¹⁰⁰ Diese Gruppe orientierte sich an der internationalen Moderne und wollte auch die Verbreitung dieses in Finnland immer noch lückenhaft rezipierten Repertoires fördern. Der Erfolg dieser Bestrebungen lässt sich daran ablesen, dass sich unter den ersten Mitgliedern die drei heute wohl bekanntesten Persönlichkeiten ihrer Generation finden – Magnus Lindberg, Esa-Pekka Salonen (beide *1958) und, vor allem, Kaija Saariaho (1952–2023).

⁹⁹ S. zur Geschichte dieses in der deutschen außenpolitischen Debatte eingeführten und spätestens im Zusammenhang mit Brandts Ostpolitik zum Stigmawort gewordenen Begriffs im konzisen Überblick Bohn (2005: 259).

¹⁰⁰ Die Schreibweisen differieren; der Text verwendet im Folgenden die frequenteste Variante, wie sie auch der heutige eingetragene Verein *Korvat auki ry* benutzt, also ohne Ausrufezeichen.

2.1.6 Die „Dritte Republik“: Finnland in der EU

Nach der Auflösung der Sowjetunion 1991 und dem unmittelbar folgenden wirtschaftlichen Einbruch in deren Nachfolgestaaten wurde auch Finnland von einer massiven Wirtschaftskrise erfasst. Der Strukturwandel zur Hochtechnologie- und Dienstleistungsgesellschaft erhielt jedoch zeitgleich einen erheblichen zusätzlichen Impuls, und die damit aufgeworfenen gesellschaftlichen Fragestellungen (s. etwa Niiniluoto & Löppönen 1994) wurden kontrovers debattiert. Wenngleich die geopolitische Neutralität Finnlands vorläufig nicht in Frage gestellt wurde, war doch klar, dass der bis dahin etablierten Konstruktion einer wirtschaftlichen und kulturpolitischen Balance zwischen West und Ost ihre Grundlage entzogen worden war und Finnland sich nunmehr offen und eindeutig nach Westen hin orientieren konnte und/oder musste:

Suomi ei ole enää maanääri [...] Toisen maailmansodan jälkeinkin, maanosan läntisten valtioiden aloitettua yhdistymisensä, suomalaiset joutuivat aluksi seuraamaan kehitystä sivusta ja totuttautumaan ajatukseen, että Eurooppa ei ole heitä varten. Maailmanhistorian onnenpyörä on asettanut heidät nyt tilanteeseen, jossa suomettumisen asemasta odottaa, niin hyvässä kuin pahassa, eurooppalaistuminen. Suomen historia [...] on siirtymässä uuteen vaiheeseen.ⁱⁱⁱ (O. Jussila et al. 2006 [1996]: 363–364.)

Die sprachliche Rahmung ist bezeichnend: Natürlich hatte sich Finnland geographisch um keinen Zentimeter vom „Rand der Welt“ weg bewegt. Doch war es in dieser Darstellung erneut (nach 1809, 1917 und 1944/48) im Grunde ohne eigenes Zutun von einer Semiosphäre in eine andere transferiert worden. Auch hier zeigt sich eine Verdichtung von Ereignissen großer Tragweite in wenigen Jahren (1991–1995). In der schwersten Wirtschaftskrise seiner Geschichte¹⁰¹ musste das Land zugleich seine seit beinahe einem halben Jahrhundert gültige außenpolitische Doktrin überdenken und versuchen, die Chancen zu nutzen, die sich aus der veränderten geopolitischen Situation ergaben. Während der Aufstieg des Nokia-Konzerns, dessen Beginn etwa mit dem Höhepunkt der Wirtschaftskrise zusammenfiel, nach dem Muster eines Phönix aus der Asche-Narrativs für die Technologisierung Finnlands stehen konnte, war der EU-Beitritt 1995 die politische Manifestation dieses Paradigmenwechsels.

¹⁰¹ Die Arbeitslosigkeit überstieg 1994 16% und sank in den folgenden Jahrzehnten nie wieder unter 6% (Tilastokeskus 2019), was in etwa dem Spitzenwert auf dem Höhepunkt der Rezession der frühen 1930er und während der Ölkrise der 1970er Jahre entspricht. Die Ursachen der Krise lagen zum Teil auch in der „Kasinowirtschaft“ der späten 1980er Jahre (s. hierzu O. Jussila et al. 1999: 361–364).

Für die vorliegende Untersuchung ist allerdings die Feststellung von Interesse, dass die sprachliche Positionierung Finnlands in Europa (und nicht mehr am Rand oder außerhalb) im finnischen Musikediskurs bereits lange vor der politischen Europäisierung Finnlands ablesbar wird. So überrascht es nicht, dass sich der internationale Durchbruch der *Korvat auki*-Generation schon vor jener kritischen Phase der finnischen Nachkriegsgeschichte andeutet, ist doch der programmatische Ruf des Namens eine vom Visuellen in das Akustische transferierte Wiederaufnahme von Elmer Diktonius' Appell *Ikkunat auki Eurooppaan päin!* ('Fenster auf Richtung Europa!') in der Avantgardezeitschrift *Ultra* (Diktonius 1922: 25). Saariaho, Lindberg und Salonen gelten zwar als herausragende Figuren der finnischen Kultur, stehen aber zugleich für eine Internationalisierung des finnischen Komponierens – der Erfolg des finnischen Modernismus ist der einer internationalisierten Klangsprache. Diese basiert auf Techniken, die, ausgehend von der deutsch-österreichischen Moderne der Zwischenkriegszeit und ihrer Weiterentwicklung im amerikanischen Exil sowie im Frankreich und Deutschland der frühen Nachkriegszeit, weltweit in unterschiedlichen Ausformungen adaptiert wurden. Die Identifikation mit Finnland ist nun noch mehr als zuvor Projektion oder Bestandteil einer *nation branding*-Strategie – vergleichbar etwa mit dem Erfolg des skandinavischen Designs, das letztlich auf den Ideen des Bauhauses beruht und lediglich durch bestimmte Materialien und formsprachliche Details noch regionale Einflüsse zeigt (Jelsbak 2019): Die Emanzipation von nationaler Identifikation bedeutet auch den Abschied von nationaler Identifizierbarkeit.

Die kulturpolitische Bedeutung der Musik ist jedoch ungebrochen. Das finnische Musikleben präsentiert sich heute als moderner, vernetzter Gesamtkomplex, in dem nahezu keine wesentliche Komponente fehlt,¹⁰² auch wenn die Präferenz hier wie überall auf der Pflege des klassisch-romantischen Kernrepertoires liegt. Der Schwerpunkt der Aktivitäten ist immer noch Helsinki, das die drei größten Orchester und seit 1993 auch ein repräsentatives Nationalopernhaus beherbergt. Doch entstanden in den ländlichen Regionen auch kleinere, flexible Klangkörper, so dass das Ungleichgewicht zwischen der Metropolregion und den ländlichen

102 Erstaunlicherweise allerdings gibt es bis heute kein jährliches Festival und keine etablierte Konzertreihe für zeitgenössische Musik in Helsinki (das *musica nova*-Festival ist eine Biennale). Die Konstellation ist Symptom eines inneren Widerspruchs: Einerseits ist (allerdings vor allem: finnische) zeitgenössische Musik aufgrund struktureller Maßnahmen – so hat etwa nahezu jedes finnische Orchester regelmäßig eine/n *composer-in-residence* – besser in die Programme der Mainstream-Klangkörper integriert als in vielen anderen Ländern. Andererseits hat sich die spezialisierte Pflege avancierter Musik in ganzer Breite und auf höchstem Niveau, wie sie sich in der Festival- und Ensemblekultur Deutschlands beispielhaft darstellt, in dieser Form in Finnland nicht durchgesetzt.

Gebieten heute etwas ausbalancierter ist. Finnland hat, auch als Folge dieser kulturpolitischen Steuerung, eine etwa doppelt so hohe Pro-Kopf-Dichte an professionellen Orchestern wie Deutschland.¹⁰³ Ein System von Musikschulen sorgt für eine qualitativ hochwertige Ausbildung auch im Amateurbereich und führt die begabtesten Nachwuchskräfte an die Ausbildung an der nach wie vor einzigen Musikhochschule, der mittlerweile mit Universitätsstatus und Promotionsrecht ausgestatteten Sibelius-Akademie, heran. Die schöpferische und nachschöpferische Tätigkeit wird durch eine rege musikästhetische und -analytische Textproduktion begleitet, von der ein nicht geringer Teil nach wie vor auf Finnisch veröffentlicht wird (s. 3.4): Dieses Segment des Kulturems Kunstmusik, der schriftliche Diskurs über Musik in Finnland und auf Finnisch vor dem Hintergrund der historischen und gesellschaftlichen Bedingungen und Veränderungen, umfasst auch die sprachliche Reflektion der (Kunst-)Musik im Gesamtgefüge finnischer Identitätskonstruktionen, die im folgenden Kapitel im Überblick dargestellt werden.

2.2 Kernelemente finnischer Identitätskonstruktionen

In den folgenden Abschnitten werden zentrale Komponenten des finnischen Fremd- und Selbstverständnisses, wie sie sich in weitgehend unrestringierter Kombinatorik zu immer neuen narrativen Konstellationen zusammenschließen lassen, vorgestellt.¹⁰⁴ Die Wortwahl – Identitätskonstruktionen statt „Identität“ – ist dabei im Sinne von Honkos (1996: 37) Feststellung einer „multiplicity of identities“ und Halls (1994: 182–183) Forderung, nicht in abgeschlossenen „Identitäten“, sondern in Prozessen der Identifikation zu denken, als programmatisch zu verstehen. Bei allen unbestreitbaren Kontinuitäten sind Vielfalt und Prozessualität auch im Fall Finnlands entscheidend. Hier können lediglich an bestimmten historischen Punkten gewissermaßen histologische Schnitte angesetzt werden, um den temporären Zustand, wie er sich in für die Epoche charakteristischen Äußerungen realisiert, zu betrachten.¹⁰⁵ Dieser Gedanke findet sich bei Anttila (2007: 131) in der Formulierung „geschichtete Repräsentationen des Finnisch-Seins“ wieder. Es wird also nicht der

103 Die Vereinigung finnischer Sinfonieorchester listet 16 Sinfonieorchester auf (Suomen Sinfoniaorkesterit ry o.J.), in Deutschland gibt es 121 Sinfonieorchester in öffentlicher Trägerschaft (Deutsches Musikinformationszentrum o.J.). Das Verhältnis pro Kopf beträgt in Finnland also ca. 1:350.000, in Deutschland ca. 1:700.000.

104 Eine knappe Einführung in die historischen Hauptbestandteile des finnischen Nationalbewusstseins auf Deutsch gibt Niedling (2018).

105 Wenn im Folgenden dennoch gelegentlich von „kultureller Identität“ die Rede ist, dann also lediglich im Zusammenhang mit deren expliziter Konstruktion als solcher oder als Zitatbegriff.

Versuch unternommen, die eine finnische Groß Erzählung nachzubilden, zumal derartige Rekonstruktionen, wie Koschorke (2013: 249) anmerkt, immer Gefahr laufen, hypothetische Systematisierungen *ex post* zu sein.¹⁰⁶ Stattdessen werden mehrere zentrale, „gemeinsam geteilte[n] Problemnarration[en]“ (Viehöver 2011: 201) betrachtet. Dieser Zugang dient als Grundlage dafür, die „Narrativisierung von Ereignissen, Objekten, Handlungen etc. im Rahmen von Diskursen“ (ebd.) anhand der Analyse von narrativen Strukturprinzipien, reformulierten oder variierten Inhalten sowie Diskurskoalitionen zu untersuchen und „typische Narrationen unterscheiden zu können“ (ebd.). Der Schwerpunkt liegt dabei eingedenk des Forschungsgegenstands auf der Stellung der Musik (2.2.4).

2.2.1 Geographie, Klima, Natur

Als zentrale Komponente kann zunächst die Konstruktion des Nordens¹⁰⁷ identifiziert werden, wie sie seit Tacitus' *Germania* in zahlreichen Varianten erscheint. Im Kern kreist diese um die Vorstellung einer kargen, abweisenden Natur, deren Eigenschaften den Charakter der Bevölkerung prägen: Es handele sich um Menschen, die unter widrigen Umständen leben und je nach Blickwinkel als primitiv, aber auch als widerstandsfähig und, in jedem Fall, frei von (südlicher) Dekadenz und Weichheit geschildert werden.¹⁰⁸ In dieser Konstruktion haben die *fenni* bereits lange ihren festen Ort und den ihnen zugeschriebenen Gruppencharakter, bevor ihre eigene Stimme überhaupt im Diskurs hörbar wird. „Finnland und seine Bewohner“ (Rühs 2019 [1809]) wurden von außen definiert, womit Aussagen des innerfinnischen Diskurses auch vor dem Hintergrund dieser Heterostereotype betrachtet werden müssen. Entsprechend konturiert ist das finnische Selbstbild

106 Eine Analyse der Konstruktion eines (möglichen) finnischen *master narrative* mit Hilfe von Schulungsmaterial für Offiziere und Soldaten während des Zweiten Weltkriegs haben Kivimäki & Hyvärinen (2022) unternommen. Sie erwähnen auch die politisch-ideologisch motivierte Historiographie der 1940er Jahre (ebd.: 84). Einen Überblick über zentrale Mythen finnischer Geschichtsdarstellungen gibt O. Jussila (2007).

107 Die Literatur zum Thema ist kaum noch überschaubar; einen aktuellen und breitgefächerten Überblick über die „Konstruktion des Nordens“ gibt Henningsen (2021).

108 Das finnische Heterostereotyp reflektiert Aspekte der Klimatheorie noch lange, auch wenn diese selbst bereits im 19. Jahrhundert obsolet war. Dabei dürfte die deutsche Rezeption der französischen Entwürfe – s. hierzu Fink (1987) – eine gewisse Rolle gespielt haben. Neben den Verbindungen zwischen Natur und Volkscharakter darf dabei auch der Gedanke des *ex septentrione lux* nicht vergessen werden (s. etwa Henningsen 1997: 93). Die Rückkopplungseffekte zeigen sich auch in der deutschen Sibelius-Rezeption, teils lediglich anachronistisch romantisierend (Kirsch 2010: 29), teils in pervertierter Form im Nationalsozialismus (s. 2.2.5).

bereits in einer der ersten umfassenden und programmatischen Darstellungen aus der Innenperspektive, Daniel Juslenius' *Vindiciae fennorum*: Ein arbeitsames, den Widrigkeiten der Natur zäh trotzendes und um seine Außenwahrnehmung (noch) wenig bekümmertes Volk: *niger ego aliis, candidus propriae uxori videor*^{iv} (Juslenius 1703: 4–5).¹⁰⁹

Diese geographische und mentalitäre Verortung an der Peripherie resultiert in einem wesentlichen Spannungsfeld.¹¹⁰ Einerseits wird nach einem Zentrum gestrebt, das sich geographisch wie kulturell in Kontinentaleuropa lokalisieren lässt:

Mikäli tahdomme sivistyksellisesti elää, on meidän kaikella hengen välittömyydellä ja ponnella pysyttädyttävä elävässä elämänyhteydessä europalaisen hengenelämän kanssa^v (Kilpi 1917: 218).

Auf der anderen Seite steht der Stolz auf die Eigenheit der finnischen (Volks-)Kultur, die charakteristische herbe Schönheit der Natur und die Fähigkeit, den widrigen Gegebenheiten nicht allein irgendwie zu trotzen, sondern daraus sogar spezifisch finnische Qualitäten zu gewinnen. Dieses Motiv tritt in zwei eng miteinander verbundenen Hauptvarianten auf: Einerseits in dem in seiner heutigen Verwendung annähernd mit 'tugendhafte Widerstandskraft' übersetzbaren *sisu*-Fahnenwort,¹¹¹ andererseits im Motiv der „reichen Armut“, wie es sich etwa in der zweiten Strophe von Runebergs *Vårt land* (s. 6.1.4.3) konstituiert. Dieses kommt auch in der Haltung zur Landschaft selbst zum Tragen, deren karge Schönheit ein zentrales Muster bildet.¹¹² Eine der Grundlagen für das finnische Selbstverständnis und die Konstruktion des Nationalcharakters im Kontext mit dem Land lieferte Topelius' *Boken om vårt land* (Topelius 1875, fi. *Maamme kirja* 1876; s. speziell zu Herders Einfluss hierauf Mikkola 2006).

109 Die biblische Anspielung (*nigra sum sed formosa*; Hohelied 1:4) ist unübersehbar. Von einem Minderwertigkeitskomplex kann also (noch) keine Rede sein, eher von Understatement. Zu Juslenius' Finnland-Schriften ausführlich auf Deutsch Merisalo (2017).

110 Dabei muss darauf hingewiesen werden, dass dieses Spannungsfeld sich in Finnland im Kleinen widerspiegelt, wobei der vor allem sprachlich-dialektal definierte West-Ost-Gegensatz sich zu einem gesellschaftlich-strukturellen Süd-Nord-Gegensatz zwischen dem urbanen und dem ländlichen Finnland modifizierte.

111 S. zur Bedeutungsgeschichte des Lexems im Überblick Helminen (2020); zur Funktionalisierung des Begriffs seit der Unabhängigkeit und insbesondere in der finnischen Außendarstellung während des Zweiten Weltkriegs Tepora (2012).

112 Verdichtet wird dieses Bild beispielsweise in der als *kansallismaisema* 'Nationallandschaft' betrachteten Region um den Berg Koli und den See Pielinen (*Pielisjärvi*) in Karelrien. Dieser Motivkomplex wird im Hauptteil der Arbeit eingehend an einem konkreten Beispiel aus dem Kunstmusikdiskurs kontextualisiert (6.1.6).

2.2.2 Fremdbestimmtheit, Resilienz, Freiheitskampf

Ilkka Niiniluoto sieht das „traditionelle Mittel der Krisenbewältigung des finnischen Volkes“ (Niiniluoto 1994: 43) in der literarischen Figur des Bauers Paavo aus Johan Ludvig Runebergs Gedicht *Bonden Paavo* (s. 6.1.4.3) personifiziert: Der Bauer, der Jahr um Jahr das Brotgetreide mit Rinde verlängern muss und, als endlich wieder eine gute Ernte ansteht, diese Praxis fortsetzt, um dem vom Pech verfolgten Nachbarn etwas abgeben zu können, verkörpert Resilienz, Solidarität und Friedfertigkeit (Anttila 2007: 147). Der teils diplomatische, teils subversive Umgang mit (geo)politischen Mächten wiederum, denen man im offenen Kampf unterlegen wäre, spiegelt auf der politischen Ebene – namentlich im Verhältnis zu Russland – in der finnischen Mentalität¹¹³ die fortwährende Auseinandersetzung mit dem widrigen Klima. Das Unterdrückungsnarrativ tritt dabei erst relativ spät ins Rampenlicht der historischen Gesamterzählung.¹¹⁴ Nachdem finnische Soldaten immer in den Kriegen anderer gekämpft hatten,¹¹⁵ verweist die lange aufrechterhaltene euphemistische Bezeichnung des Bürgerkriegs von 1918 als *vapaussota* ‘Freiheitskrieg’ auf die Idee, dass eine Nation ihre Freiheit im Kampf erlangen müsse. Faktisch ging es in diesem Krieg aber ja nicht – oder nicht allein – um die Freiheit Finnlands, sondern um die Entscheidung in der innerfinnischen Auseinandersetzung zwischen Bürgerlichen und Sozialisten. In diese mischten sich die militärstrategischen und geopolitischen Interessen des Deutschen Reiches hinein, das die bürgerliche Seite bereits seit 1916 mit der heimlichen Ausbildung eines Jägerbataillons unterstützt hatte.¹¹⁶ Das Motiv der kleinen, in ihrer Existenz bedrohten Nation, die

113 Hermanns (2012 [1995]: 225) definiert Mentalitäten als „Gesamtheit aller usuellen Kognitionen, Emotionen, Volitionen und Obligationen in einer sozialen Gruppe“, was impliziert, dass es darin Kontinuität, Konkurrenz und Verschiebungen geben kann.

114 Die Phase der zunehmenden Konflikte zwischen der finnischen Gesellschaft und der russischen Finnlandpolitik (1899–1905 und 1908–1917) wurde in Finnland erst später als *sortokaudet* ‘Unterdrückungszeiten’ bezeichnet; die zeitgenössische, klimatisch-agrarische Metapher hingegen war *routavuodet* ‘Bodenfrosthjahre’. Auflehnungsmotive sind ansonsten eher sporadisch, etwa in der Legende von Lalli (Laurentius), der um 1150 den (später heiliggesprochenen) Bischof Henrik erschlagen haben soll (s. zur Henrikslegende eingehend Heikkilä 2006).

115 Die militärischen Erzählungen um die bereits bei Juslenius mythologisierten *hakapeliitti*, die finnischen Kämpfer in Schwedens Armee im Dreißigjährigen Krieg, und Runebergs *Fänrik Ståhl* müssen vor dem Hintergrund dieser Tatsache gelesen werden, auch wenn der russisch-schwedische Krieg 1808/09 als Unabhängigkeitskrieg umgedeutet werden konnte (R. Schweitzer 2008).

116 Die Unabhängigkeit als solche war Finnland gewissermaßen in den Schoß gefallen; es wurde von der mit anderen Problemen ausgelasteten Regierung der Bolschewiki 1917 widerstandslos aus dem russischen Staat entlassen. – Für eine ausführliche Analyse insbesondere dieser Aspekte s. Hentilä & Hentilä (2018).

im Überlebenskampf in der Wahl ihrer „Waffenbrüder“ nicht zimperlich sein kann, setzt sich mit der narrativen Einbindung des Kampfes gegen die Rote Armee im Zweiten Weltkrieg fort: Zwar kann das kleine Land militärisch gegen die Übermächte nicht siegen, aber es entgeht auch der vernichtenden Niederlage. Der zähe Abwehrsieg (nicht die ruhmreiche Schlacht und Eroberung) ist also das zentrale militärgeschichtliche Narrativ des unabhängigen Finnland, womit sich das Resilienzmotiv auf dieser Ebene wiederholt.

Doch darf bei all dem nicht vergessen werden, dass die geistige Elite des schwedischen Finnlands sich durchaus als jener Großmacht zugehörig verstehen durfte, der Olof Rudbeck einst das wiedergefundene Atlantis zuschlagen wollte (Niedling 2018: 2). Das auf die „Identitätskrise“ (Honko 1996: 40) des Umbruchs von 1809 reagierende Motto „Svenskar äro vi inte längre, ryssar vilja vi inte bli, låt oss alltså bli finnar“¹¹⁷ war also zunächst einmal ein für nationale Identitätskonstruktionen typischer Definitionsversuch *ex negativo*.¹¹⁸ Dieser postulierte die Möglichkeit eines Raumes zwischen Norden, Westen und Osten,¹¹⁹ der nun mit als „eigen“ verstandenen Inhalten ausgefüllt werden konnte, aber auch musste. Das Selbstbild Finnlands formte sich also in einem gewissen diskursiven Freiraum, der jedoch zunächst weiterhin unter Aufsicht (und im Schutz)¹²⁰ einer politischen Hegemonialmacht stand.

2.2.3 Mythos, Sprache, Bildung

Da Finnland in den ersten formativen Phasen dieser Identitätsfindung kein selbstständiger Staat war und also nicht als Nation handeln und nach außen wirken konnte, blieb die Kultur dasjenige Feld, auf dem Finnland als ideelle Entität geschaffen und gefestigt werden konnte. Nicht zuletzt hieraus erklärt sich die Bedeutung

¹¹⁷ „Schwedisch sind wir nicht länger, russisch wollen wir nicht werden, lasst uns also finnisch sein“. Der Ausspruch ist nicht schriftlich überliefert. Kannisto (2007: 146–147) legt dar, dass der Gedanke bereits 1811 von Gustaf Mauritz Armfelt, dem ersten finnischen Staatssekretär, formuliert wurde; erst Snellman schrieb ihn nachträglich Adolf Ivar Arwidsson zu (Niedling 2018: 6).

¹¹⁸ Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identitäten aus einer *ex negativo*-Perspektive s. etwa De Cillia, Reisigl & Wodak (1999).

¹¹⁹ Die Ost-West-Komponente, die Anttila (2007: 131) und Honko (1996: 39) als wichtigste Achse identifizieren, tritt vor allem in der finnischen Selbstfindungsphase im 19. Jahrhundert in den Vordergrund. In der Gesamtkonstruktion sind jedoch sowohl Norden als auch Osten Instanzen der Kategorie PERIPHERIE.

¹²⁰ Kilpi formuliert mit Blick auf die Bedeutung des finnlandschwedischen Publikums für die Europäisierung des finnischen Musiklebens: „Die *schöpferischen* [Kursivierung, B.S.] Kräfte entspringen blutigen Kräften des Bodens, während die höheren Kreise der Öffentlichkeit, die materielle und geistige Kultur erlangt haben, ihre schützende Atmosphäre bilden“ (Kilpi 1917: 193).

des *Kalevala*. Zwar war das finnische Nationalepos in Lönnrots Fassung von dem nationalromantischen Motiv, aus den alten finnischen Gesängen könne ein neuer „Homer, Ossian oder Nibelungenlied“ (Gottlund 1817: Sp. 394)¹²¹ entstehen, geprägt. Doch darf das Lönnrot'sche *Kalevala* – nicht obwohl, sondern weil es sich dabei um ein mit strategischen Intentionen kompiliertes „hybrides Artefakt“ (Saarelainen 2014: 156) aus oraler Tradition und Literatur handelt – durchaus als valider Diskursbeitrag gelten. Lönnrots Fassung geht fast ausschließlich auf authentisches Material zurück, und so kann das Epos auch in einer historisch-kritischen Lesart, d.h. jenseits der Herder'schen Idee der Rekonstruktion des Volkscharakters aus der Volksdichtung, als „Stimme“ Finnlands aus der vorschriftlichen und damit jener vorgeschichtlichen Zeit verstanden werden, in der die damalige finnische Bevölkerung in ihrer damaligen Sprache ihre Kultur gestaltete und lebte.¹²²

An der Haltung zur eigenen Sprache zeigt sich allerdings schlaglichtartig eine Interferenz zwischen geographisch-kulturellen Räumen, die im 19. Jahrhundert, zumal im Zusammenhang mit frühen linguistischen Ansätzen, deutlicher zutage tritt: Die ursprüngliche finnische Kultur und Sprache ist nicht Teil des (germanischen) Nordens, sondern entstammt einem ‚Osten‘, der sich als kultureller Raum von Karelrien bis weit hinter den Ural und in die Wolga-Region erstreckt.¹²³ Der Konflikt zwischen ost- und westfinnischen¹²⁴ Dialekten und allgemein die Diskussion darüber, wie europäisch Finnland und seine Sprache sein wolle oder könne, spiegelt diese Interferenz wieder. Stellvertretend hierfür stehen Äußerungen wie diese:

121 Der genaue Wortlaut der zwar oft, aber selten korrekt und vollständig zitierten und übersetzten Passage ist wichtig. Zentral ist, neben dem Anschluss an die epischen Topoi, die Wortwahl *Nationalsångerna* ‘Nationalgesänge’ (nicht: Volkslieder), die Feststellung, dass die Schaffung eines „systematischen Ganzen“ Voraussetzung für den Erfolg des Unternehmens wäre und, im Hinblick auf die vorliegende Untersuchung, die Formulierung, dass die „finnische Nationalität [...] im Bewusstsein ihrer Eigenheit [...] die Bewunderung der Welt und Nachwelt wecken“ könnte (Gottlund 1817: Sp. 394). Zu Gottlunds Beitrag zum *Kalevala* s. zuletzt Niedling (2022), der die Passage aber (ebd. S. 121) ebenfalls ungenau wiedergibt.

122 Für eine breite Kontextualisierung des *Kalevala* auf Englisch sei Honko (1990) genannt. Die kulturhistorischen Entstehungshintergründe insbesondere im Zusammenhang mit dem Einfluss von Herders Konzeption nationaler Identität in der Folklore beleuchtet der Sammelband Piela, Hakamies & Hako (2019).

123 Einen innovativen Ansatz zur Ethnogenese der (ostsee)finnischen Bevölkerung in einer Synthese paläogenetischer, linguistischer und archäologischer Methoden, die deren Autonomie bewahrt und so das „ethnische Paradigma“ (Junttila 2018: 602) hinter sich lässt, hat Lang (2020) vorgelegt.

124 Die westfinnischen Dialekte waren sehr viel stärker schwedisch beeinflusst. Hierbei muss bedacht werden, dass Schweden aus finnischer Perspektive im Westen und nicht im Norden liegt; ob es aber begrifflich auch von *keskieurooppa* ‘Mitteleuropa’ erfasst wird, muss zumindest im Zusammenhang mit dem Musikdiskurs bezweifelt werden.

Suomen kansa tahtoo europalaistua; siis on sen kielienkin europalaistuminen ja pyrkiminen raskaasta aasialaisesta synteetillisyydestään kevyempään europalaiseen analyttisyyteen^{vi} (Ahlqvist 1875: 73).¹²⁵

Die Sprache musste also in einem (erneuten) Identifikationsprozess trotz ihres nicht-europäischen Ursprungs als immaterieller Ort der Selbstbehauptung bestätigt werden. Der Weg von – lange vor 1809 beginnender – fennophiler Aneignung über den Ausbau der Schriftsprache und ihre Etablierung als Staatssprache bis zum Stolz darauf, die „schwierigste Sprache der Welt“¹²⁶ zu sprechen, steht für die positive Umwertung auch der sprachlichen Peripherie, und auch in diesem Prozess finden sich die Musterkomponenten Adaptation, Konstruktion und Narration.

Doch ist für eine solche Identifikation mit der Sprache auch eine durchgreifende Alphabetisierung wichtig. Die Voraussetzung hierfür war mit dem Beginn der Schriftsprache im Zuge der Reformation gegeben.¹²⁷ Dass das Motiv schon früh Teil des Heterostereotyps war, belegt eine Zeile aus dem *Finnland*-Gedicht des Wiborger Gymnasiallehrers August Thieme, in dessen Motivkaleidoskop das idealisierend¹²⁸ bewundernde „Denn schriftkundig sind all!“ (Thieme 2012 [1808]: 33 [19]) eine wichtige Zutat ist. Spätestens mit Alexis Kivis Buch *Seitsemän veljestä* („Sieben Brüder“; 1870), das als erster finnischer Roman gilt und in dem die Alphabetisierung der Hauptfiguren für ihre Zivilisierung steht, wird das Motiv in den innerfinnischen Diskurs eingeschrieben. Die kontrastierenden Semiosphären – hier die innerfinnische Peripherie des Waldes, dort die (dörfliche) Zivilisation und die (städtische) Bildungsgesellschaft – sind eine zentrale Oppositionsfigur, die auf der literarischen Mikroebene die kultursemiotische Makroebene der Orientierung an Europa als exemplarischer Sphäre von Kultur und Bildung spiegelt. Das finnische Bildungsideal kann in seiner Bedeutung für den Wertekodex kaum hoch genug

¹²⁵ Ahlqvist merkt weiter an, dass dies auch in der Volkssprache Ostfinnlands, wo die Sprache nicht vom übergroßen Einfluss des Schwedischen verdorben sei, bereits geschehen sei. Allerdings belegt er dies mit Zufallsfunden eindeutiger Svetizismen, die also kaum geeignet sind, diese These zu stützen (Ahlqvist 1875: 73–74).

¹²⁶ So der Titel (*Maailman vaikein kieli*) eines Sammelbandes mit Beiträgen zu einer Sprachkolonne aus Laienperspektive in der größten finnischen Boulevardzeitung (!) *Ilta-Sanomat* (L. Kotilainen & Varteva 2002).

¹²⁷ Zur Bedeutung des Luthertums für die finnische Mentalität s. etwa Sinnemäki et al. (2019).

¹²⁸ Wie man die Alphabetisierungsrate in Finnland historisch einordnet, hängt allerdings stark von Definitionsfragen ab. Wenngleich die Lesefähigkeit unstreitig früh verbreitet war, dürfte diese sich weitgehend auf die von der Kirche geforderten Mindestvoraussetzungen für die Heirats erlaubt sein beschränkt haben. Eine echte Alphabetisierung im Sinne von Lese- und Schreibfähigkeit der überwiegenden Bevölkerungsmehrheit wurde auch in Finnland erst im 20. Jahrhundert erreicht (s. etwa Latomaa & Nuolijärvi 2002: 115).

eingeschätzt werden (s. Helkama 2015: 181–202); es setzt sich auch im industrialisierten Finnland fort, und zwar als gesamtgesellschaftliches, nicht als elitäres Projekt:

Siinä missä saksalainen työmies helposti piti koulussa lojuttuja vuosia paitsi turhina myös turmiollisina, siinä suomalainen sisällissodan hävinnyt työläisperhe suurin uhrauksin koulutti Varmaa Kosta ylioppilaaksi ja siinä Samuel Oinot kolusivat kirjastoja ja työväenopistoja^{vii} (K. Mäkelä 1999: 155).¹²⁹

Zum protestantisch-agrarischen Erbe gehört auch die relativ früh und weitgehend verwirklichte Gleichberechtigung,¹³⁰ allerdings zeigt das Beispiel Kaija Saariahos schlaglichtartig, dass hier gerade auf einem für Finnland zentralen kulturellen Gebiet Anspruch und Realität teils recht weit auseinander klappten (s. 6.3.6).

Die Formen und Praktiken der Hochkultur waren also Importe; für genuin finnisch konnten die Natur, die traditionelle Volkskultur mit ihren Praktiken und mündlich überlieferten Erzählungen sowie die Sprache gehalten werden, die in ihrer klaren Abgrenzung von allen in Europa dominanten Idiomen ein zentrales Identifikationsmerkmal bot (wenngleich die Angehörigen der ersten fennophilen Generationen die Sprache oft selbst erst erlernen mussten): Auf Finnisch über einen beliebigen Gegenstand zu schreiben, war also für sich genommen bereits eine programmatische Entscheidung innerhalb eines Diskurses. Daraus erklärt sich, warum so viele wichtige finnische Identifikationsfiguren – angefangen bei Mikael Agricola – über ihre Leistungen auf dem Gebiet der Sprache und Literatur, später auch in anderen kulturellen Bereichen, bestimmt wurden. Das schloss jedoch nicht aus, dass ein auf Schwedisch schreibender Dichter wie Johan Ludvig Runeberg oder ein Philosoph wie Johan Vilhelm Snellman, der sein (anfänglich stark von Herder und Hegel beeinflusstes) Hauptwerk zunächst auf Deutsch verfasste, ebenfalls den Status als kulturelle Identifikationsfiguren erlangen konnte.

Ein entscheidender Schritt für die Literarisierung (im weitesten Sinn) der finnischen Identitätskonstruktion war also die Integration der vor- und nichtschriftlichen Kultur in die (kanonisierte) Bildungskultur.¹³¹ Auf diesem Weg wurden einerseits

¹²⁹ Der Vorname Varma Kosto bedeutet 'sichere Rache' (d.h. für die erlittenen Ungerechtigkeiten der Arbeiterklasse, u.a. im Bürgerkrieg). Samuel Oino ist eine Figur aus dem Roman *Tehtaan varjossa* (1932) von Toivo Pekkanen – ein Arbeiter, der nach Aufstieg durch Bildung strebt.

¹³⁰ Bourdieu (1980: 22) ordnet den Eigenschaften des Nordens auch die Gleichberechtigung zu, was bei Montesquieu (1748: 411–413 [=Livre XVI, Chap. II]) implizit aus dem Vergleich mit der südlichen *esclavage domestique* hervorgeht.

¹³¹ Saarelainen (2014: 156) argumentiert, dass das *Kalevala* gerade in seiner Form als gedrucktes Buch zur *memory box* werden konnte. Das mag zutreffen, dürfte aber die Fluidität des Inhalts dieser „Schachtel“ unterschätzen.

die finnischen Traditionsvorstellungen¹³² konstruiert und gefestigt, andererseits lag hierin aber auch die – für eine Kultur, die sich auf nationale Einheit berief oder deren Herstellung zum Ziel hatte – notwendige Versöhnung zwischen den unterschiedlichen soziokulturellen Milieus und Schichten. Die Entwicklungen in Finnland unterscheiden sich dabei in durchaus signifikanten Details, doch nicht in ihrem Kerngerüst vom Modell einer Geburt der Nation aus „imagined communities“ (Anderson 1991), wie sie im 19. Jahrhundert – teils auch schon früher oder noch später – überall dort stattfand, wo die Bevölkerung politisch und staatlich abhängiger, aber kulturell als von der jeweiligen Hegemonialmacht different identifizierbarer Regionen ihre nationale Eigenständigkeit propagierte (s. Anderson 1991: 195–196 und passim). Eine Besonderheit Finnlands ist jedoch das trotz aller Konflikte erhalten gebliebene Konzept der zweisprachigen Nation. Zugespitzt gesagt, trug hier eine zugleich weitsichtige wie pragmatisch-tolerante (ursprünglich ja in der südwestfinnischen Elite entstandene) Fennophilie¹³³ auf lange Sicht den Sieg über die radikale Fennomanie davon.¹³⁴ Im Zeichen des Mottos *olkaamme siis suomalaisia!* ‘lasst uns also Finnen sein’ konnte also zwar nicht alles, aber doch sehr vieles „finnisch“ werden, und der Import des Kulturems Kunstmusik samt der Identifikation damit als einem Kernelement genuin finnischer Kultur ist nur ein – wenn auch herausragendes – Beispiel für diese Adaptivität.

2.2.4 Musik

Dass die musikalische Kunst ein wichtiges Kulturelement ist, haben die Finnländer ernsthaft verstanden, und dass das musikalische Leben gegenwärtig frisch in dem kleinen Lande unter den Felsengebirgen Lapplands pulsiert, dürfte aus dieser wenn auch kurzgefassten Schilderung zur Genüge hervorgehen.

(Flodin 1903: 362.)

132 Für ein Beispiel zu den Strategien einer solchen Traditionskonstruktion im Sinne Hobsbawns (2005) s. Fewsters (2006) Untersuchungen zur Konstruktion des Bildes der frühen finnischen Geschichte mit Hilfe von Artefakten.

133 Eine Definition der historischen Fennophilie (Niedling 2018: 3) abwandelnd, wäre Fennophilie heute ein Interesse an der finnischen Sprache und Kultur, das die schwedischen Einflüsse weder zurückdrängen noch historisch marginalisieren will.

134 In einem radikal puristisch-fennomanen Finnland hätte im Übrigen der „Finnländer“ Sibelius nicht allein wegen seiner Herkunft und Hauptsprache nie eine beherrschende Stellung erlangen können: Dem fennomanen Gottlund etwa war auch die „jaulende Violine“, die die Kantele verdrängt habe, ein Graus (Gottlund 1831: 271), wenngleich er sich damit wohl eher auf die Fiedel des Spielmanns als auf das klassische Instrument bezog.

Die Bedeutung der Musik für das kulturelle Selbstbild und die Identitätskonstruktionen Finnlands ist eingehend untersucht worden und muss hier nicht von Grund auf referiert werden.¹³⁵ Die folgende Überblicksdarstellung soll vielmehr dreierlei leisten: Zum einen soll der Blick dafür geschärft werden, dass das Konzept kultureller Identifikation mit und via Kunstmusik seinerseits bereits ein kultureller Import,¹³⁶ also ein Aspekt von Finnland als *receiver country* (Knudsen & Rothstein 1994: 204) und von heterostereotypen Projektionen ist, die im Zuge eines „strategischen Nationalismus“ (Hautsalo & Rantanen 2015) adaptiert wurden. Zum zweiten sollen die spezifisch finnischen Kippunkte einer Ideologisierung der Idee einer nationalen Musik aufgezeigt werden. Drittens schließlich soll, im Vorgriff auf die Hauptkapitel, unterstrichen werden, dass es nicht zuletzt sprachliche Mittel waren und sind, mit denen der Identifikationsprozess realisiert und am Leben gehalten wurde und deren zum Teil feine Nuancenänderungen auf größere Verschiebungen hinweisen.

Die Verbindung aus dem Verweis auf *runo*-Gesang und Bedeutung der ‚Musik‘ (in welchem Begriffsumfang auch immer) für die Kultur Finnlands findet sich früh auch in der Außenperspektive, so bei Acerbi (1802: 283)¹³⁷ oder Rühls (2019 [1809]: 23).¹³⁸ Was *kansallinen soittamus* ‘Nationalmusik’ meinen könnte, führt auf Finnisch erstmals Gottlund (1831: 267–282) aus. Er verweist auf die lange Tradition des *runo*-Gesangs¹³⁹ und setzt sich bereits differenziert mit dem Verhältnis von Text und Musik bzw. Gesang und Instrumentalmusik auseinander, will aber andererseits die Kantele als typisch finnisches Instrument ansehen.¹⁴⁰ Diese vertritt allerdings einen

135 Wichtige finnischsprachige Arbeiten hierzu sind Heikkinen (2012), Heiniö (1991, 1994, 1999), Huttunen (2015), Savolainen (1999); spezifisch musikhistorische Narrative analysiert Huttunen (1993). Für knappe Zusammenfassungen auf Englisch s. Heikkinen (2015) sowie mit Schwerpunkt auf Sibelius Huttunen (2004).

136 Auf eine allgemeine Darstellung zur Rolle der Kunstmusik bei der Konstruktion nationaler Identitäten (respektive der Vorstellung einer nationalen Kunstmusik auf Grundlage einer generellen nationalen Identitätskonstruktion) wird hier unter Verweis auf die reichhaltige Literatur – insbesondere Brincker (2014), Leerssen (2014), S. O. Müller (2007) und Arblaster (2002) mit jeweils grenzübergreifenden Vergleichsansätzen sowie systematisch und historisch angelegte Aufsatzsammlungen (Applegate & Potter 2002; White & Murphy 2001) – verzichtet.

137 „The inhabitants of Finland have certainly a very sensitive turn both for music and poetry.”

138 „Der höchste Gott der Finländer heißt Wäjnämöjnen, der Erfinder der Musik und der Leier, der Urheber der ganzen geistigen Cultur, die unter ihnen gefunden ward.“

139 Gottlund erwähnt auch den „ansonsten seltenen“ 5/4-Takt des finnischen *runo*-Typus (ebd.: 277). Es finden sich also durchaus detailgenaue und signifikante Beobachtungen neben nationalromantischem Mythologisieren.

140 Als Beleg nimmt Gottlund die typische Argumentationsfigur der Rekurrenz auf die klassischen Sprachen zur Hilfe: Das Wort könne, wenn es denn nicht finnisch sei, allenfalls vom lateinischen *cantare* ‘singen’ abstammen (Gottlund 1831: 271–272).

instrumententechnischen Archetypus, der in ähnlicher Form im ganzen östlichen Ostseeraum verbreitet ist (Muktupāvels 2002: 41); ihre Bedeutung für die finnische Identitätskonstruktion wird durch diese Tatsache jedoch nicht geschmälert. Von großer Bedeutung dürfte in diesem Zusammenhang sein, dass in Lönnrots *Kalevala* der Sänger und Kantelespieler Väinämöinen die zentrale Figur ist.¹⁴¹ Diese Gestalt war zudem (anders als das vermeintliche Leitbild Ossian) nicht komplett generisch, sondern in authentischen *runo*-Versen auffindbar.¹⁴² Die Verortung des *Kalevala* als in erster Linie musikalisches (und nicht literarisches oder ethnographisches) Phänomen bedeutete, wie Coleman (2014: 72) es pointiert ausdrückt, die „Zementierung der führenden Rolle *dieser* [Kursivierung B.S.] Kunstform in der Definition finnischer Identität“. Entsprechend früh – so etwa in Gedichten zu seinem 60. Geburtstag¹⁴³ – wurde die Konnektion von Sibelius und Väinämöinen (samt Kantele) etabliert,¹⁴⁴ und selbst moderne Komponisten und sogar Komponistinnen (!) können als *nykyväinämöisiä* ‘Neu-Väinämöinens’ bezeichnet werden.¹⁴⁵

Die erste institutionalisierte Manifestation einer herausgehobenen Bedeutung der Musik in der finnischen Kultur ist allerdings die starke Gewichtung des Musikunterrichts im Curriculum des Schulreformers Uno Cygnaeus von 1866 (s. 4.1.5). Dass die angebliche Musikalität der finnischen Bevölkerung bereits lange vor Sibelius’ Durchbruch eine diskursiv verankerte Komponente des nationalen Autostereotyps war, geht aus Äußerungen wie dieser Zuschrift an die Redaktion einer Tageszeitung, in der eine finnischesprachige Harmonielehre gefordert wird, hervor:

Onhan jo tunnettu ja toteen näytetty, että meillä suomalaisilla on taipumusta musiikkiin^{viii}
(*Uusi Suometar* 1879: 1).

¹⁴¹ Die Verbindung zwischen Kantele, keltischer Harfe und griechischer Lyra liegt auf der Hand.

¹⁴² Die pauschale Diagnose von Dundes (1985), der das *Kalevala* gemeinsam mit Ossian, Grimms Märchen und der Paul Bunyan-Legende zu aus nationalen Inferioritätskomplexen geborener „Fakelore“ zusammenwirft, dürfte schon deshalb nahezu völlig ins Leere greifen, weil die genannten Gestalten und Texte hinsichtlich ihrer Erzählstrukturen, Quellenlagen und Entstehungsbedingungen denkbar unterschiedlich sind. Die unbestrittene Tatsache, dass das *Kalevala* in seiner narratologischen Struktur als Epos eine Konstruktion ist, reicht noch lange nicht hin, um seine Erzählelemente und seine Sprache als Fakelore zu entwerten. Ob es zudem tatsächlich die (prekäre) narrative Kohärenz der Lönnrot-Fassung war, die den Erfolg des Epos begründete, und nicht doch eher einzelne Themenkreise, Geschichten und Figuren, könnte durchaus kontrovers diskutiert werden.

¹⁴³ Ein charakteristisches Beispiel erschien in der Fachzeitschrift (!) *Suomen musiikkilehti* (Pohjanpalo 1925: 145).

¹⁴⁴ Allerdings war die Kantele in der Praxis weitgehend obsolet geworden und wurde erst seit den 1970er Jahren durch systematische ethnomusikalische Bemühungen als „Nationalinstrument“ wiederbelebt (Moisala 1994: 418).

¹⁴⁵ So in einer Sendereihe des finnischen Rundfunks (s. Etelä-Suomen Sanomat 1994a: B3).

Die Argumentationsfigur der anonymen Autorität lässt offen, durch wen oder was diese „bekannte“ (*tunnettu*) „Neigung zur Musik“ (*taipumusta musiikkiin*) „als wahr erwiesen“ (*toteen näytetty*) wurde. Jedoch dürfte damit kaum die damals noch nicht besonders glanzvolle und zudem von ausländischen und schwedischsprachigen Akteuren dominierte Kunstmusik gemeint gewesen sein.¹⁴⁶ Dies lässt sich andeutungsweise an der Formulierung *meillä suomalaisilla* ‘wir Finnen’ ablesen, die, wie im weiteren Kontext klar wird,¹⁴⁷ eine feine sprachliche Trennlinie zwischen der finnisch- und der schwedischsprachigen Bevölkerung zieht. Für eine breit akzeptierte finnische Musik war also die Finnischsprachigkeit der kulturellen Praxis auf allen Ebenen unabdingbare Voraussetzung.

Für die Verwirklichung dieses finnischen Tones in der Kunstmusik, als dessen erste Manifestation Sibelius’ *Kullervo*-Sinfonie (1892) deklariert wurde (s. 2.2.5), war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrittweise der Boden bereitet worden.¹⁴⁸ *Kullervo* war also keine Initialzündung, wohl aber einschneidendes Ereignis in einem bereits durch etablierte erzählerische Versatzstücke begleiteten Prozess, der sich gewissermaßen in konzentrischen Kreisen auf eine Gestalt wie Sibelius hin zubewegte, aber damit den Bedeutungsrahmen auch entscheidend verengte. Die Vorstellung, dieses Werk sei Ergebnis eines Zusammentreffens von westlicher Kunstmusik mit finnischem *runo*-Gesang, hat die jüngere Forschung als Teil eines mythologisierenden Narrativs dekonstruiert (Heikkinen 2012). Doch auch Sibelius’ finnische Herkunft war nicht der wesentliche Faktor in jener Konstruktion, mit der der Komponist als Personifikation finnischer Musik etabliert werden konnte, als den ihn Heikkinen (2015: 18) sieht. Sibelius entstammte einer bürgerlichen Familie

¹⁴⁶ Heikkinen (2015: 18) unterstreicht, dass die finnische Musik noch Anfang der 1890er Jahre für rückständig im Vergleich mit den anderen Künsten gehalten wurde.

¹⁴⁷ Der Volltext der Zuschrift ist unter den Textanhängen im digitalen Anhang beigegeben.

¹⁴⁸ Huttunen (2015: 28) greift gar zu der Unterscheidung zwischen quantitativer und qualitativer Veränderung im Sinne des dialektischen Materialismus, um die Sonderstellung von *Kullervo* im finnischen Musiknarrativ zu unterstreichen. Heikkinen (2015) zeichnet die konkreten Schritte der Konstruktion nach. – Die Vorstellung eines nordischen Tons in der Musik reicht weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück und ist ihrerseits Reflektion noch älterer (literarischer) Imaginationen: Die frühen Repräsentationen bei skandinavischen Komponisten enthalten ein gut Teil Rückspiegelungen von Konstruktionen des Nordischen in der deutschen Frühromantik, sind also in gewisser Weise „Nachklänge von Ossian“. Prominente Beispiele wären die Verwandtschaften zwischen Felix Mendelssohns „schottischen“ Werken und Niels W. Gades *Efterklange af Ossian* in den 1840er Jahren. Sibelius repräsentiert, nach dieser Generation und der des 1843 geborenen Edvard Grieg, also schon die dritte Generation als „nordisch“ wahrgenommener (und konstruierter) Musik. Eine aktuelle und kenntnisreiche Einführung in den Themenkomplex gibt Henningsen (2021: 365–404).

aus einer Provinzhauptstadt, und seine Hauptsprache war Schwedisch.¹⁴⁹ Insofern unterschied er sich kaum von den wenigen anderen profilierten finnischen Komponisten seiner und der vorangegangenen Generation.¹⁵⁰ Eine „Erscheinung aus den Wäldern“ war Sibelius in seiner Selbstdarstellung nur dann, wenn es opportun erschien¹⁵¹ oder wenn er sich im Vergleich zu mitteleuropäischer Weltläufigkeit betrachtete (Sibelius 2005: 44; 356 [Fn. 37]).

Doch ist es gerade diese Position im kulturellen Zwischenraum, die den „janusköpfigen“ (Jackson & Murto-mäki 2001: xv) Sibelius als „Projektionsfläche“ (Custodis 2004: 240) über sprachliche, soziale und politische Trennlinien hinweg derart geeignet erscheinen ließ: Dadurch, dass Sibelius sich in seiner musikalischen (nicht: inhaltlichen) Motivik und Kompositionstechnik nicht eindeutig (folkloristisch oder akademisch) positionierte, konnte er als Erscheinung kultureller Zwei- oder sogar Vielsprachigkeit wahrgenommen werden: Innerhalb Finnlands zwischen Ost und West, finnisch und finnlandschwedisch, Land und Stadt; in der Stil- und Epochen-geschichte zwischen Nationalromantik und früher Moderne; in seiner Kompositionsweise zwischen eigenwilligem Ton und mitteleuropäischer Technik und in gesellschaftlicher Hinsicht trotz seiner bürgerlichen Orientierung¹⁵² als Komponist des ganzen Finnland. Letzteres ist das vielleicht erstaunlichste Phänomen an dieser Aufzählung: Auch Akteure des linken Spektrums akzeptierten Sibelius, obwohl er Werke wie den *Jääkärien marssi* ('Marsch der [finnischen] Jäger', 1917) verfasst hatte. Der Stolz auf den international renommierten Künstler war über die Klassengrenzen hinweg, wenngleich mit in der Formulierung teils unterschiedlichem Zungenschlag, einmütig.¹⁵³

149 Auch wenn Sibelius auf Finnisch kommunizieren konnte, finden sich in seinen auf Schwedisch verfassten Tagebüchern sogar häufiger deutsche Halbsätze oder lateinische Sentenzen als finnische Einsprengsel.

150 Hier wären die früh verstorbenen Filip von Schantz (1835–1865) und Ernst Mielck (1877–1899) sowie natürlich Robert Kajanus (1876–1933) zu nennen. Der hochbegabte Mielck konnte nicht zu jenem starken Sibelius-Konkurrenten heranwachsen, der er mutmaßlich geworden wäre; Kajanus verfolgte bald vor allem seine dirigentische Karriere, nicht zuletzt als im doppelten Sinn erster Sibelius-Interpret.

151 So etwa in der zu zweifelhafter Berühmtheit gelangten Rundfunkansprache vom 10.4.1942, mit der er sich für die Gründung der Sibelius-Gesellschaft bedankte: „Aus den finnischen Wäldern sende ich meinen Gruß an Deutschland, das strahlende Land der Musik“ (s. hierzu Gleißner 2002: 38; 181–192).

152 Seine Tagebucheinträge aus der Zeit des Bürgerkriegs sind voller Anwürfe gegen die rote Seite (s. etwa Sibelius 2005: 268–269).

153 Ein Komplement wäre hier die breite Akzeptanz des Literaturnobelpreisträgers Frans Eemil Sillanpää, der von einfacher Herkunft war und dessen Sympathien auf Seiten der Linken lagen.

Will man jedoch auf der strukturellen Ebene analysieren, wie es dazu kam, dass Sibelius in der finnischen Kulturgeschichte eine solche „Explosion“ im Sinne Lotmans (2010) darstellt, stößt man auf gewisse Schwierigkeiten. Zwei Komponenten sind dabei im kulturhistorischen Kontext nachvollziehbar: Zum einen das Muster der Identifikation kleiner, politisch unselbständiger Nationen mit kulturellen Leistungen. Hier erscheint die Musik als von natürlicher Sprache unabhängiges und von Ikonizität abstrahierendes Ausdrucksmittel für die Außendarstellung einer kleinen und peripheren Kultur- und Sprachgemeinschaft besonders geeignet, und dies gilt für Finnland mit seinen zwei Landessprachen in doppelter Hinsicht.¹⁵⁴ Zum anderen ist es die unbestreitbare Unwahrscheinlichkeit, dass das arme, agrarische, periphere Finnland, dessen eigenständige Musikpflege sich noch im Aufbau befand, bereits zu diesem historischen Zeitpunkt (wenn auch innerhalb einer für sich genommen kontinuierlichen Entwicklung) einen international anerkannten Komponisten hervorbrachte und dieser ein dynamisches Potenzial freilegte, mit dem ein Land zum Musikland werden konnte, dem die meisten strukturellen Voraussetzungen dafür gefehlt hatten.¹⁵⁵ Die „kleine Großmacht der Musik“¹⁵⁶ Finnland bleibt also, allen rationalen Erklärungs- und Rekonstruktionsansätzen zum Trotz, ein in dieser Ausprägung erstaunliches kulturhistorisches Phänomen.

¹⁵⁴ Man denke hier, natürlich immer in unterschiedlichen individuellen Ausformungen, an Polen (Chopin), Tschechien (Dvořák und Smetana), Ungarn (Liszt, Kodály und Bartók) oder Norwegen (Grieg). Bereits Flodin gab der Musik den Vorzug vor der Literatur, aber auch der Malerei, wenn es um die Repräsentation der „finnländischen Natur und Sage“ (Flodin 1903: 359) ging. Huttunen (2004: 19) hebt hervor, dass die erste finnische Sibelius-Biographie aus nationalistischer, aber finnlandschwedischer Perspektive (Furuhjelm 1916) die Identifikation mit der Natur stärker betont als die mit dem Nationalepos.

¹⁵⁵ Dieser Faktor dürfte auch aus narratologischer Perspektive zur Erklärung für den Erfolg des Sibelius-Narrativs beitragen: „Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt (d.h. je mehr Information die Mitteilung darüber enthält), desto höher rangiert es auf der Skala der Sujethaftigkeit“ (Lotman 1993: 336). Hier liegt auch ein signifikanter Unterschied zu vielen kontinentalen Nationalkomponisten, die aus etablierten europäischen Kulturmetropolen wie Prag oder Budapest erwuchsen.

¹⁵⁶ Dies war der deutsche Titel, den das Finnland-Institut für eine Wanderausstellung zum Sibelius-Jubiläumsjahr 2007 wählte. In dieser Äußerung ist das finnische Musiknarrativ im Verhältnis zu anderen nationalen Narrativen komprimiert: Einerseits der Stolz darauf, dass das Land zumindest auf einem Gebiet, und zwar einem kulturellen, eine „Großmacht“ ist – ein Begriff, der aus dem semantischen Feld von militärischer Macht und politischem Einfluss stammt – andererseits aber die Zurücknahme und Relativierung. Der finnische Originaltitel lautete weit zurückhaltender *Suomalainen musiikki tänään* (‘Die finnische Musik heute’; Hako 2005).

Eine besondere Neigung zur Musik dürfte hingegen ins Reich der Fabel verwiesen werden – kein Volk ist musikalischer¹⁵⁷ als ein anderes, und zur systematischen Pflege westlicher Kunstmusik auf professionellem Niveau werden viele Eigenschaften und Strukturen benötigt, die mit der Begabung Einzelner wenig zu tun haben. Der Impuls, der von Sibelius' (erst nationalem, dann auch internationalem) Durchbruch in einem finnlandspezifischen historischen und kulturgeschichtlichen *kairos* ausging, war aber stark genug, um die Institutionalisierung des finnischen Musiklebens, die spätestens seit der Unabhängigkeit mit zunehmender Systematik betrieben wurde, als nationale Aufgabe zu definieren, von deren erfolgreicher Umsetzung man sich eine Hörbarkeit als eigenständige Stimme unter den großen Kulturnationen versprach:

Suomen säveltaide on itsenäisenä ilmiönä suhteellisen nuori, mutta se on kaikille tajuttavalla kansainvälisellä kielellä jo ehtinyt osoittaa, että sen avulla voidaan kenties ratkaista kaukana pohjolassa asuvan, kulttuurikansana uuden tulokkaan probleemi. Sillä epäämätön tosiasia on, että Suomen säveltaide kokonaisuutena ottaen muodostaa maailman kansojen sinfoniassa oman, voimakkaasti omalaatuisen ja kiehtovan sävelensä.^{ix} (Pylkkänen 1944a: 131.)¹⁵⁸

Es dürfte kein Zufall sein, dass eine Äußerung wie diese in einer der kritischsten Phasen der Geschichte des unabhängigen Finnland getan wurde. Als jedoch die Institutionalisierung des Musiklebens abgeschlossen und gefestigt und auch der Export finnischer Musik zu einer gewichtigen Komponente der kulturpolitischen Außendarstellung geworden war, wurde dieses sich heterostereotype (nahexotische) Projektionen zunutze machende autostereotype Narrativ im Grunde selbsterfüllend und lässt sich mit vergleichsweise geringem Aufwand aufrecht erhalten. Die gesamte Konstruktion der Musiknation Finnland birgt zahlreiche Elemente einer frühzeitig angelegten *country branding*-Strategie,¹⁵⁹ deren Erfolg natürlich auch aufnahmebereite Zielgruppen voraussetzte.

157 Ferruccio Busoni weist ironisch darauf hin, dass die Bezeichnung ‚musikalisch‘ im Sinne von ‚zur Musik neigend, begabt‘ ein exklusiv deutsches (sprachliches) Konzept sei (Busoni 1916: 25).

158 Dass Pylkkänen hier in einer unüblichen Abwandlung der recht frequenten Metapher von der „Sinfonie [nicht vom „Konzert“ oder „Chor“] der Völker der Welt“ spricht, ist ein interessantes Detail; s. dazu 4.2.2.

159 S. zur Geschichte des finnischen Musikexports knapp Mantere (2018a). Huttunen (2004: 19) nennt das bereits zitierte Programmheft für die Europatournee des Helsinkier Orchesters (Flodin 1900) als frühen Meilenstein einer nationalistischen finnischen Musikgeschichtsschreibung. Flodin selbst hatte allerdings nur wenige Jahre zuvor noch einen ätzenden Verriss zu Sibelius' *Lemminkäinen*-Suite verfasst (Flodin 1897: 2): Diese Differenz zwischen Außendarstellung (notabene auf Deutsch!) und Binnensicht unterstreicht den Marketing-Aspekt schon der frühesten an die internationale Zielgruppe gerichteten Äußerungen.

2.2.5 Exkurs: Das „Finnische“ finnischer Musik – Nationale Musik als Idee und Ideologie

Die Geburtsstunde des Narrativs einer finnischen Kunstmusik ist auf ein initiales erzähltes Ereignis datierbar, nämlich die Uraufführung von Jean Sibelius' *Kullervo*-Sinfonie am 28.4.1892. Am Tag des Konzertes kündigt Oskar Merikanto das Werk mit den Worten an:

[...] hän [scil. Sibelius] siwelee korwiamme suomalaisilla säwelillä, jotka tunnemme omiksemme, waikkemme niitä sellaisina ole koskaan kuulleet^x (Merikanto 1892: 2),

um seine eigene Voraussage in der Rezension zu bestätigen:

Tällainen on ensimmäinen ihka suomalaisen säwelteos^{xi} (Merikanto 1892: 3 [Sperrung original]).

Zwar war *Kullervo* nicht die erste (Orchester-)Komposition in Finnland, die in programmatischer Weise Motive aus dem *Kalevala* aufgriff. Aber die im Vergleich mit vorangegangenen Versuchen¹⁶⁰ ungleich profiliertere Stilistik und die in dieser Weise – auf Finnisch und als konstituierendes Element eines großformatigen Werkes – neuartige Verwendung von *Kalevala*-Versen ermöglichte es, diesem Stück die neue Qualität des „wirklich Finnischen“ (*ihka suomalainen*) zuzusprechen. Die „finnischen Töne“ (*suomalaiset sävelet*), die als eigene (wieder-)erkannt werden, obwohl man sie noch nie gehört hat, scheinen auf eine im kollektiven Gedächtnis verankerte musikalische Tradition zu verweisen. Allerdings hat Sibelius weder in diesem noch sonst in seinem Werk in signifikanter Weise von folkloristischer Originalmelodik Gebrauch gemacht.¹⁶¹ Merikanto supponiert mithin die Existenz eines

¹⁶⁰ Zu nennen wären etwa von Schantz' *Kullervo*-Ouvertüre (1860) sowie Kajanus' sinfonische Dichtungen *Kullervon surumarssi* ('Kullervos Trauermarsch', 1880) und *Aino* (1885). Dass insbesondere letztere als zu stark von Wagner beeinflusst kritisiert wurde – Korhonen (2007: 38) nennt das Stück eine „uneasy marriage of Central European Romanticism to Finnish topics“ – gibt einen Hinweis darauf, warum Kajanus nicht als Verwirklicher des finnischen Tons reüssieren konnte. – Oskar Merikanto selbst war allerdings der Komponist der ersten Oper mit finnischem Libretto und auf einen *Kalevala*-Stoff, *Pohjan neiti* (1891), die zwar den Sieg bei einem Opernkompositionswettbewerb davontrug, aber dennoch von der Jury, der u.a. Jean Sibelius angehörte, für sehr schlicht und hausbacken befunden wurde. Die Uraufführung fand erst 1908 statt, war dann allerdings ein Publikumserfolg (Hautsalo & Rantanen 2015: 46–47).

¹⁶¹ Die deutlichste unmittelbar musikalische Referenz auf das *Kalevala* erschöpft sich im Einsatz des 5/4-Taktes im III. Satz, jedoch ist dieser im Chorsatz so gedehnt rhythmisiert, dass sich auch hier keine unmittelbare Assoziation zu der repetitiven Gesangspraxis des *Kalevala*-Versmaßes herstellt. – Während Alesaro (2015) nachzuweisen versucht, dass Sibelius' Satztechnik von *runo-*

finnischen Tons, der unterhalb der konkret verifizierbaren Ebene anzusiedeln wäre und gerade in dieser undefiniertheit offen und zugänglich für jede Art von Zuschreibungen und Projektionen ist.¹⁶² Was *Kullervo* (und Sibelius' spätere Werke seiner nationalromantischen Periode) zu finnischer Musik macht, ist also musikalisch wohl in erster Linie (einmal mehr *ex negativo*) durch das definierbar, wovon das Werk relativ frei zu sein scheint, nämlich von der Orientierung an und Abhängigkeit von (vor allem) deutschen ästhetischen, aber auch satztechnischen Vorbildern – *Kullervo* ist in dieser Hinsicht teils nahezu ostentativ grobkörnig.

Merikantos sprachliche Strategie der identifikatorischen Setzung über das kollektive Wir¹⁶³ konstruiert eine subkutane Verknüpfung zu dem Narrativ von der besonderen Musikalität des finnischen Volkes. Die Frage, worin das spezifisch Finnische der finnischen Musik bestehe, ist, und sei es als Metadiskurs, ein zählbarer Forschungsgegenstand. Heiniö listet, ein Jahrhundert nach der *Kullervo*-Uraufführung, einige Kernwörter auf:

Kun musiikkia sanotaan suomalaiseksi, voidaan tarkoittaa mm., että se on (1) a)] Suomessa asuvan tai b) Suomessa syntyneen säveltäjän tekemää, (2) kansalliseen historiaan liittyvää, (3) a) nimessä tai b) sanoissaan suomalaisuutta korostavaa, (4) suomalaista kansanmusiikkia sisältävää, (5) a) Sibeliusta tai b) "sibelianista", (6) a) tyyliltään perinteistä, b) kehitymätöntä tai rajoittunutta, c) ei kansainvälistä, (7) luonteeltaan suomalaista: esim. tummaa, melankolistä, verikkaista^{xii} (Heiniö 1991: 13).

Die Zuschreibungen und Attribute sind in ihrer (auch semantischen) Heterogenität und Vagheit charakteristisch. Im hier betrachteten Zusammenhang sind die Punkte (5) b) bis (7) von Interesse, weil sie, anders als die vorhergehenden, keine oder nur wenige objektiv belegbare Komponenten enthalten. (5) b) geht davon aus, dass es Musik gebe, die „sibelianisch“ sei, ohne von Sibelius zu stammen, also bestimmte –

Melodik beeinflusst sei und dafür u.a. dessen Bewerbungsvortrag von 1896 als Beleg heranzieht, stellt T. Mäkelä (2008: 65) heraus, dass dieser Vortrag, ebenso wie der Karelien-Reisebericht von 1892, rein funktional motiviert war und sieht den 5/4-Takt in *Kullervo* eher „russisch“ konnotiert.

162 Sibelius war wenige Monate vor der Uraufführung von seinen Studienaufenthalten in Berlin und Wien (interessanterweise nicht Leipzig!) zurückgekehrt und präsentierte sich mit diesem Werk der finnischen Öffentlichkeit als einheimisches Talent, das nun auch die höheren Weihen der Tonkunst empfangen hatte. Dass Sibelius gerade fern der Heimat zu *Kullervo* motiviert worden sei, ist Teil der narrativen Konstruktion, wie sie etwa von Tawaststjerna und Salmenhaara errichtet wurde (Heikkinen 2012: 19). Hier spielen also kultursemiotische Zuschreibungen und Raumkonzeptionen (Initiation, Wechsel der Semiosphäre) mit hinein. Die Tatsache, dass Sibelius das Werk bald zurückzog und es zu seinen Lebzeiten nicht mehr komplett aufgeführt wurde, war für dessen Position im Gesamtnarrativ von der Entstehung einer finnischen Musik nicht hinderlich.

163 Zur Personalform der 1PL als Funktion einer „Grammatik der Zugehörigkeit“ (M. Müller 2009) s. eingehender auch die unter 6.2.4 analysierten Beispiele.

weder hier noch anderswo im Zusammenhang mit dem seit den 1930er Jahren nachweisbaren Attribut im Detail ausgeführte – stilistische Eigenschaften besitze, die dergestalt identifiziert werden könnten. (6) verbindet „finnisch“ mit *perinteinen* ‘traditionell’, aber im selben Atemzug mit *kehittymätön* ‘unentwickelt’, *rajoittunut* ‘beschränkt’ und *ei kansainvälistä* ‘nicht international’ (Heiniö schreibt nicht etwa *kansallinen* ‘national’, auch er benennt also das Nationale *ex negativo*). (7) postuliert, dass der „finnische Charakter“ (*suomalainen luonne*) und damit auch die Musik *tumma* ‘dunkel’, *melankolinen* ‘melancholisch’ und *verkkainen* ‘schwerfällig’ sei.¹⁶⁴ *Suomalainen* ist also im Hinblick auf die Musik – sobald das Attribut mehr besagen soll als ‚von einer Person aus Finnland komponiert‘ – vor allem ein Projektionswort.¹⁶⁵

Auch die frühen ausländischen Darstellungen postulieren, dass sich der finnische Nationalcharakter in der Kunstmusik wiederfinde; wortreich etwa in der ersten ausführlicheren (aber auch bereits im Hinblick auf das deutsche Lesepublikum politisch instrumentalisierten) ausländischen biographischen Darstellung zu Sibelius von Walter Niemann (1917).¹⁶⁶ Es muss also angesichts der zentralen Position des Komponisten sowohl in den nationalen musikgeschichtlichen Narrativen als auch in der Außenwahrnehmung nochmals auf den Punkt (5) a) in Heiniös Liste zurückgekommen werden. Mit der Identifikation von Sibelius’ Musik als finnisch (über die drei großen Erzählformulare Nationalepos, Naturbezug und nationale Selbstbehauptung) war nämlich eine Büchse der Pandora geöffnet worden: Zwar hatte Finnland nun einen Nationalkomponisten, der mehr als nur epigonale Musik mit finnischen Überschriften produzierte, doch damit bestand zugleich die Gefahr einer dauerhaften Marginalisierung des Komponisten als eines Autors „folkloristischer Sinfonien“.¹⁶⁷

¹⁶⁴ *Verkkainen* wird in einigen finnischen Musiklehren als Übersetzung der italienischen Tempobezeichnung *Adagio* ‘langsam, [wörtlich] bequem, behaglich’ angeführt.

¹⁶⁵ Dies ist natürlich kein exklusiv finnisches Phänomen: „Aus der diskursimmanten Logik der Kunsthistoriographie ist nicht ohne Weiteres ersichtlich, wieso eine bestimmte Bogenform, ein Pinselduktus oder ein Art des Faltenwurfs nicht nur z.B. ‚gotisch‘ oder ‚barock‘, ‚malerisch‘ oder ‚linear‘, sondern eben auch ‚deutsch‘ oder ‚französisch‘ sein könne“ (M. Müller 2009: 380–381).

¹⁶⁶ Niemanns Text weist klare ideologische Züge auf; so sieht er die (angebliche) finnische Orientierung nach Westen als „Beweis innersten und gesunden Instinktes“ (Niemann 1917: 11–12) und macht sich auch die Vorstellung des „russischen Riesen“, der Finnland „seine konstitutionellen Rechte“ entwinde, zu eigen (ebd.: 10–11). Allerdings sieht Niemann einen „finnischen Ton“ bereits bei dem „sinnigen und ernsten Norddeutschen“ Pacius realisiert, und zwar nicht in der manifesten Tatsache der Verwendung des ungewöhnlichen 5/4-Taktes in manchen Werken, sondern in der „mild verschleierte[n], resignierten Melancholie“ (Niemann 1917: 5).

¹⁶⁷ So Schönberg (1950) (*folkloristic symphonies*); auf Deutsch heißt der Text, aus dem man manche Anspielung auf Finnland herauslesen kann, „Symphonien aus Volksliedern“ (Schönberg 1992).

Toivo Haapanens ausführliche Rezension von Niemanns Buch ist nicht zuletzt eine zentrale frühe Auseinandersetzung mit dieser Problematik, in der sich zahlreiche für die hier untersuchten Diskurse konstitutive Elemente finden, so dass hier detaillierter darauf eingegangen werden soll.¹⁶⁸ Haapanen (1918: 109–110) attestiert Niemann eine gewisse – aufgrund des Blicks von außen unvermeidliche – Oberflächlichkeit, erkennt jedoch zugleich an, dass das von ihm gezeichnete Bild in großen Zügen zutreffe.¹⁶⁹ Für Niemann sei Sibelius' Kunst in erster Linie finnische Kunst, und Haapanen paraphrasiert auch Niemanns (1917: 47–48) Wendung, dass der Sibelius bisweilen vorgeworfene Mangel an Fertigkeit, Zusammenhang und Logik ein Ausdruck des finnischen Nationalcharakters sei (Haapanen 1918: 111). Anschließend stellt er jedoch Niemanns Auffassung grundsätzlich zur Disposition und formuliert – unter Verwendung zahlreicher Diskursmarker – jene für den finnischen Sibeliusdiskurs so zentrale Dichotomie:

Tiedetään, että säveltäjä **suuressa maailmassa** on ainakin kauan aikaa ollut pääasiallisesti tunnettu n. s. **kansallisena säveltäjänä**. Mikäli **meillä** on viime aikoina otettu keskusteluun osaa, on taas enimmäkseen tehostettu hänen **persoonallista ja yleistä** merkitystään. Näiden molempien arvostelmien ei tosin mitenkään tarvitse olla vastakohtaisia, ja itse asiassa alkaenkin Sibeliuksen merkitys **suurena säveltäjänä** nyt jo olla yhtä selvillä niille, **jotka tehostavat hänen musiikkinsa suomalaisuutta** kuin niille, jotka eivät löydä siitä **mitään erikoista kansallista** sävyä. Mutta näyttää kuitenkin, kuin olisi **erimielisyys siitä, onko Sibeliuksen musiikkia pidettävä erikoisesti suomalaisena, syvällisempää laatua** kuin pelkästä käsitteiden hämmennyksestä johtuvaa.^{xiii} (Haapanen 1918: 111.)

Der Klassifizierung von Sibelius als nationalem Komponisten in den Augen der „großen Welt“ (*suuri maailma*) steht also eine Anerkennung „seiner allgemeinen Bedeutung“ (*yleistä merkitystään*) aus finnischer Perspektive gegenüber. Die Verwandtschaft mit Charakteristika der Volksmusik¹⁷⁰ und die Verwendung von Motiven des *Kalevala*, so Haapanen, konstituiere Sibelius' Finnentum nicht unmittelbar,

¹⁶⁸ Einen Gesamtüberblick über die Sibelius-Rezeption in Deutschland zu seinen Lebzeiten gibt T. Mäkelä (2004).

¹⁶⁹ Bei aller Klischeehaftigkeit der Darstellung muss man Niemann eine genaue Kenntnis von Sibelius' Musik und Finnlands attestieren; er bespricht nahezu den gesamten damaligen Werkkatalog. Haapanen wehrt sich gegen zwei Zuschreibungen, die empfindliche Stellen im finnischen Nationalbewusstsein treffen, nämlich Niemanns Angaben zu Sibelius' bäuerlichen Vorfahren sowie zu den Wurzeln – Niemann vermischt hier in zeittypischer Weise „finnisch-ugrisch“ und „mongolisch“ (Niemann 1917: 11) – des finnischen Volkes (Haapanen 1918: 110).

¹⁷⁰ Haapanen differenziert hier sehr genau und verweist darauf, dass Sibelius Volksmelodien jedenfalls „nicht bewusst“ (Haapanen 1918: 112) verwende. Zu der kontroversen und langwierigen Debatte über die Bedeutung von Volksmusik für Sibelius und die Frage, ob und in welchem Maße er tatsächlich Volksmelodien verwendete, s. Heikkinen (2012).

sondern beides sei lediglich paralleler Ausdruck viel tiefer reichender Wurzeln (ebd.: 112–113). Daher werde Sibelius in Finnland unmittelbar verstanden, während er schon in Skandinavien auf reserviertere Rezeption stoße und als Exponent gewisser „ugrischer“ (ebd.: 113) Eigenschaften wahrgenommen werde. Doch, und das ist Haapanens zentrales Argument, gälte das Gesagte allein für Sibelius' früheres Schaffen, und seine aktuellere Produktion sei in Welten übergegangen, wo nationale Grenzen in Vergessenheit gerieten.

Haapanen scheut auch nicht den denkbar größten Vergleich:

Yhtä vähän kuin on syytä teroittaa **Beethovenin** mestariteosten **saksalaisuutta**, yhtä vähän **Sibeliuksen** viimeisten teosten **suomalaisuutta**^{xiv} (Haapanen 1918: 114).

Die Bezugnahme auf einen grenzüberschreitenden Humanismus wird im letzten Absatz noch einmal aufgenommen:

Ei ole kuitenkaan epäiltävä, että oikea käsitys niin **Sibeliuksen taiteen suomalaisuudesta kuin sen yleisinhimillisestä suuruudesta** ennen pitkää pääsee valtaan kaikkialla, missä sävelten runotarta palvellaan^{xv} (Haapanen 1918: 114).

Der Widerspruch zwischen „Finnentum“ (*suomalaisuus*) und „allgemein humaner Größe“ (*yleisinhimillinen suuruus*) wird also implizit für aufgehoben erachtet. Diese Formel ist repräsentativ für eine zentrale sprachliche Verschiebung im finnischen Sibelius-Bild, die wiederum ein frühes Anzeichen für einen Umbruch im finnischen Selbstbild nach der erlangten Unabhängigkeit ist.¹⁷¹ Das Motiv der Wahrnehmung des noch nicht unabhängigen Finnlands in der (gebildeten) Welt wurde zwar bereits früher über die Identifikationsfigur Sibelius transportiert und mit mehr oder weniger starken Autoritätstopoi unterlegt; den Kern bildete jedoch das Eigene von Komponist und Musik (markiert durch das besitzanzeigende *-mme* der 1PL):

Ja Suomen kehittywää kulttuuria maailman silmissä [...]. Hän, Jean Sibelius, onkin epäilemättä **ensimmäinen kaikista taiteilijoistamme**, jonka luowa taide nykyään enin painaa ulkomaisen, ankan arwostelun waa'assa.^{xvi} (O. Kotilainen 1911: 4.)

Jean Sibeliuksen säwellyskonsertti [...] näyttää [...] muodostuneen **unohtumattomaksi juhlahetkeksi** kaikille **säweltaiteemme ystäwille** sekä säweltäjälle itsellensä woitoksi, jonka maineen ennustetaan lewiäwän laajalti kautta **siwistyneen maailman** yhä wahwistaen tämän ainoan suurpiirteisesti katsoen **luowan kykymme kuuluisuutta sielläkin, missä ei meistä muuten paljoakaan tiedettäsi**^{xvii} (-k. 1912: 3.)

¹⁷¹ Welche Bedeutung die Außenwahrnehmung für den Binnendiskurs hatte, zeigt sich auch an den Übersetzungen oder Zusammenfassungen ausländischer Kritiken zu Sibelius-Aufführungen, die regelmäßig in finnischen Zeitungen erschienen (s. 6.1.4.2 für ein signifikantes Beispiel).

Doch auch vor der Unabhängigkeit wurde Sibelius schon mit dem Ideal grenzüberschreitender Humanität verknüpft:

Hänen koristelematon tyyliä, välistä esim. neljännessä sinfoniassa miltei askeettimainen yksinkertaisuutensa, ja hänen paraimpien sävellyksiensä totinen **yleisinhimillinen** ihanuus, tekevät hänestä nykyajan ehkä suurimman säveltäjän^{xviii} (Diktonius 1916: 95–96).¹⁷²

Diese Verschiebung wurde, Haapanens Argumentationslinie aufgreifend, in den 1920er Jahren dann beispielsweise so ausformuliert:

Tänä päivänä, eli joulukuun 8:na, **Suomen kansa puolue- ja luokkarajat siwuuttaen** kohottaa kiitollisen katseensa mestarisäveltäjänsä Jean Sibeliuksen. Se **näkee** hänessä **kansallissäveltäjän, oman musikaalisuutensa olennoituman**. Se **tietää**, että hän samalla on **yleisinhimillinen säveltäjä**nero [...]. Nyt saawuttaa säveltäjän sanonta **kypsän** suuruuden, joka ennen pitkää on antawa hänelle warman arwoaseman **yleiseuroppalaisella** [!] **mittapuulla** mitattuna.^{xix} (Pesola 1925: 1.)

Damit sind die wesentlichen Motive auf engem Raum vereint: Sibelius steht als Verkörperung finnischer Musikalität über den Partei- und Klassengrenzen; man „sieht“ (*näkee*) ihn als Nationalkomponisten Finnlands, „weiß“ (*tietää*) ihn aber als Genie der ganzen Menschheit. Die Verknüpfung einer „reifen Größe“ (*kypsä suuruus*), die seine Bedeutung, gemessen „mit allgemeineuropäischem Maßstab“ (*yleiseuroppalaisella* [!] *mittapuulla*) sicherstelle, mit dem Aufstieg der finnischen Nation zum eigenständigen politischen Subjekt in Europa (also in der kulturräumlichen Perspektive im (Süd-)Westen) ist zumindest zu erahnen. Ein wesentliches sprachliches Charakteristikum ist dabei, dass Pesola aus auktorialer Perspektive schreibt; das finnische Volk erscheint mithin in der 3SG, nicht identifikatorisch impliziert in der 1Pl.

Die beiden zuletzt zitierten Auszüge stammen aus Zeitungen des linken politischen Spektrums. Eine nahezu identische Sichtweise findet sich aber auch in der zur Veröffentlichungszeit des betreffenden Artikels rechtsnational geprägten (Kortti 2012: 38–39) *Ylioppilaslehti*, wenngleich ohne den Verweis auf die Überwindung von Klassengrenzen:

[...] vasta kolmannesta [sinfoniasta] lähtien katsotaan tietoisesti hahmottuvan ja yhä **yleispätevämpiin** ilmauksiin kohoavan hänen taiteilijatemperamenttinsa klassillisen suuruuden, joka varsinkin sinfonioidessa saa **yli kansallisten ja ahtaitten aika-rajojen ulottuvia** muotoja^{xx} (Helanen 1939: 22).

172 Dass diese Äußerung in Zusammenhang mit der 4. Sinfonie erscheint, die den Stilwandel im Vergleich zu seinem nationalromantischen Frühwerk besonders deutlich markiert, ist kein Zufall.

Welche problematischen Kontinuitäten sich wiederum von einem ideologisierten Sibelius-Bild aus eröffnen, zeigt die offizielle deutsche Sibelius-Rezeption im Nationalsozialismus. Tanzberger etwa eröffnet seine Sibelius-Dissertation mit einem Alfred-Rosenberg-Zitat, das ein chauvinistisches Blut-und-Boden-Gegenbild zum Ideal allgemein-menschlicher Kunst transportiert und schließt eine typische Kompilation der bekannten Motive von Landschaft, Klima und Volkscharakter an (Tanzberger 1943: 1). Hier spätestens zeigt sich die relative Machtlosigkeit differenzierter Diskursbeiträge (zu denen Haapanens Niemann-Kritik zu rechnen ist) gegen die problematischen Aspekte der nationalen Identifikationsfigur Sibelius. Doch gründete auch Haapanen selbst seine einflussreiche Gesamtdarstellung *Suomen säveltaide* 'Finnische Tonkunst' (Haapanen 1940) auf die hergebrachte Auffassung einer nationalen Musik und vergab damit in einer Situation, in der der Kulturbereich politisch aufgeladen war¹⁷³ – woran das Verhältnis Finnlands zu Deutschland seinen Anteil hatte – eine Chance, die jüngere Entwicklung der finnischen Musik in einer moderneren Weise darzustellen (Huttunen 2015: 39).

Wie der Sprachgebrauch im finnischen Diskurs diesen Wandel „von der Idee zur Ideologie“ (*Ideasta ideologiaksi*; Huttunen 2015) widerspiegelt, sei hier noch an einem besonders aussagekräftigen Beispiel gezeigt: Gut zehn Jahre nach seinem zuvor (S. 63) zitierten, in der Zeitung der Sozialdemokratie erschienen Artikel verfasste Väinö Pesola einen Text mit dem Titel *Sibelius kansallisena säveltäjänä* 'Sibelius als nationaler Komponist' im Jahrbuch des Invalidenvereins der finnischen Jäger (s. S. 46), also nahe am anderen Ende des politischen Spektrums. Der Text reformuliert ältere Motive in charakteristischer Weise, wenn es im Einstieg heißt:

Koko sivistynyt maailma on äskettäin juhlinut mestarisäveltäjämme Jean Sibeliuksen 70-vuotissyntymäpäivää^{xxi} (V. Pesola 1936: 21).

Hier feiert also nicht allein das finnische Volk, sondern die ganze zivilisierte¹⁷⁴ Welt Sibelius; welche Weltgegenden damit als unzivilisiert ausgeschlossen werden, bleibt den Assoziationen des Publikums überlassen. Das Kaleidoskop nationalistischer Motivik, das sich im Text entfaltet,¹⁷⁵ muss hier nicht im Einzelnen analysiert werden; entscheidende sprachliche Details zeigen sich in einer zentralen Passage:

¹⁷³ Darin bestätigt sich Müllers Feststellung: „Die Kunstgeschichten sind daher auch nie ausschließlich fachlich motiviert. Nationale Kunstgeschichten entstehen immer dann, wenn ein Bedürfnis nach nationaler Sinnstiftung vorliegt.“ (M. Müller 2007: 84.)

¹⁷⁴ *Sivistys* 'Kultur, Bildung Zivilisation' ist ein starkes „Hochwertwort“ (Burkhardt 2003: 361–362 [Fn. 34]).

¹⁷⁵ Der junge Sibelius wird an der Kalevala-Front (*kalevalaisessa rintamassa*) verortet (Pesola 1936: 23), mit seinen patriotischen Kompositionen als gewissermaßen musikalischer *aseveikko*

Ensiksi säveltäjä kaikesta vaikeatajuisuudestaan huolimatta on valloittanut itselleen **kansansa** välittömän rakkauden ja arvonnannon ja toiseksi ovat ulkomaat **juuri mestarimme musiikin suomalaisuuden avulla** siihen ottaneet myönteisen kannan^{xxii} (Pesola 1936: 26).

Auch Pesola hält es in diesem Zusammenhang nicht (mehr) für nötig, die klassenübergreifende Akzeptanz des Komponisten zu betonen. Die Kookkurrenz von *säveltäjä*, ‘der Komponist’, *kansansa* ‘sein Volk’ und *mestarimme* ‘unser Meister’ unterstreicht die reziproke Zusammengehörigkeit auch mit morphologischen Mitteln: Die Possessivsuffixe dienen als Identifikationsmarker; ihre musterhafte Häufung – die, wie schon der Vergleich mit dem kurzen Ausschnitt aus Pesola (1925) zeigt, nicht sprachstrukturell alternativlos und daher ein Ergebnis von „oratorischer Situationsmacht“ (Roth 2015: 134) ist – ließe sich als Beispiel für ein morphologisches Muster als „Sinnformgebung“ (Tienken 2015: 480) anführen. Zudem heißt es nun, Sibelius habe die Zustimmung des Auslands „gerade mit Hilfe des Finnentums seiner Musik“ (*juuri* [...] *musiikkiin suomalaisuuden avulla*) gewonnen. In dieser Wendung ist das in feinen sprachlichen Abstufungen errichtete Konstruktions-element, in dem Sibelius „grenzüberschreitend und national“ sein konnte, (wieder) durch „grenzüberschreitend weil national“ ersetzt. Mit der Institutionalisierung von Sibelius ging zugleich eine „Fetischisierung“ in der Rezeption seiner Musik einher (Huttunen 2015: 39–40).

Die Vorstellung des Weltgeltungspotenzials finnischer Musik bleibt, zumindest in konservativen Kreisen, eine Konstante, für die sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg Belege finden lassen. Auch dort, wo die Bindung an Sibelius aufgehoben bzw. das Muster auf andere Komponisten übertragen wird (s. 6.2.4.2), bleibt der Sprachgestus der 1930er Jahre erkennbar:

Unohtumaton oli Joonas Kokkosen juhlakonsertti, sanoin kuvaamattoman arvokas ja **merkittävä isänmaalle ja koko maailman musiikille**^{xxiii} (Aaltoila 1971: 12).

Eine variierte Reformulierung des Musters im Kontext mit der Position Finnlands in Europa im Vorfeld des EU-Beitritts findet sich in einem Essay eines führenden finnischen Musikwissenschaftlers und Semiotikers:¹⁷⁶

Tarkoitin sitä, että jos hänen [scil. Sibelius'] musiikillaan on joku **universaali merkitys**, se **perustuu** nimenomaan sen konkreettiseen, lähes fyysisesti aistittavaan **paikallisuuteen**,

‘Waffenbruder’ der Jäger bezeichnet (ebd.: 25) und seine (angebliche) tiefe Beziehung zu Karelien hervorgehoben (ebd.: 24).

176 Hier besteht ein unmittelbarer zeitlicher Zusammenhang mit einer *critical juncture*, denn im März 1992 stellte Finnland den Antrag auf EU-Mitgliedschaft, nachdem noch ein Jahr zuvor die meisten Parteien gegen einen solchen Schritt gewesen waren (s. Forsberg & Pursiainen 2006: 247).

konkreettisuuteen, erityisyyteen ja ainutlaatuisuuteen. [...] Juuri tässä mielessä Sibeliuksen **musiikki on eurooppalaista**. Eurooppalaisuus ei ole mitään muuta kuin **äärimmäistä paikallisuutta**.^{xxiv} (Tarasti 1992: 27–28 [Kursivierung orig.])

Kansallinen ‘national’ wird durch *paikallinen* ‘lokal’ ersetzt; das Finnische in Sibelius’ Musik, so der Text weiter, sei nicht ohne die deutschen, schwedischen usw. Einflüsse als „Akteure“ (ebd.: 29) denkbar. Hier also ist Sibelius grenzüberschreitend (bzw. europäisch) weil lokal. Die begriffsgeschichtliche Verschiebung von Europa als Konglomerat von Nationen zu einem von Regionen ermöglicht eine Amalgamierung, da das Finnische – hier über die Musik transportiert – in sich die europäischen Einflüsse bündele. Eine interessante Verästelung dieses Diskursstranges führt zu einer kritischen Interpretation der finnischen Identifikation mit und über Musik aus der postkolonialistischen Perspektive und unter Einbeziehung außereuropäischer Einflüsse auf (jüngere) finnische Musik (Thiam 1999). Eine Lesart des gesamten finnischen Musikdiskurses als des „hitzigen“ Strebens eines „kolonisierten“ Landes nach Anerkennung, wie sie Heiniö & Moisala (1999: 366–367) *en passant* für möglich erachten, würde allerdings voraussetzen, dass man das autonome Großfürstentum Finnland als russische Kolonie betrachtet, woran – vorsichtig gesagt – erhebliche Zweifel angebracht sein dürften. Zudem wäre eine solche Interpretation im Grunde eine kulturhistorische Variante der „Treibholztheorie“ (s. S. 36), die verkennet, dass die finnischen Identifikationsprozesse durchaus nicht allein Resultat gleichermaßen alternativloser wie leidenschaftlich blinder Adaptation fremder Muster waren, sondern über weite Strecken auf einer Strategie bewusster, rationaler Konstruktionen fußen.

2.3 Zur Geschichte, Struktur und Sprachplanung des Schriftfinnischen

Die folgende knappe Übersicht ist vorwiegend mit Blick auf die für das Finnische als Kultursprache und speziell die Musikfachsprache relevanten Entwicklungen und Wegmarken konzipiert und soll keine Gesamteinführung in die Geschichte und Struktur der finnischen Sprache ersetzen. Ein Standardwerk dazu ist in deutscher (L. Hakulinen 1957) und englischer (L. Hakulinen 1961) Übersetzung verfügbar, ebenso mehrere Grammatiken auf Deutsch (Fromm 1982; Karlsson 2000). Einige interessante Überlegungen zur Sprachtypologie und zur „Exotik“ des Finnischen stellt Dahl an; er kommt zu einem im Lichte des zuvor (2.2.3) Dargestellten durchaus doppelbödigen Schluss: „Es ist an der Zeit, anzuerkennen, dass, ebenso wie Finnland kulturell, wirtschaftlich und politisch ein Teil Europas ist, auch Finnisch eine europäische Sprache ist“^{xxv} (Dahl 2008a: 13; 2008b: 545).

2.3.1 Geschichte des Schriftfinnischen: Kurzer Überblick

Die finnische Schriftsprache¹⁷⁷ setzt (sieht man von wenigen fragmentarischen älteren Quellen ab) mit den Arbeiten Mikael Agricolas ein, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter anderem das Neue und Teile des Alten Testaments (unter Einbeziehung deutscher und schwedischer Vorlagen) übersetzte. Knapp zwei Drittel des von Agricola verwendeten Wortschatzes sind auch im heutigen Finnisch noch im Gebrauch (R. Jussila 2000: 283). Allerdings beschränkte sich die Funktion des *Vanha kirjasuomi* (Altes Schriftfinnisch) zunächst weitgehend auf übersetzte religiöse und juristische Texte. Die eigenständig finnische Textproduktion blieb marginal, zumal Schwedisch, Latein und teilweise Deutsch als Verwaltungs- und Bildungssprachen dominierten. Jedoch entstanden bereits ab der Mitte des 17. Jahrhunderts Grammatiken und mehrsprachige Wörterbücher; die beiden großen Wörterbuchprojekte des 18. Jahrhunderts (Juslenius 1745; Ganander 1787) verwenden dann das Finnische als Ausgangssprache und enthalten mehrere Zehntausend Lemmata. Bereits 1775–1776 erschien erstmals eine finnischsprachige Zeitung (*Suomenkieliset Tieto-Sanomat*).

Die entscheidenden Anstöße für den Ausbau des Finnischen zur Bildungs-, Verwaltungs- und Literatursprache folgten jedoch erst in der Autonomiezeit. Dieser Prozess nahm mehrere Jahrzehnte in Anspruch, und insbesondere der Anfangspunkt dieser als *Varhaisnykysuomi* (Frühes Neufinnisch) bezeichneten Phase lässt sich kaum präzise datieren.¹⁷⁸ Zentrale Wegmarken der Entwicklung, wie etwa die Gründung der *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* (Finnische Literaturgesellschaft, SKS) 1831, die Erstausgabe des *Kalevala* 1835 oder der erste Lehrstuhl für finnische

¹⁷⁷ Eine historische Gesamtdarstellung der finnischen Schriftsprache hat Häkkinen (1994) vorgelegt; breitgefächerte Aufsatzsammlungen mit dem Schwerpunkt auf der formativen Phasen des 19. Jahrhunderts bieten etwa Huomo (2004) und Punttila et al. (2000). Zum vorschriftlichen Finnisch s. Lehtinen (2007).

¹⁷⁸ Zu einigen Begründungsansätzen für die Datierung der drei Phasen des Schriftfinnischen s. Häkkinen (1994: 11–19). Allerdings wird daraus angesichts der vielfältigen (auch außersprachlichen) Kriterien die Schwierigkeit einer zeitlichen Unterteilung deutlich. Jede Untersuchung einzelner Sprachbereiche legt unweigerlich die Asynchronität der Prozesse innerhalb der Sprache offen. Der Zeitpunkt um 1810 für den Beginn des Frühen Neufinnisch (Häkkinen 1994: 11) etwa dürfte eher den Wunsch widerspiegeln, eine sprachgeschichtliche Phaseneinteilung mit dem Beginn der Autonomiezeit zu synchronisieren, als einen anhand sprachlicher Kriterien zweifelsfrei belegbaren Einschnitt. Es muss jedenfalls von einer ausgedehnten Übergangsphase ausgegangen werden, in der bestimmte Impulse auf unterschiedlichen Gebieten in Entwicklungsverdichtungen resultierten, die aber durchaus zunächst auf einzelne Sprachareale (Lexikon, Orthographie, Textsorten, Medien) beschränkt bleiben konnten. Für die Musikfachsprache jedenfalls kann überhaupt erst ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts von ersten Impulsen die Rede sein (s. 4.1.).

Sprache an der Universität Helsinki 1850 erfüllten ihre Funktion dabei weniger als isolierte Entwicklungsschritte als vielmehr im Zusammenspiel politischer, kultureller und informeller Institutionen und Akteure,¹⁷⁹ und sie wurden in der zeitgenössischen Rezeption naturgemäß teils anders wahrgenommen als in der historiographischen Rückschau. Jedem dieser Vorgänge, die in narrativen Konstruktionen als Ereignisse auftreten mögen, gingen Prozesse voraus, die die genannten Wegmarken als öffentlich sichtbarer Vollzug einer mehr oder weniger subkutanen Veränderungsphase erscheinen lassen.¹⁸⁰ Zudem muss konstatiert werden, dass diese Entwicklungen keineswegs linear verliefen. Unter anderem führten die phasenweise strikte Zensur, die einige Jahre lediglich Texte religiösen Inhalts zuließ (M. Pulkkinen 2003), die Folgen der Hungerkatastrophe Ende der 1860er Jahre und die Einschränkungen im Gebrauch des Finnischen an der Universität in den 1870er Jahren zu Verlangsamungen (Kolehmainen 2014b: 75).

Ein bedeutsamer Cluster in diesem Prozess ist die verdichtete Phase zu Beginn der 1860er Jahre nach dem Erlass des (ersten) Sprachmanifests (*kielireskripti* oder *kieliasetus*).¹⁸¹ Diese Vorschrift, das Finnische zu einer vollgültigen Verwaltungs-, Wissenschafts- und Kultursprache auszubauen, ist als „institutionelles Denkmal“ (Onikki-Rantajääskö 2013: 401) bezeichnet worden. Dies ist in doppelter Hinsicht zutreffend – einerseits beschreibt es die Bedeutung einer expliziten, öffentlichen Deklaration in einer kritischen Phase, in der generell eher die Strategie der Nicht-Kodifizierung präferiert wurde, um Entscheidungs- und Interpretationsspielräume offen zu lassen. Andererseits war das Manifest als solches gewissermaßen statisch auf seinem Sockel fixiert, wenn es nicht in nachfolgenden institutionellen Akten und in der Sprachpraxis mit Leben gefüllt wurde. Die Gründung des Lehrerseminars in Jyväskylä (1863) und die Erhebung des Finnischen zur Unterrichtssprache an den Gymnasien (1865) sind solche Vollzugsschritte von weitreichender Bedeutung für die Sprachpraxis.

In der Chronologie der finnischen Sprachgeschichte wird der Übergang zum *Nykysuomi* (Neufinnisch), also zu derjenigen Phase, in die der größte Teil des hier untersuchten Materials fällt, auf den Anfang der 1880er Jahre datiert. Im Zuge des

¹⁷⁹ Der Begriff Institution wird hier im Anschluss an Helmke & Levitsky (2004: 727) verwendet. Institutionen wiederum können auch als Akteure im diskursanalytischen Sinn (s. 5.5.2) verstanden werden.

¹⁸⁰ Man könnte also von einem *punctuated equilibrium* (Capoccia & Kelemen 2007: 345) sprechen.

¹⁸¹ Das *kielireskripti* hatte allerdings eine Vorgeschichte von etwa einem Jahrzehnt, in dem immer wieder (und zwar auch von Akteuren des Bauernstandes) versucht wurde, die Stellung des Finnischen durch eine Erhebung in den Stand einer Verwaltungssprache zu stärken (Häkli 1963). – Zu Chronologie und Inhalt der insgesamt fünf Sprachmanifeste der Autonomiezeit s. die kurze Übersicht bei Karlsson (2014: 281–282).

technischen und wirtschaftlichen Aufschwungs in Finnland in dieser Zeit entstanden fachsprachliche Initiativen zum Ausbau und zur Homogenisierung von Fachterminologien. Das rasante Wachstum des Lexikons aufgrund der Notwendigkeit der Wortschatzerweiterung führte aber auch zu manchem Wildwuchs. Die immer vielfältigere Zeitungslandschaft, die zunehmende literarische Produktion und erste Ansätze einer kontinuierlicheren Sprachpflege lassen die Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert als eine der wichtigsten formativen Phasen der finnischen Sprachgeschichte erscheinen.

Mit dem finnischen Grundgesetz von 1919 wurde die Zweisprachigkeit des Landes auf Verfassungsebene kodifiziert; das Sprachengesetz (*kielilaki*) von 1921 legte detailliertere Ausführungen zu dem Verfassungsgrundsatz fest (Karlsson 2014: 284–288). Diese Rechtsnorm konnte jedoch das erneute Aufflammen des finnisch-schwedischen Sprachenstreits, der durch einen zunehmenden Nationalismus noch befeuert wurde, nicht verhindern. Die Überwindung innergesellschaftlicher Spaltungen im Kampf gegen den sowjetischen Überfall 1939 wird im finnischen Geschichtsnarrativ auch als Überwindung dieses Streits betrachtet, doch muss konzediert werden, dass die Stellung des Schwedischen bis heute immer wieder hinterfragt wird (s. zuletzt Bindrim 2022). Die internationale Anerkennung des Finnischen als Literatursprache zeigte sich in einer zunehmenden, wenngleich auch unsystematischen Übersetzungstätigkeit¹⁸² und manifestierte sich äußerlich besonders deutlich in der Verleihung des Literaturnobelpreises an Frans Eemil Sillanpää 1939.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden zwei wichtige Vorhaben verwirklicht, nämlich das erste wissenschaftlich betreute einsprachige Wörterbuch *Nykysuomen sanakirja* (abgeschlossen 1956)¹⁸³ sowie das etymologische Wörterbuch *Suomen kielten etymologinen sanakirja* (SKES, 1955–1981). Im Jahr 2004 erschien die bislang umfangreichste Grammatik *Iso suomen kielioppi* (in der Onlineversion als *VISK*). Allerdings können Wörterbücher und Grammatiken natürlich immer nur erweiterte Momentaufnahmen und Symptome eines fortgesetzten innersprachlichen Metadiskurses und Entwicklungsprozesses sein. Das heutige *Nykysuomi* unterscheidet sich zwar strukturell wenig, aber stilistisch teils erheblich vom Sprachgebrauch des frühen 20. Jahrhunderts. Die Entwicklung des Lexikons spiegelt auch die wachsende Bedeutung des Englischen, das das Deutsche in der Nachkriegszeit als wichtigste Fremdsprache ablöste. Das Finnische ist jedoch nicht in seiner Existenz

¹⁸² Anfangs wurde finnische Literatur auch in Sekundärübersetzungen aus dem Schwedischen veröffentlicht. Auch auf Deutsch, eine der wichtigsten Übersetzungssprachen der finnischen Literatur, liegen manche wichtigen Werke gar nicht, andere nur in unadäquaten Übersetzungen vor.

¹⁸³ Die Materialsammlung erfolgte allerdings im Wesentlichen in der Vorkriegszeit, so dass das Wörterbuch bei seinem Erscheinen in gewissen Punkten bereits veraltet war (Vesikansa 1977: 330).

bedroht; vielmehr zeigt seine Geschichte, wie flexibel und zugleich beständig es sich in der Auseinandersetzung mit vielfältigen, geopolitisch, historisch und kulturell induzierten Einflüssen seinen Charakter bewahrt hat, ohne dabei zu erstarren.

2.3.2 Fachsprachstilistisch signifikante strukturelle Merkmale des Finnischen

Einige strukturelle Merkmale des Finnischen sind im Zusammenhang mit fachsprachlicher Stilistik¹⁸⁴ und diskurslinguistischen Ansatzpunkten, insbesondere unter den in Kapitel 6 untersuchten Aspekten, von Interesse; sie werden in den folgenden Unterkapiteln im Vorgriff auf konkrete Beispiele in den Hauptkapiteln kurz und abstrakt angerissen.

2.3.2.1 Derivationsmorphologie und Kasussystem

Das Finnische hat wesentliche agglutinierende Eigenschaften, darunter ein ausgebautes System von Kasus und Derivationen, bewahrt und lebendig gehalten. Die Bildung von Ableitungen ist ausgesprochen produktiv, in der Regel transparent (wenngleich nicht immer uneindeutig; s. 4.1.2) sowie formal und morphotaktisch kaum restringiert respektive sind die bestehenden Restriktionen vorwiegend logisch-semanticischer Natur, nicht durch das Sprachsystem bedingt. Im Hinblick auf Termbildung und Terminologisierung (s. 4.1.2) ist die Derivationsmorphologie ein charakteristisches und fungibles Instrument.¹⁸⁵ Dies wurde bereits frühzeitig in der sprachplanerischen Metadebatte reflektiert; Lönnrot sah darin „den größten

184 Roelcke plädiert für einen sprachtypologischen Ansatz in der Fachsprachenforschung, „da ein solcher an allgemeinen grammatischen Konstruktionsweisen ansetzt und somit eine sprachwissenschaftliche Interpretation auch über die Grenzen der betreffenden Einzelsprache hinaus ermöglicht“ (Roelcke 2020: 111). Dieser Gedanke wird hier gelegentlich aufgegriffen, bedürfte aber hinsichtlich des Finnischen eingehenderer Spezialuntersuchungen. Auf allgemeine charakteristische (hochsprachliche) Konstruktionen – wie Substantivierungen und Satzentsprechungen, etwa durch Infinitiv- und Partizipialkonstruktionen (s. im Überblick Ikola 1971, mit dt. Zusammenfassung 49–51), oder die Verwendung der sogenannten Randkasus (Instruktiv, Abessiv, Komitativ), die nur noch teilweise produktiv sind und häufig in festen Fügungen erscheinen – wird anhand einiger Beispiele in Kapitel 6 eingegangen, wo ihre Verwendung in text- oder diskurslinguistischer Hinsicht relevant erscheint. Auch die bereits erwähnten kontrastiven Untersuchungen zu diversen sprachlichen Sektoren in finnischen und deutschen (Nuopponen 1993; Järventausta & Schröder 1997; Szurawitzki 2011, 2016) sowie finnischen und englischen Fachtexten (Mauranen 1993; Crismore u.a. 1993) stützen die Annahme, dass es spezifisch finnische fachsprachliche Charakteristika gibt.

185 Eine englischsprachige Einführung in die Rolle der finnischen Derivationsmorphologie bei der Termbildung gibt Pitkänen-Heikkilä (2013); eine grundlegende Einführung in die Struktur finnischer Wörter V. Koivisto (2013).

Reichtum“ und die „wunderbarste Eigenschaft“ der finnischen Sprache (K. Pitkänen 2005: 59). Komplexe, teils idiomatische Derivationen sind ein Charakteristikum der fachsprachlichen Ausdruckspalette; dies ist in der Musikfachsprache mit ihren zahlreichen Internationalismen nicht nur für die Formseite, sondern auch für die Fachstilistik von konkreter Relevanz.

2.3.2.2 Adaptation fremdsprachlichen Wortguts und eigensprachliche Äquivalente

Ein für Fachwortschätze wichtiges Strukturmerkmal, das auch die Physiognomie eines Textes prägt, ist die jeweilige Strategie der Adaptation fremdsprachlichen Wortguts respektive der Bildung von eigensprachlichen Äquivalenten. Dies gilt zumal für das Finnische mit seiner relativ jungen Kultursprache und eingedenk der areallinguistischen und etymologischen Grenze zu den wichtigsten internationalen Wissenschaftssprachen. Dabei macht sich eine aus der Auseinandersetzung zwischen dem Streben nach Eigensprachlichkeit und Fremdworttoleranz hervorgegangene Flexibilität bemerkbar. Auch viele phonotaktische Restriktionen, die den Lautstrukturen des autochthonen Wortschatzes entsprechen,¹⁸⁶ sind zwar in den vorschriftlichen Lehnwortschichten regelmäßig und den älteren schriftlichen überwiegend berücksichtigt (darunter vor allem der Wegfall des bzw. der ersten von mehreren Anlautkonsonanten), aber schon in den Entlehnungen des Frühen Neufinnisch nicht mehr durchgängig. So zeichnet sich das Spektrum des Lehnguts auch in der Musikterminologie durch ein Nebeneinander von älteren, formalstrukturell integrierten Entlehnungen, jüngeren Lehn- und Fremdwörtern und Zitatentlehnungen aus. Eine völlig konsistente Strategie bei der Entscheidung zwischen Adaptation des Fremdworts, Bedeutungsübertragung und Bildung aus autochthonem Material ist dabei nicht erkennbar, zumal die zum jeweiligen Entlehnungszeitpunkt geltenden Präferenzen eine Rolle spielen.¹⁸⁷

¹⁸⁶ S. die Zusammenstellung bei Häkkinen (1990: 89–92).

¹⁸⁷ Hakulinen (2000: 428) führt beispielsweise aus, dass es „nicht zweckmäßig“ wäre, den auf das Lateinische *structura* zurückgehenden Internationalismus zu **ruhtuuri* zu beschneiden, denn eine Anwendung dieser Adaptationsregel würde die Herkunft zu stark verschleiern (s. dazu auch und im Vergleich mit dem Ungarischen Thomas 1991: 57–58). Stattdessen wurde eine eigensprachliche Ableitung *rakenne* ‘Struktur’ aus *rakentaa* ‘bauen’ gebildet. Die Version **trukturi* wäre im Frühen Neufinnisch hypothetisch denkbar, aber das Reduktionsschema *KKK>OKK* ist zu keinem Zeitpunkt stabil nachgewiesen: Diachron tritt *KK>KK* (z.B. schwed. *trompet* > fi. *trumpetti* ‘Trompete’) an die Stelle von *KK>OK* (z.B. altschwed. *trumba* > fi. *rumpu* ‘Trommel’) und *KKK>00K* (z.B. anord. **strauma* ‘Strom’ > fi. *rauma* ‘Strom, Strömung’). Erkennbar wird, dass bestimmte Konstellationen in der Quellsprache (hier: drei Anlautkonsonanten) eine Hürde darstellen, angesichts derer trotz des Nachteils, der im Verzicht auf den Begriffsumfang des Ursprungsworts gesehen wird, bei

In den Fachterminologien stehen also (wenngleich in fachspezifisch unterschiedlicher quantitativer Gewichtung) eigensprachliches und entlehntes Wortgut grundsätzlich gleichberechtigt nebeneinander. Es gibt zunächst keinen Anlass zu der Grundannahme, dass der Terminologierungsgrad mit dem formal-strukturellen Fremdheitsgrad korreliert oder eigensprachliche Termini prinzipiell den *hautgoût* des puristisch Tümelnden tragen.¹⁸⁸ Diese Flexibilität und Kompromissbereitschaft des Finnischen führt also, so auch auf dem Gebiet der Musikterminologie, zu etymologisch heterogenen Fachwortschätzen. Da es innerhalb des Fachwortschatzes auch heute noch zahlreiche Synonympaare aus Lehngut und eigensprachlichem Äquivalent gibt, lassen sich auch hier an der Entscheidung für das eine oder das andere bisweilen Schlüsse auf eine absichtsvolle Wahl innerhalb fachsprachlicher Register und Bezüge zum fachlichen wie zum metasprachlichen Diskurs ablesen.

2.3.2.3 Subjektsmarkierung, epistemische Modalität und Evidentialität

Für die Analyse von fachsprachlichen Texten unter diskurslinguistischen Aspekten sind die Abstufungen von Subjektsmarkierung, epistemischer Modalität und Evidentialität im Finnischen von Interesse, da auf diesem Weg Grade der Identifikation mit einer Aussage respektive der Delegierung an den Diskurs, die epistemologische Haltung (*stance*) hinter einer Aussage und die Art (bzw. Abwesenheit) der Untermauerung von Validitätspostulaten sichtbar werden können.¹⁸⁹ In vielen

jüngeren Entlehnungen eine eigensprachliche Neubildung oder -prägung bevorzugt wird. Dies gilt allerdings allenfalls bei Direktentlehnungen. Wie sich an it. (*violon*)*cello* > schwed. *violonsell* > fi. (*violon*)*sello* 'Violoncello' zeigt, ist die Reduktion von [tʃ] zu [s] über eine Mittlersprache problematisch, obwohl *sello* ja im Sinne Hakulinens ganz erheblich „beschnitten“ ist, seine Ausführungen also nicht ohne Weiteres verallgemeinert werden können. Man vergleiche auch *ksylofoni* 'Xylophon', wo die Adaptation von it. *silofono* 'Xylophon' zu fi. *silofoni* 'id.' morphotaktisch viel näher gelegen hätte. Hier war allerdings wohl nicht die Restähnlichkeit zum (pseudo)griechischen Ursprungswort ausschlaggebend, sondern die Tatsache, dass in diesem Fall die beiden wichtigsten germanischen Mittlersprachen in der Schreibung des Wortanfangs übereinstimmten (s. *SAOB* s.v. *xylofon*). Das in der Musikterminologie so wichtige Italienisch spielt im Finnischen als unmittelbare Donorsprache nur eine nachgeordnete Rolle.

188 Aspekte eines aufklärerischen Purismus in der finnischen Musikterminologie werden in 4.1.8 angesprochen.

189 Zu den unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten von Gewissheit und Ungewissheit in fachlichen Äußerungen s. im Überblick Luukka (1992). Diese unterscheiden sich nicht grundsätzlich von denen anderer Sprachen, jedoch verfügt das Finnische, neben dem Konditional, über einen eigenen Modus der Möglichkeit (Potentialis) sowie über eine reiche und komplexe Palette impliziter Ausdrucksmöglichkeiten von gewissermaßen halboffenen, d.h. meristischen, aspektuellen und prozessuellen Ausdrucksnuancen mit Hilfe des Partitivs (s. im Überblick Larjavaara 2019: 26–49),

Situationen, in denen andere Sprachen ein explizites grammatisches Subjekt verlangen, ist dies im Finnischen nicht erforderlich (Nikanne 2022: 239).¹⁹⁰ Die Umgehung von grammatischen Markierungen der 1SG, die wissenschaftliche Schreibstile oft charakterisiert, ist also im Finnischen vergleichsweise unmarkiert¹⁹¹ und implizite Referenzen (nicht zuletzt in agonalen Auseinandersetzungen) erscheinen damit als strukturell charakteristisch. A. Hakulinen konstatiert sogar:

The strategy of avoiding explicit reference to human agents is deeply ingrained in the structure of the language (A. Hakulinen 1987: 142).

Wo das Subjekt explizit erscheint, kann die Markierung fein abgestuft werden. Die Übermarkierung aus Personalpronomen und Personalform des Verbs (*minä tiedän* [1SG wissen-1SG] ‘ich weiß’) ist in der Schriftsprache, zumal im Fachtext, extrem selten, da das Subjekt in der flektierten Verbform inkorporiert ist (*tiedän* ‘ich weiß’).¹⁹² Doch kann das Suffix auch an Infinitiven eine Subjektsperspektive ausdrücken (*ti-etäakseni* ‘soweit ich weiß’); im Vergleich zur 1SG bedeutet dies eine Einhegung, kann aber auch ein Diskursmarker sein (Jaakola 2021: 262). Das wissenschaftliche Wir ist hingegen eher unüblich (Piitulainen 2007: 168–169); Vitikka (2020: 154–155) sieht in der 1PL ausdrücklich sowohl die Funktion der Identifikation mit und als Teil einer Gruppe wissenschaftlich Schreibender als auch die Integration des Lesepublikums.

Eine gewissermaßen diffuse kollektive Position, die das logische Subjekt inkorporieren kann, aber nicht muss, wird durch impersonale Formen¹⁹³ ausgedrückt;

deren Potential unter dem Aspekt von Diskursivität, Evidentialität und epistemischer Modalität im Übrigen noch weitgehend unerforscht erscheint.

190 „In many languages, for instance in English, the syntactic subject is required by the grammar. In Finnish, this is not the case. [...] [The] Syntactic argument SUBJ does not have to be linked to any lexical element if the null subject (i.e. lack of subject) is licensed by a principle of Finnish grammar.“

191 In der jüngeren (populär)wissenschaftlichen Literatur ist eine Tendenz zur Abkehr von diesem Prinzip zu beobachten; teils wird die „persönliche Stimme des Autors/der Autorin sogar erwartet“ (Vitikka 2020: 133). Dies kann jedoch für die hier untersuchten Texte nicht zugrundegelegt werden, auch nicht für die, die ansonsten jüngeren Stilkonventionen folgen. Vgl. jedoch 6.1.7.1 für ein gerade als Ausnahme signifikantes Beispiel.

192 Die Elimination dieser Übermarkierung ist allerdings Resultat sprachpflegerischer Normierung (Väänänen 2016: 33–35), Finnisch ist also keine geborene *pro-drop*-Sprache.

193 Die Differenzierung bzw. Überschneidung zwischen Impersonal und Passiv im Finnischen hat Helasvuo (2006) eingehend untersucht. Zu den Unterscheidungen zwischen verschiedenen subjektlosen Satztypen s. Hakulinen & Karttunen (1973), zum jüngeren Sprachwandel generischer Formen im Finnischen (u.a. dem umgangssprachlichen 2SG-Passiv) aus konstruktionsgrammatischer Perspektive P. Leino & Östman (2008). Eine kompakte Darstellung zur Impersonalität im Finnischen auf Englisch geben Helasvuo & Vilkkuna (2008), die zu dem Schluss kommen, dass „the majority of

am häufigsten durch die, die formal dem Passiv entspricht und in der finnischen Literatur oft auch als „4. Person“ benannt wird (erstmal bei Tuomikoski 1971: 150): *Tiedetään* ‘man weiß; es wird gewusst’ verweist auf den Diskurs als Quelle der Evidentialität. Doch gibt es auch eine (allerdings weniger omnivalente) impersonale 3Sg, die für vermutende Wahrnehmungen (etwa *tuntuu* [wörtl.] ‘es fühlt sich an’; *näyttää* ‘es scheint’) oder für distanzierende Ausdrücke (*voi [jos haluaa]* ‘kann, wer mag’) verwendet wird, in denen eine verdeckte Subjektperspektive nicht von der Hand zu weisen ist. Hinzu kommt eine differenzierte Palette von Markierungen der epistemischen Modalität und Evidentialität (s. Jaakola 2011, 2018, 2021; Salminen 2020; Helin 2004: 59–114, Kangasniemi 1992, insbes. 147–290; 364–405 oder Salmi-Tolonen 1992). Mit diesen beiden Bereichen einher geht auch ein breites und teils charakteristisches Arsenal insbesondere an Mitteln zur Abmilderung und Relativierung. Järvi et al. (1998) kommen, beziehungsweise auf kontrastive Forschungen von Schröder & Markkanen (1992), zu der Annahme, „daß die finnische Kommunikationskultur die Hervorhebung des Textautors und die Akzentuierung der eigenen Meinung in einem weit geringeren Maße zuläßt, als dies aus anderen westlichen Kulturen bekannt ist“ (Järvi et al. 1998: 1582).

In Kapitel 6 wird auf den Umgang mit Subjektsmarkierung, Evidentialität und epistemischer Modalität als Diskursmarker sowie als *hedge* und *booster*¹⁹⁴ in musikalischen Fachtexten eingegangen. Dabei wird auch der (fachspezifisch) diskursiven Funktion von finnischer *sumeä kieli* ‘ungenauer Sprache’ (Varis 1998) Beachtung geschenkt. Die Grundannahme zu diesen Phänomenen ist, dass (im weitesten Sinne) indirekte oder ungenaue Sprechhandlungen – anders, als es Panther (1981: 258) recht kategorisch formuliert – nicht in allein oder in erster Linie der Konstruktion von wissenschaftlicher Objektivität dienen. Vielmehr vermischen sich soziale Funktionen „protektiver Taktiken“, wie der Schaffung eines „Auswegpotentials für sich oder den Partner“ (Franck 1975: 225; zu Gesichtswahrungsstrategien im Finnischen speziell Varis 1998: 183–222), in einer kleinen und eng miteinander vernetzten Fachdiskursgemeinschaft mit der Indirektheit wissenschaftlicher Sprechhaltungen.

putative impersonal construction types in Finnish involve human participants, and often enough, speech act participants“ (ebd.: 242). Impersonale Verbformen können im Finnischen allerdings auch die Stellung einnehmen, die in anderen Fachsprachstilistiken impersonalen Funktionsverbgefügen zukommt; z.B. *esitetään* ‘wird aufgeführt’ statt *tulee esitetyksi* ‘kommt zur Aufführung’.

¹⁹⁴ Die Bezeichnungen *hedge* und *booster* werden hier mit Hyland (1998: 349) als „expression[s] of doubt and certainty“ verwendet. Als deutsche Entsprechung zu *hedging* wird daher ‘eingehegt’ verwendet, da der Terminus ‘Heckenausdruck’ anderweitig belegt ist. Zu den Verwendungsweisen von *hedge* s. im Überblick Markkanen & Schröder (1997).

2.3.3 Die „sichtbare Hand“: Sprachpflege und Fachsprachplanung in Finnland

Sprachplanung,¹⁹⁵ Sprachpflege und „Sprachschöpfung“ haben in der Geschichte der finnischen Schriftsprache eine herausragende Bedeutung, denn wesentliche Schritte und Weichenstellungen wurden, insbesondere in der formativen Phase im 19. und frühen 20. Jahrhundert, als von metasprachlichen Debatten begleitete Entscheidungs- und Lenkungsakte vollzogen. Den Beginn der institutionalisierten Sprachpflege könnte man auf den 11.4.1868 datieren, als sich innerhalb der Finnischen Literaturgesellschaft (SKS) eine sprachwissenschaftliche Abteilung (*kielitieteellinen osakunta*) zu ihrer Gründungssitzung versammelte. Doch greift natürlich die Vorstellung, es ließe sich damit ein *terminus post quem* fixieren, ab dem von einer geordneten Sprachpflege auszugehen sei, ebenso zu kurz wie die, es habe vorher keine Ansätze dieser Art gegeben.¹⁹⁶ Kolehmainen fasst daher in ihrem Überblick der finnischen Sprachpflegegeschichte die vorinstitutionelle Sprachpflege in einem Kapitel zusammen, das einerseits mit Agricola beginnt und andererseits bis ins 20. Jahrhundert reicht, beschreibt aber in demselben Kapitel die Gründungsumstände der *kielitieteellinen osakunta* und die möglichen Ursachen für deren baldigen Rückzug als Institution normativer Sprachpflege (Kolehmainen 2014a: 62–75). Mit der Gründung der *Kotikielen seura* (‘Gesellschaft der einheimischen Sprache’) 1876 entstand ein zweites Organ der institutionalisierten Sprachpflege; seit 1897 gibt die Gesellschaft die wichtigste finnischsprachige linguistische Zeitschrift *Virittäjä* heraus. Als „eigentliches Organ“ der Sprachpflege betrachtet Kolehmainen (2014a: 77) jedoch erst die 1927 gegründete erweiterte sprachwissenschaftliche Kommission der SKS. Angesichts solcher Parallelstrukturen und Mehrfachansätze lässt sich also keine schlichte einstrahlige Zeitleiste konstruieren.¹⁹⁷

195 Die für die Kapitelüberschrift gewählte pointierte Umkehrung von Rudi Kellers (2014) „unsichtbare Hand“ möge nicht dahingehend missverstanden werden, dass Sprachplanung als exaktes Gegenteil von Sprachwandel aufgefasst würde. – Die finnische Terminologie der Sprachpflege kennt mehrere Bezeichnungen mit teils überschneidender Bedeutung: Neben dem heute gebräuchlichsten Hauptterminus *kielenhuolto* ‘Sprachpflege, [wörtlich] Sprachwartung’ stehen oder standen *kielenohjailu* ‘Sprachlenkung’, *kielenvälinta* ‘Sprach[aus]wahl’ und das ältere *kielenviljely* ‘Sprachpflege’. Letzteres enthält eine Metapher, die auf die Bedeutung ‚Anbau, Kulturbau‘ des deutschen ‚Pflege‘ bzw. des schwedischen *bruk* ‘Anbau, Pflege’ zurückgeht.

196 Wichtige und phasenweise einflussreiche Veröffentlichungen waren etwa Renvall (1810/11) und Polén (1858). Auch die Sitzungsprotokolle der SKS enthalten schon vor 1868 Verweise auf sprachpflegerische Diskussionen. Im Zentrum der Debatten stand die Frage, ob Ost- oder Westfinnisch der Vorzug zu geben sei sowie die Diskussion um die Integration und Schreibweise von Fremd- und Lehnwörtern. Eine umfangreiche Zusammenfassung dazu, insbesondere unter dem letztgenannten Aspekt, gibt auf Deutsch Pantermöller (2003: 94–121).

197 Die Aktivitätszeiträume der diversen Gremien listet Kolehmainen (2014a: 12) auf.

Die auf den ersten Blick wie eine nationalromantische Zuschreibung erscheinende Auffassung von Agricola als erstem Sprachplaner wiederum ließe sich zumindest insofern schlüssig begründen, als er die wegweisende Entscheidung traf, auf welcher hauptsächlich dialektalen Basis (Ost oder West) die finnische Schriftsprache entstand, orthographische und translatorische Weichenstellungen vornahm und zahlreiche Bildungen und Prägungen auf ihn zurückgehen (Kolehmainen 2014a: 52–53). Insofern war der Anfang der finnischen Schriftsprache zugleich bereits eine Wegscheide, an der zahlreiche nachfolgende Entwicklungen vom einmal gewählten Pfad abhingen. Verglichen mit Agricolas Pioniertat waren die späteren Bibelübersetzungen und Überarbeitungen unspektakulärere Aktivitäten. In sprachpflegegeschichtlicher Hinsicht allerdings sind sie interessant, da hier bereits erkennbar als solche reflektierte sprachplanerische Prinzipien zur Anwendung kamen. Ein Beispiel wäre die Eliminierung von syntaktischen Germanismen bzw. Svetizismen und einer Tendenz zu eigensprachlichen Revisionen in Henrik Hoffmans Agricola-Überarbeitungen für die finnische Bibel von 1642 (s. Rapola 1963).

Die Tatsache, dass sich eine in so kurzer Zeit nahezu aus dem Stand geschaffene umfangreiche Produktion einer einzelnen Persönlichkeit zuordnen ließ, begünstigte jedoch die spätere Entstehung des Narrativs vom *sanaseppä* 'Wortschmied', der als Einzelakteur ganze Sprachkomplexe ordnet, prägt oder gar erschafft.¹⁹⁸ Doch hatte dieses Szenario eine reale Basis: Die finnischen Wörterbücher waren etwa bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Projekte jeweils eines Autors, ebenso wie viele andere maßgebliche oder einflussreiche Publikationen und Initiativen. Die Wendung *sanasepistä sanastokeskuksiin* 'von Wortschmieden zu Wortschatzzentren' (Haarala 1989: 260) umschreibt die Systematisierung der finnischen Sprachpflege und ihre Überführung in moderne Gremienstrukturen ebenso wie die Entromantisierung der mit ihr verknüpften Narrationen also durchaus treffend. Die Protokolle der jeweiligen Gremien illustrieren die grundsätzlichen Richtungsstreitigkeiten ebenso wie den Zielkonflikt zwischen unterschiedlichen Aspekten und Anforderungen, angesichts derer viele Eingriffe beispielhaft und punktuell bleiben mussten. Eine Systematik ließ sich vor allem dort erreichen, wo mit der Etablierung eines Regelkanons ganze Problemkomplexe erfasst werden konnten. Das war naturgemäß vor allem auf dem Gebiet der Orthographie und der Morphologie der

¹⁹⁸ In den finnischen Sprachplanungs- und pflegenarrativen sind unter den Selbstbildtypen, wie sie Thomas (1991: 19–23) auflistet, besonders *metallurgist* und *gardener* prominent (s. zu letzterem Nordlund 2004: 306–312). Dies dürfte in einer agrarischen Gesellschaft, in der zudem eine der wichtigsten Gestalten des Nationalepos ein Schmied ist, nicht weiter verwundern. Die hier gewählte exklusiv maskuline Übersetzung an dieser Stelle verweist daher mit Bedacht auf die dahinterstehende Genderkonnotation und einen patriarchalen Subtext, wie er im Übrigen auch in den musikfachsprachlichen Narrativen mit der Überhöhung Ilmari Krohns (s. 4.1.5) spürbar wird.

Fall. Bei den Entscheidungen für oder gegen fremdsprachliches Wortgut setzte sich, mit den entsprechenden Konsequenzen für das Lexikon, keine der Extrempositionen durch.

Die erwähnten Parallelstrukturen blieben zudem nicht auf die Dachorganisationen der Sprachpflege beschränkt. Vielmehr etablierten sich ab dem Ende des 19. Jahrhunderts in einigen Fachgebieten eigene Gremien, die sich mit dem Aufbau und der Pflege der jeweiligen Terminologien beschäftigten. Der strukturelle Rahmen, in dem die Terminologiarbeit betrieben wurde, hing stark von sprachexternen Faktoren ab; entsprechend groß sind die diesbezüglichen Unterschiede zwischen den Fachgebieten.¹⁹⁹ Die allgemeine Sprachpflege in Finnland wird heute vor allem vom *Kotimaisten kielten keskus* ('Zentrum der einheimischen Sprachen')²⁰⁰ betreut, das die Fachzeitschrift *Kielikello* (1968–, seit 2017 ausschließlich digital) herausgibt. Die Terminologiarbeit in Finnland liegt in den Händen des *Sanastokeskus* ('Wortschatzzentrum'), einer zentralen sprachplanerischen und sprachpflegerischen Institution, die die Datenbank finnischer Termini (*TEPA*) betreut und regelmäßig Publikationen zu Fachterminologien herausgibt, darunter die seit 1980 erscheinende Zeitschrift *Terminfo*.²⁰¹ Seit 2011 existiert eine nach dem *niche-sourcing*-Prinzip organisierte Onlinedatenbank zur Terminologie der Humanwissenschaften und Künste (*Tieteen termipankki*).

Im 20. Jahrhundert treten Aspekte jenseits von Wortbildung und Orthographie in stärkerem Maße in den sprachpflegerischen Blickpunkt; ab den 1960er Jahren wird u.a. das Augenmerk auf Stilebenen und -merkmale (Saukkonen 1984) und auf Sachstil(e) (fi. *asiatyyl*) gelegt (P. Pulkkinen 1965; Rainio 1974). In der breiteren Wahrnehmung der Sprachpflege steht allerdings immer noch das einzelne Lexem und seine korrekte Verwendung im Zentrum des Interesses, also die Aufgabe, das geeignete finnische Wort für einen Begriff oder Gegenstand zu prägen oder zu wählen. Die fachspezifischen institutionalisierten Strukturen entlasteten zwar die allgemeine Sprachplanung davon, sich ohne oder nur auf Basis rudimentärer Fachkenntnis mit fachterminologischen Problemen befassen zu müssen.

Dort allerdings, wo es keine konsequente fachsprachliche Gremienarbeit gab, fiel die fachspezifische Sprachplanung und -pflege sozusagen in eine Lücke zwischen allgemeiner Sprachpflege und spezialisierter Terminologiarbeit und stand

199 Eine Einführung in die Terminologiarbeit in Finnland auf Englisch mit einem kursorischen historischen Überblick gibt Nuolijärvi (2018).

200 Man beachte den Plural, etwa im Unterschied zu *Kotikielen seura*, der auf den Paradigmenwechsel vom Postulat der einen Sprache zur einheimischen Vielsprachigkeit hindeutet.

201 Hier dominieren die technisch-naturwissenschaftlichen und verwaltungswissenschaftlichen Fachgebiete: Das *Sanastokeskus* wurde 1974 als *Tekniikan sanastokeskus* gegründet; erst 2004 wurde der Verweis auf die Technik aus der Namensgebung entfernt (Sanastokeskus o.J.).

damit stärker unter dem Einfluss von kontingenten Entwicklungen. Dies gilt auch für das Gebiet der Musikfachsprache in Finnland, auf dem sich zu keinem Zeitpunkt fachspezifische sprachplanerische und -pflegerische Strukturen etablierten, die denen der allgemeinen Sprachplanung oder der technisch-naturwissenschaftlichen Bereiche vergleichbar wären (s. 4.1.5).

3 Fachsprachenlinguistische Einordnung

Ist – zum Beispiel – das Wort Hammer gemeinsprachlich oder fachsprachlich?

(Kalverkämper 1990: 108.)

Die Fachsprachenforschung²⁰² ist ein vielfältiges und dynamisches Gebiet der Linguistik: Schubert (2011: 25) unterscheidet das terminologische, das systemorientierte, das textlinguistische²⁰³ und das kognitiv-kommunikative Stadium und schlägt sogar eine Umbenennung der Disziplin in *Specialized Communication Studies* vor (ebd.: 19). Analog zum Konzept der *narrative science* (Hajek 2022) wäre auch ein *narrative turn* in der Fachsprachenforschung vorstellbar. Adamzik (2018: 207–330) wiederum analysiert Fachsprachen als „diskursive Konstrukte“, und auch im Folgenden wird vor dem Hintergrund der Spezifik des Faches Musik eine Einordnung versucht, die auf eine diskurslinguistische Zielperspektive hin ausgerichtet ist (ohne eine wie auch immer zu benennende „Wende“ proklamieren zu wollen). Die folgenden Überlegungen schließen an die in der Einleitung umrissenen Fragestellungen an; im Anschluss wird ein kurzer historisch-systematischer Überblick über die finnische Musikfachtextproduktion gegeben.

Die Formulierung „Fachsprache der Musik“ steht zunächst einmal unter einem „Pluralitätsvorbehalt“ (Weinrich 2006: 9), der beide Komponenten betrifft – das vielfältige Fachgebiet selbst wie die Fachsprachen seiner Teilbereiche. Die übliche Unterteilung in Genres – etwa Ethnomusik, Kunstmusik, Jazz, Popmusik – müsste noch erheblich verfeinert werden, um eine angemessene Differenzierung zu erreichen und überlagert sich mit den Ebenen von Wissenschafts-, Theorie- und Praxis-sprache.²⁰⁴ Hinzu kommt eine kontinuierliche Erneuerung des Fachvokabulars, die

202 Eine Bestimmung der Begriffe ‚Fach‘ und ‚Fachsprache‘ samt der Geschichte von deren Erforschung lässt sich bei Toscher (2019: 17–33) in einer konzisen, aktuellen Darstellung nachlesen. Für jüngere monographische Übersichten sei auf Roelcke 2020 (mit umfangreicher Bibliographie S. 218–261) und Adamzik (2018) verwiesen. Wenngleich etwas älter, bieten Hoffmann et al. (1998/1999) die Vorzüge eines breit angelegten Handbuchs, das auch den internationalen Forschungsstand und ein großes Spektrum an Fachgebieten berücksichtigt. Auf jüngere Entwicklungen der internationalen *LSP Research* macht z.B. der von Petersen & Engberg (2011) herausgegebene Sammelband aufmerksam. Auf weitere Literatur – sowohl ältere Standardwerke als auch aktuelle Untersuchungen – wird im Folgenden jeweils anhand konkreter Problemstellungen verwiesen.

203 Der Aspekt der Fachtextstilistik kann als Scharnier zwischen intra- und intertextueller Perspektive gelten; aus der kurzen Übersicht bei Spillner (1996: 8) geht jedenfalls deutlich hervor, dass Fachtextstilistik nur im kontrastiven und diskursiven Zugriff sinnvoll zu untersuchen ist.

204 Letztere würde in einer breit angelegten Beschreibung der Musikfachsprache auch Begriffe und Termini technischer Fachsprachen wie der des Instrumentenbaus oder der Tontechnik

historischen und künstlerischen Neuentwicklungen und -bestimmungen folgt.²⁰⁵ Doch auch innerhalb des hier untersuchten Bereichs der Kunstmusik ist die Bandbreite groß; das gesamte fachsprachliche Inventar ist also gleichermaßen mehrdimensional und dynamisch. Im Sinne der in Kapitel 1.1 dargelegten thematischen Abgrenzung wird dennoch an der Bezeichnung ‚Musikfachsprache‘ in der präzisierten Bedeutung ‚Fachsprache und Fachterminologie der Musikwissenschaft, musikalischen Analyse, Musiktheorie, Musiklehre und Musikkritik‘²⁰⁶ festgehalten. Der Mehrdimensionalität des Gegenstands versucht die folgende Positionsbestimmung gerecht zu werden, indem derselbe Komplex aus drei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird, nämlich angelehnt an eine traditionelle Sektorenstrukturierung (3.1), unter dem Aspekt fachsprachlicher Markierungen und Vertikalitäten (3.2) sowie als – von der engen Bindung an Terminologie und Textsorten gelöste – fachliche Kommunikationssituation und Fachdiskurs (3.3).

3.1 Fachsprache als Ebenenstruktur

Die Darstellung der (finnischen) Musikterminologie – einschließlich grammatischer Morpheme, die für die Bildung von Termini oder Ableitungen (s. 4.1.2) relevant sind²⁰⁷ – und ihrer Geschichte kann als Hinführung zu einer Analyse größerer Bereiche dienen. Folgerichtig erschien dies auch insofern, als in Finnland die ersten musikalischen Fachtexte im engeren Sinn erst entstanden, als zumindest eine

umfassen. Störel subsummiert hingegen äußerst heterogene Teilfachsprachen unter „Fachsprache der Musikwissenschaft im weitesten Sinne“ (Störel 1998: 1338). Diese Zusammenfassung erscheint jedoch, trotz der unbestreitbaren Überschneidungen zwischen den spezialisierten Terminologien einzelner Bereiche und der der Musikwissenschaft, unzulässig vergrößert.

205 Zur wechselseitigen Konstituierung des Faches durch die Sprache und der Sprache durch das Fach s. auch Adamzik (2018: 86–87), die in der Auseinandersetzung mit Roelcke (2010) und Ammon (1998) diese „gegenseitige Abhängigkeit“ herausarbeitet.

206 Dies sind im Wesentlichen diejenigen Teilbereiche, die für die untersuchten Korpora und Zeiträume relevant sind. Historische Wandlungen der Begriffsumfänge dieser Bereiche mit ihren Auswirkungen auf den Sprachgebrauch müssen daher nicht berücksichtigt werden. Veränderungen der Fachkulturen mit Auswirkungen auf den Sprachgebrauch lassen sich jedoch selbst im hier untersuchten Maßstab von insgesamt etwa 150 Jahren ablesen.

207 Auch kleinste Einheiten können Marker von Fachlichkeit, Ausdruck von Vertikalität und Realisationselement von Kulturen sein, so z.B. die gelegentlich als *herraskonsonantit* ‘Gentlemankonsonanten’ (Itkonen 1972: 281) bezeichneten peripheren, d.h. nur in Entlehnungen vorkommenden (Pantermöller 2003: 148 [Fn. 6]) (Phono-)Grapheme <b/b/, d/d/, f/f/, g/g/, š/š/>.

terminologische Basis bereits errichtet war.²⁰⁸ Dies entspräche der Darstellungsweise bei Kalverkämper, der die Funktionsebenen der Sprache als auf der Spitze stehende Pyramide symbolisiert:

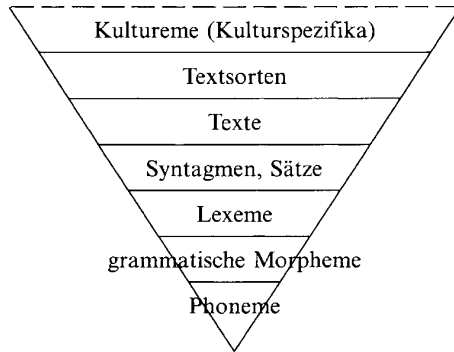


Abb. 1: Sprachsystematische Funktionsebenen nach Kalverkämper (1998: 39).

Die Idealvorstellung einer normierten Termbildung in festgelegten Schritten, wie sie aus der modernen Terminologiearbeit geläufig ist (Arntz et al. 2014: 75) ist allerdings im Fachwortschatz²⁰⁹ der Musik generell aufgrund seines Alters und seiner Entstehungsbedingungen die absolute Ausnahme, doch gilt dies auch für den jüngeren finnischen Musikwortschatz (s. 4.1.5). Entsprechend können die Anforderungen an standardisierte Termini²¹⁰ in vielen Fällen nicht an musikalische Fachwörter angelegt werden. Der musikfachliche Sprachgebrauch entzieht sich damit über weite Strecken jener Abgrenzbarkeit, wie sie in stärker von Normung strukturierten (also vor allem technisch-naturwissenschaftlichen) Fachwortschätzen eher

208 Die von Adamzik (2018: 212) als auf dem Kopf stehend kritisierte Darstellung einer Entwicklung „vom Terminus zum Text“ ist also für den Fall der finnischen Musikfachsprache nicht völlig unzutreffend, zumal unter den ersten Fachtexten viele Lehrwerke waren (s. 4.1.6).

209 Terminologie und Fachwortschatz werden hier weitgehend als synonyme Begriffe aufgefasst, wie es die deutschsprachige Terminologielehre, als „Wissenschaft von den Fachwortschätzen (Terminologien)“ (Arntz et al. 2014: 5), handhabt. In der finnischen Fachsprachenlinguistik wird (heute) bisweilen strenger unterschieden, etwa zwischen *termistö* 'Terminologie', *sanasto* 'Wortschatz' und *nimistö* 'Nomenklatur' (s. Tieteen termipankki s.v. *termistö* mit einer Übersichtsgrafik). *Terminologia* wird oft sehr korrekt für 'Terminologielehre' verwendet, dies jedoch keineswegs konsequent – vgl. etwa Tieteen termipankki s.v. *terminologiaoppi* 'Terminologielehre'.

210 Bei Reinart & Pöckl (2015: 64–65) werden, anschließend an Fluck (1985: 33), Kriterien wie fachbezogener Inhalt, Kontextautonomie, Exaktheit, Eindeutigkeit, Begrifflichkeit, Systematik, Neutralität und Ausdrucksökonomie genannt.

möglich erscheint. Zunächst muss also das Verhältnis zwischen der Auffassung von Termini und Terminologien in der traditionellen Fachsprachenlinguistik mit der lexikalischen Realität der Musikfachsprache abgeglichen werden.

Lotman unterzieht kunstwissenschaftliche Fachlexik in ihrer Indefinitheit einer Fundamentalkritik:

Als großer Mangel der gegenwärtigen Humanwissenschaften erscheint es, daß sie die von ihnen erforschten Phänomene mit Termini beschreiben, die nicht nur im System der allgemeinen wissenschaftlichen Erkenntnis, sondern auch in den einander benachbarten humanwissenschaftlichen Bereichen gänzlich unbrauchbar sind. Die Termini aus der Musikwissenschaft oder aus der Theorie der Malerei sind in der Literaturwissenschaft nur als Metaphern^[211] zu verwenden, nicht aber als wissenschaftliche Definitionen. Das hängt damit zusammen, daß sich die Termini in jeder einzelnen humanistischen Disziplin in der Regel in kein einheitliches, strenges System mit gegenseitig identischen und meßbaren Korrelationen fügen, d.h. genaugenommen sind sie gar keine Termini. Der Hinweis darauf, daß die terminologische Besonderheit der Humanwissenschaften aus der Eigenart ihrer Objekte (im vorliegenden Falle der Kunst) resultiere, daß eine terminologische Unifizierung den Verlust der Spezifik der Kunstwissenschaft^[212] und die Vulgarisierung der Forschungsmethoden nach sich zöge, ist nicht stichhaltig. (Lotman 1972: 19.)

Große Teile dieser Kritik dürften allerdings, wenn nicht von vornherein als unangemessen, dann inzwischen als überholt betrachtet werden: Die Vereinheitlichung eines disziplinenübergreifenden Begriffssystems wurde als unmöglich erkannt, wie Koiranen (1992: 12) bei ihrer Diskussion der zitierten Lotman-Passage unterstreicht – zumal eine solche Fixierung den diachronen Begriffswandel ignorieren würde, auf den schon Drozd & Seibicke (1973: 46) verweisen. Zudem stellt sich die Frage, in welcher Sprache ein solches System hätte errichtet werden können und

211 Lotman geht nicht darauf ein, dass auch zahlreiche Fachtermini metaphorisch grundiert sein können, wie etwa *Fuge* (von lat. *fuga* 'Flucht'). Dass lebendige Metaphern in terminologischer Hinsicht in der Regel unbrauchbar sind, dürfte hingegen außer Zweifel stehen. Für eine anschauliche Illustration aus dem Musikbereich sei auf eine Anekdote über den St. Petersburger Komponistenzirkel Mitte des 19. Jahrhunderts verwiesen, der sich mangels Kenntnis der Fachbegriffe ausschließlich in Metaphern über die Sonatenform unterhielt: „So sagte er [scil. Balakirew] etwa, ich hätte wohl eine gutgepfefferte Soße gekocht, aber das Rostbeef[!] vergessen und so fort. Termini wie Periode, Satz, Durchführung, Ergänzung existierten als Folge allgemeiner Unwissenheit im Balakirew-Kreis und somit in unser aller musikalischer Arbeit überhaupt nicht; alles, was musikalische Formen betraf, war unklar, rätselhaft.“ (Rimskij-Korsakov 1968: 110.)

212 Lotman bezieht sich hier ausschließlich auf die Sprache der Kunstwissenschaften und lässt weder in der zitierten Passage noch in den darauf folgenden Ausführungen erkennen, ob er der Tatsache, dass es in allen Fachsprachen der Künste auch einen analytischen Bereich der Kunsttheorie mit durchaus verbindlicher (wenn auch historisch gewachsener und damit bisweilen unsystematischer) Terminologie gibt, Beachtung geschenkt hat.

wie es sich ggf. übersetzen ließe.²¹³ Vor allem aber wurde herausgehoben, dass in den Fachsprachen insbesondere der Geisteswissenschaften begriffliche Exaktheit und Eindeutigkeit nicht immer realisierbar und erforderlich oder gar nicht einmal durchweg wünschenswert sind.²¹⁴

Die von Lotman angesprochene Besonderheit liegt allerdings mindestens ebenso in der „Eigenart der Objekte“ wie in der komplexen historischen Semantik der Bezeichnungen, mit der Begriffe und Gegenstände sprachlich erfasst werden. Wenn hier also von Termini und Musikterminologie die Rede ist, dann immer auch im Sinne der im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* formulierten Auffassung, der „Termini als Begriffswörter und Terminologie als Begriffsgeschichte“ gelten (Eggebrecht et al. 1971: 1). Dabei muss jedoch festgehalten werden, dass auch die traditionelle Auffassung von Terminologie, die sich an den für technische Fachsprachen entwickelten Prinzipien orientiert,²¹⁵ selbst für diese kritisch hinterfragt (Roelcke 2013: 8–9) und durch einen (sozio)kognitiven Ansatz revidiert wird (Temmerman 2000: 219–230; Faber 2012), ohne dass deshalb von der Bezeichnung selbst abgerückt würde. So erscheint es kaum gerechtfertigt, dem Schatz musikalischer Fachwörter den Status einer Terminologie im Sinne eines systematischen, funktionalen, von der Fachgemeinschaft akzeptierten und erweiterbaren Inventars von Bezeichnungen und Benennungen zu verweigern.

213 Zu den geisteswissenschaftlichen Fächern als „historisch gewachsene Größen“ mit den daraus resultierenden Sprach- und Kulturunterschieden s. etwa Reinart & Pöckl (2015: 49), zur Frage der Übersetzbarkeit in diesem Zusammenhang ebd.: 73–74.

214 Dieser Gedanke kommt in Einführungen zu Fachsprachen mit solcher Regelmäßigkeit vor, dass man fast von einem Gemeinplatz sprechen kann; s. etwa Adamzik (2018: 210–211). Für eine Zusammenfassung der diesbezüglichen Debatte mit besonderer Berücksichtigung der Geisteswissenschaften s. Toscher (2019: 45–52). Eine kritische Auseinandersetzung mit dem traditionellen Eindeutigkeitspostulat der Terminologielehre führt Roelcke (1991); s. zu Vagheit und Exaktheit in der Fachkommunikation auch bereits Hahn (1983: 98–106). Gläser (1991: 87) erinnert in diesem Zusammenhang an den dreifachen „Systembezug“ (begrifflich-terminologisch, ideologisch-interpretativ und ästhetisch-evaluativ) vieler literaturwissenschaftlicher Fachtermini, der auch für zahlreiche musikwissenschaftliche Bezeichnungen gilt. Eine Verbindung zwischen der Vagheit geisteswissenschaftlicher Termini und Ausdrücken von der Art, die Pörksen (1989) „Plastikwörter“ nennt, zieht Knobloch (1989).

215 Temmerman bringt die langfristigen Auswirkungen des Webfehlers der Idee einer allgemeinen, für alle Fachgebiete geltenden Terminologielehre auf den Punkt: „[Eugen] Wüster’s principles as formulated in the first ISO 704 (1968) were quite suitable for documents which dealt with the standardisation of terms in the field of technology and engineering for objects which could themselves be standardised. [...] The mistake was simply to generalise from this very practical and useful activity [...] and then to proclaim that these guiding principles could form the basis of a more widely applicable theory of Terminology [...]“ (Temmerman 2000: 18.)

Die Bedeutung des nichtterminologischen Wortschatzes für die Konstitution von Fachsprache lässt sich vor allem in der transtextuellen Perspektive erfassen, denn die kontextuelle Fachlichkeit realisiert sich nicht zuletzt im Zuge diskursiver Reformulierungen (s. 4.3, 5.5.1.6 sowie die Textvergleiche in Kapitel 6). Lotman beleuchtet ein Charakteristikum geistes- und besonders kunstwissenschaftlichen Schreibens, das die Verbundenheit von Lexem- und Text-Ebene unterstreicht: Jene zentralen fachlichen Informationen, die sich im Mittelfeld zwischen Analyse im engeren Sinn und subjektiv-hermeneutischer Interpretation bewegen, werden häufig nicht in Fachbegrifflichkeit oder terminologischen Ausdrücken kodiert, sondern finden sich im weitergefassten und nicht selten kulturspezifisch geprägten Weichbild des Textes, das sich eben gerade nicht aus eindeutig als Fachwortschatz identifizierbarem sprachlichen Material zusammensetzt. Die Auffassung, dass nicht fachgebundenes Vokabular „von seinem Referenzpotential her pragmatisch konstitutiv für die Textsorte ‚Wissenschaftstext‘“ (Meyer 1996: 191) sei, gilt für die Musik jedenfalls umso mehr, je weiter sich der jeweilige Text von der rein kompositions- bzw. satztechnischen Analyse entfernt.

In diesem Zusammenhang wäre eine fachspezifische Zwischenebene zwischen Wort und Text zu untersuchen,²¹⁶ zu der auch die Fachphraseologie (Gréciano 1995) gehörte, denn:

Phraseotermini und Kollokationen [...] können nicht (mehr) für sich allein betrachtet werden. Sie sind meistens, wenn nicht immer, Bestandteile von Mustern, deren Definition und Bandbreite im Falle von Fachdiskursen nur vor dem Hintergrund der vorhin erwähnten außerlinguistischen Parameter, insbesondere der ontologischen Struktur des Faches, bestimmt werden können. (Gautier 2009: 20.)

Untersuchungen zur Sprache über Musik haben sich bisher jedoch vorwiegend mit an Einworteinheiten angelagerten Fragestellungen und hier wiederum häufig mit

²¹⁶ Es scheint im Übrigen, als hätte die Fachsprachenlinguistik in ihrer Ontogenese den ein wenig konstruiert wirkenden Zwischenschritt einer isolierten Untersuchung von abgeschlossenen Sätzen auf dem Weg von der Terminologie zu Text und Textsorte weitgehend übersprungen. Fachsprachliche Syntax wird zwar in Gestalt von Mehrwortkonstruktionen und grammatischen Besonderheiten, aber unterhalb der Ebene ganzer Sätze untersucht – s. die Übersicht bei Roelcke (2020: 110–128), sowie z.B. Järventausta & Schröder (1997) und Beier (1979). Für den hier verfolgten Ansatz interessieren Mehrwortausdrücke vorrangig in ihrer diskursiven Funktion, auf die wiederum musterhafte grammatische oder syntaktische Strukturen verweisen (s. 5.5.1.7). – Zur Abgrenzung unterschiedlicher Arten von Mehrworteinheiten s. im Überblick Bubenhofer (2017: 69–70).

Metaphern (und weniger mit Termini) befasst.²¹⁷ Diese Präferenz scheint Lotmans Befund zu bestätigen und überdies auf eine hohe Schwelle zwischen den Untersuchungsgegenständen Wort und Text hinzudeuten. Doch sollten zumal bei der Analyse wissenschaftlicher Äußerungen zur Musik Texte im Mittelpunkt stehen:

Terminologie ist nicht gleich Fachsprache. Die musikwissenschaftliche Fachkommunikation vollzieht sich in *Texten*. (Störel 1998: 1336 [Kursivierung orig].)²¹⁸

Das Verhältnis zwischen Fachterminus und Text ist ein in der Fachsprachenforschung frequent behandeltes Thema (s. Hoffmann 1988; insbes. 115–177).²¹⁹ Charakteristischerweise werden auch für die Möglichkeiten, Fachtextstrukturen verallgemeinernd zu erfassen und darzustellen, häufig Beispiele aus Naturwissenschaften und Technik herangezogen – so etwa in Hoffmanns Vorschlag für eine komplexe Textanalysematrix, der auf Basis eines mathematischen Fachtexts erarbeitet wurde (Hoffmann 1988: 128–130). Eine entsprechende Schematisierung dürfte bereits für die meisten geisteswissenschaftlichen Fachtexte schwierig sein, wie etwa Toscher (2019: 44–54) oder Ickler (1997: 266–270) erläutern.²²⁰ Aber für spezifisch auf (hier: musikalische) Kunstwerke bezogene Texte ist die Funktionalität einer textanalytischen Matrix noch erheblich zweifelhafter.

Am ehesten finden sich textsortenspezifische Konventionen – sieht man von Lehrwerken ab, bei denen eine „Isomorphie von Form und Funktion“ (Roelcke 2020: 131) Grundvoraussetzung sein dürfte – bei musikalischen Analysen im engeren Sinn, die nach einer möglichst sachlichen Darstellung empirisch belegbarer Fakten streben,²²¹ wenngleich auch hier auf individuelle Variabilität und Gestaltungshöhe einschließlich einer gewissen Dramaturgie kaum je völlig verzichtet

217 Ein Grund dafür könnte in der deutlichen Präferenz für Untersuchungsmaterial aus dem in Umfang und Struktur der Einzeltexte gut beherrschbaren Textsortenfeld Musikkritik liegen, in dem Termini keine zentrale Rolle spielen.

218 Dies schließt an eine allgemeine Feststellung Hoffmanns an: „In kommunikativer Sicht ist der Text das primäre sprachliche Zeichen, d.h., Sprache kommt unter normalen Bedingungen nur in Texten vor. Das gilt auch für den Fachtext. Deshalb sollte er, nicht das Wort oder der Satz, im Mittelpunkt der weiteren Beschäftigung mit Fachsprache(n) stehen.“ (Hoffmann 1988: 119–120.)

219 Die von Hoffmann (ebd.: 115) skizzierte Entwicklung der Schwerpunkte von Fachsprachenforschung folgt allerdings einem systematisch-hierarchischen Idealbild. Zu einer Kritik an Hoffmanns Neigung zu schematischen Klassifikationen s. etwa Ickler (1997: 187).

220 Ickler konzediert denn auch sogleich, dass er Bezugnahmen auf Zeichensysteme der Bildenden Kunst und der Musik allenfalls am Rande zu berühren gedenkt (Ickler 1997: 268).

221 Ein in diesem Sinn stark analytisch geprägter finnischer Text wird unter 6.1.7.1 untersucht.

wird.²²² Diese Textmuster lagern sich eng um Notentext und Fachterminologie an. Im Bereich der Musiktheorie, wie etwa bei harmonischen oder formalen Analysen, können Syntax und Lexik in ihrer Variabilität stark reduziert sein, während Auszügen aus dem Notentext und verbindlich kodifizierten Siglen eine große Bedeutung zukommt. Phänotypisch kann dies an naturwissenschaftliche Darstellungsweisen erinnern. Musikwissenschaftliche Texte haben hingegen einen höheren sprachlichen Gestaltungs- und Individualitätsanspruch, können einen geringeren relativen Anteil an Fachterminologie aufweisen und, vor allem, unterliegen jenseits der (ihrerseits begriffsgeschichtlichen Wandlungsprozessen unterliegenden) Korrektheit bei der Verwendung von Termini keiner strengen fachspezifischen Norm des Sprachgebrauchs (Brandstätter 1990: 182–183; Störel 1998: 1335). In musikwissenschaftlichen Texten wird man zwar regelmäßig jene groben Verlaufsmuster erwarten, wie sie sich generell in erörternden Textsorten finden. Viele Details sind jedoch stark von der individuellen Stilistik der Autorinnen und Autoren, von den Spezifika des gewählten Gegenstands, von allgemein sprachlichen und fachspezifischen Präferenzen der jeweiligen Entstehungszeit und nicht zuletzt vom Verhältnis zwischen Text und Diskurs abhängig.²²³

Ähnlich groß ist die textlinguistische und stilistische Streubreite im Bereich der Musikkritik, einer Sonderform des musikalischen Fachtexts, die nicht selten zahlreiche Sachtextintentionen (appellativ, argumentativ, informierend, kommentierend, expressiv, normativ) auf engem Raum miteinander verknüpft.²²⁴ Die grobe Textstruktur ist nur rudimentär durch externe Faktoren vorgegeben: Eine Rezension wird üblicherweise die aufgeführten Werke und die wichtigsten Ausführenden

²²² Als Beispiel für einen Versuch, verschiedene analytische Ansätze formal und sprachgestalterisch in etwa identischen Prinzipien folgend zu realisieren, sei hier Motte (1990) genannt.

²²³ Auch Brommer (2018: 72–74) umschreibt die äußerlich-formalen Charakteristika wissenschaftlicher Fachtexte nur recht allgemein. Im Anschluss an ihre Analyse von Sprachgebrauchsmustern auf der Detailebene (*keywords*, n-Grammen und morphosyntaktischen Spezifika) kommt sie zu dem Schluss, dass „eine disziplinspezifische Sprachgebrauchsanalyse vielversprechend, wenn nicht sogar geboten“ sei (ebd.: 332) und regt eine Untersuchung musterhafter Strukturen auf Gliederungs- und Argumentationsebene an (ebd.: 333). In Kapitel 6 werden entsprechende Aspekte im Rahmen der diskurslinguistischen Herangehensweise berücksichtigt. Die Textvergleiche in Kapitel 6.1.7 betrachten zudem Aspekte des formalen Textaufbaus. Doch die diachrone Spannbreite des Materials lässt, eingedenk des Wandels der Fachkultur, nur bedingt verallgemeinerbare Rückschlüsse auf musterhafte Gliederungs- und Argumentationsstrukturen erwarten.

²²⁴ S. hierzu das Fazit bei Holtfreter (2013: 234–247). Holtfreter stellt zwar fest, dass sich etablierte (Text-)Muster und individuelle Variation schwer differenzieren ließen (ebd.: 235). Doch wird in Kapitel 6 auch der Versuch unternommen, über die Analyse der Diskursprogression gerade anhand von Musikkritiken individuelle und generische Realisationen des Textmusters zu unterscheiden und Filiationsprozesse aufzuzeigen.

nennen. Welche Schwerpunkte im Übrigen gesetzt werden, ob überhaupt (und in welcher Reihenfolge) das gesamte Programm besprochen wird, ob eher wertende oder referierende Ansätze gewählt werden, unterliegt einer großen Schwankungsbreite. Auf Fachterminologie wird mit Blick auf die (Teil-)Zielgruppe interessierter Nichtfachleute²²⁵ eher verzichtet; umso deutlicher heben sich spezialisierte Termini dort, wo sie auftreten, vor diesem Hintergrund ab. In der Rezensionstradition des 19. Jahrhunderts (deren Spuren in der finnischen Rezensionstilistik auch noch um die Mitte des 20. Jahrhunderts auffindbar sind) verbindet sich zudem ein poetischer Anspruch mit dem Sachgehalt.²²⁶ Ob sich der Text auf Kompositions- oder Aufführungskritik fokussiert, hängt nicht zuletzt davon ab, ob bekannte oder unbekannte Werke gespielt wurden. Bei Ur- und (nationalen oder lokalen) Erstaufführungen, bei denen ein Interpretationsvergleich nicht möglich und eine (erste) Einordnung des Werkes gefordert ist, oder bei unbekannten bzw. wiederentdeckten Werken steht oft eher die Kompositionskritik im Vordergrund. Bei etablierten und im fachlichen Diskurs einschlägig behandelten Repertoirewerken dürfte eine Konzertrezension hingegen im Regelfall nicht mit dem Ziel einer kompositionskritischen Revision antreten, sondern sich vor allem auf die Interpretation (in impliziter oder expliziter Relation zu anderen Aufführungen) beziehen. Hier interessiert – auch im Unterschied zu den bisherigen, teils eher auf die Analyse der interpretationskritischen sprachlichen Mittel abzielenden linguistischen Untersuchungen zu Musikkritiken – jedoch nahezu ausschließlich, welche Wissens Elemente aus dem Werk-, und nicht dem interpretationsspezifischen Diskurs in welcher sprachlichen Realisation in die Rezension einfließen.²²⁷

Eine im Vergleich zu Konzertrezensionen weniger beachtete Variante ist die des Einführungstextes (etwa in einem Konzertführer, einem Programmheft, CD-Beiheft oder einer Konzertankündigung). Hier sind die Gestaltungskonventionen insofern stärker restringiert als bei Rezension und wissenschaftlichem Text, als im Regelfall angestrebt wird, über die besprochenen Werke möglichst sachlich, ausgewogen, umfassend und allgemeinverständlich zu informieren, während

225 Wichter (1994: 55) wählt die Bezeichnung „informierte Laien“. Was dies bedeuten kann, unterliegt allerdings (nicht nur, aber zumal) im Musikbereich einer erheblichen Unschärfe. „Informiert“ ist im Grunde schon, wer nur das Konzertplakat gelesen hat.

226 Für Poetizität als Textsortencharakteristikum steht exemplarisch die deutsche Musikkritik seit E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann; s. Holtfreter (2013: 98) und umfassend Stumpf (1996).

227 Werk- und Interpretationskritik werden allerdings z.B. verknüpft, wenn zum Ausdruck gebracht wird, welche Charakteristika, Stärken oder Schwächen eines Werkes eine Interpretation in besonderer Weise freigelegt habe (s. S. 317 [Fn. 696] für ein konkretes Beispiel).

ästhetische Wertung und wissenschaftliche Spezialaspekte in den Hintergrund treten.²²⁸ Der fachliche Anspruch kann dabei in Abhängigkeit von der Textfunktion, teils sogar innerhalb einzelner Textexemplare stark unterschiedlich sein.

Die nur geringfügig überspitzte Feststellung, dass es unter Konzertrezensionen „annähernd so viele Klassen wie Exemplare“ (Löffler 2006: 200) gebe, ließe sich *cum grano salis* auf die gesamte Großfamilie musikalischer Fachtexte übertragen. Ein methodisches Problem bei dem Ansatz, durch Textvergleiche Regelmäßigkeiten für die Strukturen musikbezogener Fachtexte zu identifizieren, liegt also darin, dass man entweder innerhalb eines groben Textsortenrasters doch wieder einzelne Exemplare klassifizierend beschreiben oder aber die Textsorten über Gebühr differenzieren müsste. Eine Unterscheidung musikwissenschaftlicher Fachtexte müsste etwa mindestens zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft, nach behandelten Stilen und Gattungen und nach fachgeschichtlichen Epochen unterscheiden.²²⁹ Statt eines Rasters von Textsorten, in die die konkreten Exemplare eingepasst werden, verfolgt daher die aktuelle Fachsprachenlinguistik den Ansatz, die Konstitution von Textmustern über konkrete Exemplare von Texten nachzuvollziehen (Gautier 2009).²³⁰ Auch die vorliegende Untersuchung ist in erster Linie an den Entstehungsprozessen von Mustern interessiert und versucht daher vorrangig, durch transtextuelle Vergleiche auf diskursiver Ebene, flankiert durch intratextuelle Analysen, zu Erkenntnissen über sprachliche Strategien, Filiationen von Äußerungen, signifikante Reformulierungen sowie „Diskurshandlungen“ (Spieß 2011) zu gelangen.²³¹ Es werden also auch Texte, die nach traditioneller

228 In Kapitel 6.3.3 wird dargestellt, wie Äußerungen aus der Unterkategorie des von der Komponistin selbst verfassten Einführungstextes diskursprägende Auswirkungen haben können.

229 Pavlovová kommt im Zuge ihrer diskursorientierten Analyse der Textsorte Konzertankündigung zu der Feststellung, dass auch innerhalb eines derart kleinen Unterbereichs Kulturspezifika eine Rolle spielen; so seien englische Konzertankündigungen sehr viel stärker werbend als tschechische (Pavlovová 2013: 45–46). Es müssten viele Befunde derartigen kontrastiven Vergleichsuntersuchungen unterzogen werden, um zu einer Unterscheidung allgemeiner von kulturspezifischen Textsorteneigenschaften zu gelangen.

230 Im Sinne der Unterscheidung bei Gautier (2009: 2.1) wird ‚Textsorte‘ hier verwendet, wo eine (historisch) praktikable Unterscheidung zwischen relativ statisch an Medien und Funktionen gebundenen Segmenten von Textproduktion vorgenommen werden kann (also z.B. Konzertrezension in der Tagespresse, wissenschaftliche Monographie etc.). Von ‚Textmuster‘ ist die Rede, wenn Ausprägungen einzelner oder mehrerer Exemplare innerhalb eines solchen Segments, deren Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Veränderungen beschrieben werden.

231 Der Verzicht auf den Versuch einer taxonomischen Einordnung von Text(sort)en ist auch eine Konsequenz der Tatsache, dass angesichts der diachron weitgespannten Korpora andernfalls zunächst einmal eine (finnlandspezifische) textsortengeschichtliche Analyse hätte vorgenommen werden müssen, die jedoch eine eigene Untersuchung von einigem Umfang erfordern würde.

Auffassung unterschiedlichen Textsorten angehören würden, unter bestimmten Aspekten direkt miteinander verglichen.

Anstelle einer (und sei sie auch noch so differenzierten) Textsortentypologie, wie sie etwa Göpferich (1995: 124) für den technisch-naturwissenschaftlichen Bereich vorgeschlagen hat, könnte sich der Rekurs auf allgemeine Metafunktionen wie *field*, *tenor* und *mode* (s. etwa Halliday & Hasan 1976: 22) als dem Fachgebiet Musik angemessenerer Zugriff erweisen.²³² Mit diesen Grundkategorien lassen sich die Disziplin, die Kommunikationsrollen sowie die Organisationsweise der im Text enthaltenen Informationen erfassen. Für die hier im Fokus stehenden Texte könnte man solche musikspezifischen *modes* folgendermaßen beschreiben:

- (1) weitgehend auf verbindliche Zeichen und Formulierungen reduzierte, z.B. harmonische oder formale Analyse;
- (2) kondensierte, syntaktisch einfache Definitionen und Erklärungen von Begriffen und Bezeichnungen, ggf. mit Notenbeispielen, in einem Glossar oder Lehrwerk;
- (3) knappe, schematisch strukturierte, historisch-systematische Informationssammlung in einem Enzyklopädieartikel;
- (4) erörternde, durch Belege, Zitate und Querverweise angereicherte, in Syntax und Wortwahl individualisierte Stilistik in einem musikwissenschaftlichen Aufsatz;
- (5) Beschreibung und subjektive Bewertung der in einem Konzert aufgeführten Werke und ihrer Interpretation in einer Rezension.

Eine Vermischung bzw. ein Wechsel zwischen mehreren *modes* innerhalb eines Textes ist durchaus fachspezifisch; zumal ältere musikalische Fachtexte changieren regelmäßig zwischen Beschreibung und Bewertung sowie zwischen sprachlichen Registern. Gerade dieser Wechsel könnte also als Charakteristikum einer „Auswahlstilistik“ (Spillner 2009: 1748–1749) betrachtet werden, bei der dann auch bestimmte kulturspezifische Heterogenitäten als Aspekte eines denkstilgeprägten Sprachstils identifizierbar wären.²³³ Die Vielfalt, Individualität und der diachrone Wandel textueller Muster sind in diesem Sinne Bestandteil und Konstituens des Kulturems

²³² Zur Anwendung von *field*, *tenor* und *mode* auf Musikediskurse s. auch Pavlovová (2013: 219–220). Man vergleiche auch die von Gläser (1983) unterschiedenen Fachstile (theoretisch-wissenschaftlich, didaktisch, direktiv, praktisch, populärwissenschaftlich und ästhetisch). Gläser's Matrix aus Stil- und Texttypen mit ihren zahlreichen Mehrfachbelegungen von Eigenschaften (ebd.: 8–9) unterstreicht jedoch, dass starre Klassifikationen nicht nur bei Musikfachtexten mit ihrer starken Neigung zur intratextuellen Polystilistik kaum greifen.

²³³ Überlegungen zum Verhältnis von Denkstil und Sprachstil ist insbesondere Fix (2021) nachgegangen; s. aber auch die Arbeiten von Kühn (2007) und Szurawitzki (2011).

Kunstmusik. Zu untersuchen ist, ob sich in diesem Spektrum Realisationen spezifisch finnischer Textmustervarianten ausmachen lassen.

Eine gewisse strukturelle Verwandtschaft zwischen Kalverkämpers Pyramide und dem DIMEAN-Layout von Spitzmüller & Warnke (2011: 201; s. 5.5) ist nicht von der Hand zu weisen. Insofern lässt sich der zweite Hauptteil der Arbeit (Kapitel 5 und 6) teils auch als Projektion der Funktionsebenen in den Diskurs lesen. In dem prekären Equilibrium von Kalverkämpers Darstellung deutet sich nämlich an, dass die breiteste Ebene der Kultureme und die schmalste der Phoneme wechselseitig aufeinander angewiesen sind: Eigentlich handelt es sich um eine Art Kippfigur, bei der Spitze und Fundament umkehrbar sind. Der diskurslinguistische Zugriff realisiert dieses Oszillieren, indem die Funktion aller Ebenen in Verhältnis und Verknüpfung untereinander betrachtet wird – also nicht als Pyramide, sondern als Rhizom.

3.2 Fachlichkeit und Vertikalität

Die Problematik, die darin besteht, eindeutige Markierungen für Fachsprachlichkeit als Ausdruck von Experten- im Unterschied zu Laienwissen zu finden, lässt sich exemplarisch an zwei unterschiedlichen Ansätzen innerhalb der Fachsprachenlinguistik darlegen:²³⁴ Kalverkämper (1990) plädiert, basierend auf der Voraussetzung der Relationalität alles Fachlichen, für eine integrierende Sichtweise mit einer gleitenden Skala fach(sprach)licher Markierungen.²³⁵ Er stellt in letzter Konsequenz sogar die Kategorie der „Laienschaft“ grundsätzlich in Frage respektive führt sie auf eine „merkmalreduzierte Form der Fachlichkeit“ (ebd.: 98) oder auf soziologisch bestimmte Kommunikationsrollen (ebd.: 35) zurück. Wichter (1994) hingegen geht von einer „Vertikalität des Lexikons“ aus und hält nicht allein an der Opposition zwischen Fachsprache und Gemeinsprache fest (Wichter 1994: 22), sondern

²³⁴ Die Debatte um die Abgrenzung von Fachsprache und Gemeinsprache soll hier nicht umfassend referiert werden; für Zusammenfassungen einiger der wichtigsten Positionen s. Wichter (1994: 22–26) und Kalverkämper (1990: 100–107). Roelcke (2020: 17) plädiert hingegen für einen Verzicht auf diese Abgrenzung. In der finnischen Fachsprachenforschung ist eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Problematik lange weitgehend ausgeblieben (Järvi et al. 1998: 1582). Unterschieden wird zwischen *yleiskieli* ‘Gemeinsprache’ – das jedoch (jedenfalls historisch) auch für die überdialektale Standardvarietät des Finnischen stehen kann – und *erikoiskieli* ‘Spezialsprache’ bzw. *ammattikieli* ‘Berufssprache’. Ein exaktes Äquivalent für das deutsche ‘Fachsprache’ gibt es also (auch) im Finnischen nicht, und als Unterscheidungskriterium wird meist schlicht der Wortschatz genannt. Vgl. jedoch Tyysteri (2009: 9–15) für eine konzise Behandlung der Frage aus finnischer Perspektive, die eine fluide Grenze zwischen *yleis-* und *erikoiskieli* zugrundelegt.

²³⁵ Eine „Graduierung von Fachlichkeit“ postuliert allerdings auch schon Gläser (1983: 8).

interpretiert diesen Unterschied sogar als sprachliche Oberflächenrepräsentation einer „Ungleichverteilung von Wissen“ (Wichter 1990), die er als Voraussetzung für „fachexterne Kommunikation“ (ebd.) betrachtet.

Beide Ansätze sind Bestandteile einer Debatte, die von einer einfachen, lediglich vom Wortschatz ausgehenden sektoralen Teilung (Baldinger 1952) über die Annahme einer stärkeren Durchlässigkeit und komplexerer Schichtung des Lexikons (etwa bei Heller 1970) zu einer differenzierten Sichtweise gefunden hat, und liegen im Grunde nicht sehr weit voneinander entfernt, was Wichter (1994: 25) im Dialog mit Kalverkämper auch konzidiert. Sie ringen darum, wie das auflösbar wäre, was man das Paradoxon der Gemeinsprache nennen könnte: Eine solche existiert, weil ohne sie „sprachliche Kommunikation nicht denkbar“ (Hoffmann 1987: 48) wäre – da noch der dichteste und abstrakteste fachliche Inhalt nichtterminologischer sprachlicher Elemente zu seiner konkreten Äußerung bedarf – aber es gibt keine rein gemeinsprachliche Kommunikation, da jede Kommunikation potenziell irgendein Fach berührt (s. etwa die Beispiele bei Kalverkämper 1990: 108). Hoffmann (1988: 21) schwenkt daher zu einer „Gesamtsprache“ um, in der die einzelnen Fachsprachen allerdings wieder separate Teilgebiete sind. Auch der Komplex Fachsprache selbst wurde immer stärker und kritischer untergliedert; beginnend mit Ischreyts (hierarchischer) Unterscheidung von Wissenschaftssprache, Fachsprache und Werkstattssprache (Ischreyt 1965: 39–41), der weitere Differenzierungsversuche folgten, u.a. Hoffmann (1987: 70) mit fünf Untergebieten.²³⁶ Die künstlerischen Fachsprachen jedoch – und zwar nicht allein deren linguistisch kaum zu erfassende Objektsprachen, also die Zeichensysteme der Kunstwerke selbst, sondern auch die Metasprachen der jeweiligen Kunstwissenschaften – finden sich in diesen Taxonomien nicht explizit wieder oder werden bestenfalls hilfswiese in eine der Kategorien eingeordnet.²³⁷ Das verwundert auch nicht weiter, sind darin doch die Bereiche oft untrennbar miteinander verbunden, wenn etwa in einem musikwissenschaftlichen Essay eine Notenzeile oder eine funktionsharmonische Analyse zitiert wird, sich Partiturbefund und Hermeneutik²³⁸ selbst innerhalb eines Satzes vermischen

²³⁶ S. Roelcke (2020: 41–68) für eine aktuelle, kritisch zusammenfassende Übersicht solcher Gliederungsansätze. Bereits Hoffmann (1987: 66) konzidiert ihren „z.T. virtuellen Charakter“.

²³⁷ So etwa, wenn Hoffmann (1987: 67) eine Kategorie „produktive (gesellschaftliche) Tätigkeit“ vorschlägt, zu der, ergänzend zur „materiellen Produktion“, u.a. die Fachsprachen der Kultur gehören sollten.

²³⁸ Der Begriff wird hier und im Folgenden für musikalische Hermeneutik als „sekundäres, „artifizielles““ (Dahlhaus 1973: 37), d.h. konkret im Text über das Werk vermitteltes interpretierendes Verstehen gebraucht.

können oder aus der Beschreibung einer musikalischen Geste ein ganzes spekulatives Interpretationsgebäude abgeleitet wird.²³⁹

Ist also eine Notenzeile aus einem Musikwerk Formelsprache, wenn sie in einem Fachaufsatz abgedruckt wird, aber Werkstattsprache, wenn sie auf einem Notenpult steht?²⁴⁰ Für die Musikfachsprache müsste der Unterschied zwischen Theorie- und Analysesprache, wissenschaftlichem Sprachgebrauch und Jargon der Hermeneutik (auch jenseits der Lexik) ebenso berücksichtigt werden wie die Tatsache, dass der Wortschatz in jedem dieser Bereiche multivalent und begriffsgeschichtlich changierend sein kann. Eine sektorale Trennung erscheint auch hinsichtlich des Vertikalitätsaspekts unpraktikabel.

Nicht zuletzt als Konsequenz aus solchen Problemlagen ist der Ansatz erwachsen, die Framesemantik in die Terminologiearbeit einzubeziehen (Faber 2015). Aus soziokognitiver bzw. diskursiver Perspektive ist hier ein Gordischer Knoten zu zerlegen: „Terminus oder kein Terminus? This is *not* the question“ (Gautier 2021: 17 [Kursivierung orig.]). Diese zunächst einmal radikal erscheinende Wendung führt auf die richtige Fährte: Termini mögen, zumal aus der Sicht von Nichtfachleuten, ein zentrales Charakteristikum fachlicher Texte sein.²⁴¹ Expertise zeigt sich jedoch im Sprachgebrauch gerade auch in der Art der Verwendung nichtterminologischer sprachlicher Mittel, die ungeschriebenen, im Diskurs ausgehandelten Gesetzmäßigkeiten folgt. Es ist also nicht nur Sicherheit im Umgang mit der Vagheit bzw. lediglich kontextuellen Exaktheit (Roelcke 1991: 206) von Termini gefordert, sondern mit einer fachspezifischen sprachlichen *fuzzyness* insgesamt. Die Fachlichkeit einer Äußerung lässt sich in erster Linie pragmatisch bestimmen; was Termini in dieser Hinsicht von anderen sprachlichen Ausdrücken unterscheidet, ist – im Idealszenario – ihre Alternativlosigkeit in einer bestimmten fachlich-begrifflichen Situation.²⁴²

²³⁹ S. für ein Beispiel hierzu Gecks Auseinandersetzung mit Dahlhaus (Geck 2000; insbes. 69–70).

²⁴⁰ Dieses Problem diskutiert andeutungsweise auch Hoffmann (1987: 66), ohne jedoch von der starren Kategorisierung abzuweichen. Die Vertikalitätsfrage stellt sich auch in diesem Zusammenhang: Ist eine Klarinetistin, die aus den Noten spielen kann, aber vorrangig über technisch-interpretatorisches (Erfahrungs-)Wissen verfügt, mehr Fachfrau oder weniger als eine Musikwissenschaftlerin, die über dieselben Noten wissenschaftlich forscht und publiziert, aber vielleicht noch nie eine Klarinette in der Hand hatte?

²⁴¹ Roelcke formuliert dies eingeeht als „Problematik der Interpretation terminologischen Reichtums als Grad für Fachlichkeit“ (Roelcke 2013: 209). Deutlich wird dies anhand extremer Beispiele: Würde ein dadaistischer Text aus lauter Fachtermini als Fachtext zählen, oder ein von einer „künstlichen Intelligenz“ generierter Text mit einem Maximum an Termini eines Fachgebiets, der aber ja doch nichts anderes wäre als eine Kompilation von Versatzstücken aus existierendem Sprachmaterial ohne Gestaltungshöhe und Anspruch eigener Aussage?

²⁴² Hoffmann (1988: 118) nennt allerdings eine pragmatisch offene Kategorie des „nichtterminologischen fachlichen Wortschatzes“. Die Bezeichnung „Halbterminus“ (ebd.) hingegen erscheint

Hinsichtlich nichtterminologischer Ausdrücke besteht keine vergleichbare Determiniertheit, auch wenn sich bestimmte Sprachgebrauchsmuster – teils diskursspezifisch – verfestigen können.

Beile (1997: 241–252) und Grutschus (2009: 86–90) widmen der kontextuellen Fachsprachlichkeit von Lexemen, die zur Beschreibung klanglicher Ereignisse benutzt werden, eingehende Überlegungen. Beile wählt die Bezeichnungen „fachkategoriales Lexem“ und „Fachmetapher“²⁴³ für Lexeme, die als fachsprachlich markiert auftreten, ohne dass dies von definitorischer Abgrenzung oder Fokussierung begleitet wäre: Ein Wort, „das jedermann für gemeinsprachlich hält, entpuppt sich zuweilen als Träger eines fachlich relevanten Inhalts“ (Saari 1993: 293); Fachlichkeit ist keine fixe Eigenschaft eines Wortes, sondern abhängig vom Verwendungszusammenhang. Hierauf stützt sich auch die Analyse, die Ostroški Anić & Kiš Žuvela (2020) – für das Kroatische, aber mit übertragbaren Ergebnissen – für musikspezifische Zweiwortverbindungen mit einer terminologischen Komponente durchgeführt haben: Fachsprachlichkeit konstituiert sich nicht allein durch bloße Reproduktivität im fachlichen Kontext, sondern durch Merkmale des Diskurses, also den musterhaften Bezug auf einen fachlichen Gegenstand im intertextuellen Zusammenhang. Im Sinne des diesem Unterkapitel vorangestellten Mottos entscheidet sich also an der Art des Umgangs mit dem Hammer, ob er von einer Laiin oder einer Expertin gehandhabt wird. Der Hammer selbst verändert sich weder durch den Gebrauch, noch macht seine bloße Verwendung den Laien zum Experten.

3.3 Fachsprache als Kommunikationssituation und Diskurs

Der integrative und der vertikale Ansatz der Bestimmung von Fachsprachlichkeit könnten sich auf einen gemeinsamen virtuellen Ursprung, nämlich Putnams Idee der „sprachlichen Arbeitsteilung“, zurückführen lassen:

Every linguistic community exemplifies the sort of division of linguistic labor just described, that is, possesses at least some terms whose associated „criteria“ are known only to a subset

fragwürdig, weil sie nahelegt, dass auch Drittel- oder Dreivierteltermini identifizierbar sein könnten – aber nach welchen Kriterien?

243 Ostroški Anić & Kiš Žuvela (2020: 76–77) weisen auf den Zusammenhang zwischen konzeptueller Metaphorizität und Terminologisierungsneigung in Wortverbindungen hin, etwa anhand des Vergleichs zwischen *bogata melodija* 'reiche Melodie' und *augmentirana melodija* 'augmentierte Melodie' – im zweiten Fall wäre die adjektivische Erweiterung des Terminus ‚Melodie‘ exakt definierbar, im ersten nicht. Damit ließen sich metaphorische Versatzstücke der Klangbeschreibung von usuellen oder konventionalisierten (z.B. spatialen oder temporalen) metaphorischen Erweiterungen mit strukturbeschreibendem Terminologisierungspotenzial unterscheiden.

of the speakers who acquire the terms, and whose use by the other speakers depends upon a structured cooperation between them and the speakers in the relevant subsets (Putnam 1975: 146).

Wichters Bild der Ungleichverteilung von Wissen (Wichter 1990), das die Vorstellung von einer Art Gefälle evoziert, aufgrund dessen Kommunikation in den Fluss gerät, ist nicht auf das beschränkt, was er „fachexterne Kommunikation“ nennt.²⁴⁴ Auch jede Kommunikation innerhalb einer Gruppe von Fachleuten ist durch dieses Gefälle gekennzeichnet, wenn in schriftlichen wie mündlichen Äußerungen fachbezogenes Wissen vermittelt wird. Der Vertikalitätsstatus ist immer relativ,²⁴⁵ und der Austausch darüber Bestandteil der linguistischen Arbeitsteilung. Die Rezeption ist dabei diejenige Komponente des Arbeitsteilungsprozesses, den die Empfängerseite zu leisten hat. Doch ist die Konstruktion einer potenziellen Empfängerseite bereits Voraussetzung des Sendeaktes:

Denn die Äußerung wird zwischen zwei gesellschaftlich organisierten Menschen aufgebaut, und auch wenn es keinen realen Gesprächspartner gibt, wird er in der Gestalt eines, wenn man so sagen darf, normalen Vertreters der sozialen Gruppe angenommen, zu der auch der Sprechende gehört. *Das Wort*^[246] ist auf den Gesprächspartner orientiert, es ist darauf orientiert, wer dieser Gesprächspartner ist: [...] (Vološinov [Bachtin] 1975: 145 [Kursivierungen orig.]).²⁴⁷

²⁴⁴ Die Bezeichnung erscheint unglücklich gewählt, denn die Kommunikation über einen Fachgegenstand kann ja kaum außerhalb des Faches angesiedelt sein: Eine Musikstunde wäre dann nicht mehr dem Fach Musik zuzuordnen, weil die Lehrkräfte fachextern mit der laienhaften Schulklasse kommunizieren. Präzise müsste also von partiell fachgemeinschaftsexterner Kommunikation die Rede sein.

²⁴⁵ Insbesondere (aber nicht nur) für ein so stark diversifiziertes Fachgebiet wie die Musik ist Roelckes (2021: 57–58) Kommunikationstyp 3 von besonderer Bedeutung, der die Vertikalität zwischen Teilgebieten innerhalb eines Faches berücksichtigt: Ein Lautenist, der auf Musik der Renaissance und des Barock spezialisiert ist, dürfte von einer avantgardistischen Orchesterpartitur im Regelfall etwa ebenso herausgefordert sein wie eine heute lebende Komponistin von der Originalnotation einer barocken Lautentabulatur. Dennoch wäre ein Austausch zwischen diesen beiden über das eine oder das andere zweifellos als Expertenkommunikation zu bezeichnen.

²⁴⁶ Man beachte übrigens, dass Todorov (1981: 290) in seiner Wiedergabe der Passage слово ‘Wort’ (Vološinov & Bachtin 1972 [1930]: 86) mit *discours* übersetzt.

²⁴⁷ Perelman & Olbrechts-Tyteca (1973: 19–26) beschreiben den Zusammenhang zwischen Äußerung und „audience as construction of the speaker“ und verweisen dabei auch auf ältere Literatur zur Rhetorik. Auf die Konstruktion der Zuhörerschaft im Zusammenhang mit Dialogizität weist auch Tienken (2015: 468) hin und resümiert: „Es gibt also keine Äußerungen eines Einzelnen, die nicht immer auch schon an den angenommenen Erwartungen anderer ausgerichtet sind [...]“.

Damit hat die Empfängerseite auch Einfluss auf die sprachliche Gestalt der Äußerung – im Grunde könnte man sich den Prozess als eine Art Feedbackschleife vorstellen.

Was Toscher (2019: 51), unter Rückgriff auf Ickler (1997: 277–282), das „Aushandeln“ der Begriffe in der Fachkommunikation der Geisteswissenschaften genannt hat, kann für die der Künste in mindestens ebensolchem Maße als relevant angenommen werden. Zur Fachkommunikation gehört also, aufbauend auf die vorigen Überlegungen, dass die Senderseite der Empfängerseite spezifische Kriterien des Sprachgebrauchs voraus hat, diese aber von der Empfängerseite im Zuge der Kommunikation akquiriert werden (können).²⁴⁸ Ein Fachtext wäre damit jede Form der schriftlichen Kommunikation über einen bestimmten Gegenstand, bei der mindestens die Senderseite über eine für diesen Gegenstand spezifische fachliche und sprachliche Expertise verfügt.²⁴⁹ Die jeweiligen Kriterien des Sprachgebrauchs – so die interpretierende Übersetzung von Putnams „associated criteria“ – sind nicht in erster Linie von der Höhe des angenommenen Wissens- oder Fachkompetenzgefälles zwischen Sender- und Empfängerseite abhängig, sondern von den jeweiligen Fachdiskursen und der Position der konkreten Äußerung darin. Die Fachkommunikation der Musik ist damit der „hoch unwahrscheinlichen und hoch voraussetzungsgesteuerten“ (Hausendorf 2011: 510) (Bild-)Kunstkommunikation vergleichbar.²⁵⁰ Hinsichtlich der Lexik kann dabei zwar durchaus zwischen terminologischem und nichtterminologischem Vokabular unterschieden werden, jedoch kaum ohne

248 Solche Ansätze vermeiden die u.a. von Roelcke (2020: 14–15) monierte Zirkelstruktur der vielzitierten „heuristischen“ (Adamzik 2018: 29) Definition Hoffmanns: „Fachsprache – das ist die Gesamtheit aller sprachlichen Mittel, die in einem fachlich begrenzten Kommunikationsbereich verwendet werden, um die Verständigung zwischen den in diesem Bereich tätigen Menschen zu gewährleisten“ (Hoffmann 1987: 53). Hoffmanns spätere Definition von Fachkommunikation als „von außen oder von innen motivierte bzw. stimulierte, auf fachliche Ereignisse oder Ereignisabfolgen gerichtete Exteriorisierung und Interiorisierung von Kenntnissystemen und kognitiven Prozessen, die zur Veränderung der Kenntnissysteme beim einzelnen Fachmann und in ganzen Gemeinschaften von Fachleuten führen“ (Hoffmann 1993: 614) verweist mit der „Veränderung der Kenntnissysteme“ hingegen auf einen prozessual-diskursiven Ansatz, bleibt aber auf Fachgemeinschaften beschränkt. Eine an ähnlichen Grundüberlegungen orientierte, allerdings durch das Bestreben, alle definitorischen Verästelungen abzudecken, noch weiter verkomplizierte Begriffsbestimmung gibt Cortelazzo (1994: 8).

249 Hingegen fügt Adamzik (2018: 87) in Bühlers Organonmodell sowohl auf der S- als auch der E-Seite „fachlich versiert“ ein, was die Relationalität jeder fachlichen Expertise nicht in ausreichender Differenzierung berücksichtigen dürfte.

250 Mögliche Inkongruenzen zwischen Beherrschung etablierter Muster des Sprachgebrauchs und tatsächlichem Wissenshintergrund werden in Kapitel 6 untersucht (s. insbes. S. 380–381).

Weiteres zwischen fachlichem und nichtfachlichem, da ja potenziell jedes sprachliche Zeichen fachliche bzw. fachdiskursive Qualitäten annehmen kann.

Es muss also vielmehr berücksichtigt werden, ob eine Kommunikationssituation auf Sender- und Empfängerseite Expertenwissen voraussetzt, also eine Zielgruppe innerhalb der Fachgemeinschaft angesprochen wird – im Folgenden mit dem Kürzel E>E bezeichnet – oder ob die Aussage auch ein Publikum konstruiert, das lediglich über Laienwissen verfügt.²⁵¹ Während bei musikalischen Analysen und musikwissenschaftlichen Texten auf der Expertenebene und im Regelfall über Medien kommuniziert wird, die einer stärkeren (sozialen) Zugangsbeschränkung unterliegen,²⁵² richtet sich eine Konzertkritik aus einer – mehr oder weniger stabilen – Expertenperspektive potenziell an jedes Publikum, das über Zugang zu dem entsprechenden Medium (traditionell die Tageszeitung, heute auch Online-medien)²⁵³ verfügt. Weder ist es für das Textverständnis überhaupt notwendig, das betreffende Konzert besucht zu haben – also den (vorgeblichen) Gegenstand des Textes zu kennen – noch muss irgendeine musikalische Expertise beim Lesepublikum vorausgesetzt werden.²⁵⁴ Diese kommunikative Widersprüchlichkeit wird unter anderem durch die Prämisse der Subjektivität, die jeder Rezension zugrunde liegt (Holtfreter 2013: 35–36), aufgefangen. Da jedoch nicht nur die Rezeption durch Expertinnen und Experten, sondern auch die Gerichtetheit an diese keineswegs ausgeschlossen ist, wird für solche Kommunikationssituationen, also insbesondere

251 Das im Musikbereich zentrale Unterscheidungsmerkmal dürfte die Emanzipation vom bloßen Höreindruck durch die Fähigkeit sein, die Partitur eines Werkes lesen zu können. Auf diese und weitere Kompetenzen stützt sich Adornos Entwurf für Kriterien musikalischer Expertise (Adorno 1998 [1956]), der noch immer Gültigkeit beanspruchen darf.

252 Damit sind etwa musikwissenschaftliche Fachzeitschriften oder Fachbücher gemeint, die oft in geringer Auflage und zu hohen Preisen erscheinen und vorwiegend in wissenschaftlichen Bibliotheken geführt werden. Auch wenn der öffentliche Raum der Kommunikation nicht deckungsgleich mit der Tagespresse ist, so kann für das hier untersuchte Material doch die Grenze entlang der Medientypen, also zwischen Tageszeitungen und Publikumszeitschriften einerseits und Fachpublikationen andererseits, angenommen werden.

253 In der vorliegenden Untersuchung werden nahezu ausschließlich im Druck erschienene Primärquellen berücksichtigt. Dies hat seinen Grund nicht zuletzt darin, dass bei Onlinequellen weder der dauerhafte Zugriff noch der unveränderliche Textzustand gesichert ist. Eine stärkere Einbeziehung von Onlinemedien könnte auch diachron-kontrastive Vergleiche mit dem vordigitalen Zeitalter anstellen, um eventuelle Diskurswandelprozesse zu identifizieren. Dies wäre allerdings ein Analyseansatz, der hier weder notwendig ist noch berücksichtigt werden kann.

254 Ein umgekehrtes Wissensgefälle zwischen E- und S-Seite ist dabei nicht ausgeschlossen. Ein Beispiel wäre das nicht unalltägliche Szenario, dass die Solistin eines Konzerts eine Rezension über ihren Auftritt aus der Feder des nebenberuflichen Kritikers einer Provinzzeitung liest. In die Rezeption von Konzertbesprechungen spielen also zahlreiche Aspekte von „Mithörerschaft“ (s. zur Problematik der Differenzierung Adamzik 2002: 220–221) hinein.

Konzertrezensionen und andere musikbezogene Texte in nicht fachspezifischen Medien, das Kürzel E>L(E) verwendet.²⁵⁵ Die heterogene Medialität und Kommunikationssituation rechtfertigt es also keineswegs, die Hybridform Musikkritik als „fachexterne“ (Störel 1998: 1338) Textsorte zu bezeichnen;²⁵⁶ schon gar nicht kann dies historisch (d.h. im Falle Finnlands mindestens noch für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts) Geltung beanspruchen. Eine differenzierte Diskussion der Fachlichkeit von Musikkritiken führt Beile (1997: 38–47); die von ihr verwendete Bezeichnung „bivalent“ für diesen Kommunikationstyp wird hier aufgegriffen.²⁵⁷

Betrachtet man also sprachliche Äußerungen über Musik als fachliche Kommunikationssituationen und nimmt damit Akteurspositionen (und nicht nur oder vorrangig die Gegenstände) stärker in den Blick, muss dies auch berücksichtigen, dass in der Kommunikation innerhalb einer Diskursgemeinschaft (s. 5.5.2.1) die diskursinduzierenden fachlichen Themen auch mit nichtfachlichen Elementen verknüpft werden können. Daran schließt sich auch die Frage an, wie epistemische und deontische Machtstrukturen durch einen fachspezifisch identifizierbaren Sprachgebrauch zum Ausdruck kommen. Die folgenden Untersuchungen werden dabei ihr Augenmerk nicht zuletzt auf die Informationsübertragung durch das Ungesagte, aber Mitgedachte richten. Implikaturen können in ihrer Un(an)greifbarkeit stärkere Realisationen von Diskursmacht sein als selbst die kategorischsten

255 S. zum Vergleich auch die Siglen bei Kalverkämper (1998: 34–35), die allerdings die Möglichkeit bivalenter Kommunikation nicht berücksichtigen. – Die reine E>L-Kommunikation der Pädagogik auf Basisniveau ist ein Sonderfall, der zwar durch die obige Definition von Fachkommunikation abgedeckt ist, hier aber nur im Rahmen der Analyse von Lehrwerken und Definitionen in Kapitel 4 betrachtet wird. Lehrwerke sind mit diesen Kategorien von Fachkommunikation schwer zu erfassen, da es sich um komprimierte Wissenssammlungen handelt, die im Regelfall durch ein Unterrichtsgespräch ergänzt werden – ein zentraler Teil der Kommunikation spielt sich also mündlich und jenseits des Lehrbuchtextes ab. Diese pädagogische Metaebene liegt weder bei einer Konzertrezension vor, die kaum erklärt, sondern beschreibt und urteilt, noch bei einem musikwissenschaftlichen Text, der ein erhebliches Wissen als Rezeptionsvoraussetzung annimmt. Dennoch ist der relative Anteil von Fachtermini in Lehrwerken oft sehr hoch, was einmal mehr die geringe Bedeutung von Termini für die Markierung fachlicher Niveaus eines Textes unterstreicht.

256 Da die Bewertung keineswegs die einzige und auch nicht immer dominante Funktion der Musikkritik ist, greift auch eine eindimensionale Kategorisierung als „Meinungstext“ (s. zu dieser Textfunktion etwa Holtfreter 2013: 36; 130–132) zu kurz.

257 An möglichen Bezeichnungsalternativen herrscht kein Mangel: Adamzik (2002: 212) etwa nennt Äußerungen im öffentlichen Raum „mehrfach adressiert“. Man könnte auch mit dem aus der Computertechnik geläufigen Konzept der Abwärtskompatibilität operieren, doch die über den Aspekt der Vertikalität hinaus wertende Bedeutungskomponente spricht gegen die Entlehnung einer solchen domänenspezifisch geprägten Benennung. Die Bezeichnung als dispersive Kommunikation würde zwar die Produktions- und Rezeptionsweise anschaulich erfassen, aber nicht den hier relevanten Aspekt des Wissens(macht)gefälles zwischen Experten- und Laienposition.

Setzungen. Die Fachlichkeit in der E>E-Kommunikation zeichnet sich also nicht zuletzt dadurch aus, dass implizite und präsupponierte Informationen unabdingbare Voraussetzung für das fachspezifische Gelingen der Kommunikation sind. Dies geschieht aus Gründen der Effizienz, aber auch im Zuge und Interesse einer fachlichen Identitätsstiftung, die nicht nur durch Lexik und Syntax, sondern über das gesamte Spektrum der fachspezifischen Pragmatik hergestellt wird. Diese Exklusivität (und Exklusion) bezeichnet Wimmer (1987: 93) als „mikrokulturelle Barrieren“.

Zwar mag die Fachkommunikation der Musik weder für fachsprachliche Forschung noch für systematische Fachsprachplanung als prototypisch anzusehen sein – wenn man denn, eingedenk des bis hierhin Gesagten, überhaupt noch an der Vorstellung prototypischer Fachkommunikation festhalten will. Doch kommt diese fachkommunikative Besonderheit einem modernen fachsprachlinguistischen Zugriff geradezu entgegen. Der hier gewählte Ansatz schließt an Vorschläge zu einer Rekonzeptualisierung der Fachsprachenforschung an, nämlich

[...] to explore how we might lift our research gaze, as it were, to encompass the actions and purposes of a range of mutually influencing, or even collaborative professional communities by focusing less on their linguistic distinctiveness and more on comparing and contrasting their potentially overlapping professional and discursive practices as they engage with a range of what may turn out to be common critical and focal themes (Candlin & Crichton 2011: 284).

Damit wird jedoch unterstrichen, warum die in 3.2 angerissene Vertikalitätsfrage weiter von Relevanz bleibt. Hinter der Rezeption einer sprachlichen Äußerung als fachlicher, einschließlich der Identitätsstiftung als Fach(diskurs)gemeinschaft via Sprachgebrauch, steht eine Grundannahme von Legitimation und (sozial akzeptierter) Autorität;²⁵⁸ mithin von *voice* (s. 5.5.2.3). Mag sich auch in der Fachsprachenlinguistik, wie Schubert (2011: 28) konstatiert, die graduelle Auffassung im Sinne Kalverkämpfers durchgesetzt haben, so lässt sich doch aus soziolinguistischer und diskursanalytischer Warte die Tatsache der Vertikalität in der Kommunikation zwischen Fach- und Nichtfachleuten nicht wegdefinieren (Busch 2018: 387). Damit wird eine kommunikative Machtstruktur impliziert, die sich als Konstruktion einer Ungleichverteilung von Wissen in der Sprache realisiert. Unabhängig von allen Ansätzen, die auf einer integrierenden Sichtweise von Fachkommunikation basieren, muss der Tatsache Rechnung getragen werden, dass fachliche Expertise, Akteursposition im Diskurs und *voice* nicht voneinander getrennt betrachtet werden

258 Zu Expertise als sozialer Rollenzuschreibung s. etwa Goodwin (1998: 270–271; 278 [Endnote 5] mit Literatur); die Thematik wird unter 5.5.2 nochmals eingehender mit Bezug auf den finnischen Musikdiskurs aufgegriffen.

können. Dies gilt für fachgemeinschaftsinterne wie für bivalente Kommunikation und insbesondere in einer kulturspezifischen Konstellation wie der der finnischen Kunstmusik, in der Deutungsmuster, d.h. Reformulierungen dessen, wie etwas im Diskurs gesehen wird, und Denkbilder, d.h. Muster dessen, wie etwas zu sehen ist (s. 5.5.1.3), sich in einem Bereich von so fundamentaler Bedeutung für die kulturelle Identitätskonstruktion bewegen.

Zu bedenken ist dabei auch, dass sich auf Finnisch verfasste Fachtexte praktisch ausschließlich an einer innerfinnischen Diskursgemeinschaft orientieren:

Papers written in Finnish can only expect a very small, welldefined and closed community of readers, who have a very homogeneous cultural background, and the texts are only evaluated in the national context. The status of the scientific community in Finland is in most essential respects very similar to those in other developed Western countries [...]. Yet Finland can in many research fields be regarded as a peripheral country, which receives influences rather than imparts them. (Mauranen 1993: 41.)²⁵⁹

Aufgrund dieser Zielgruppenspezifität wird man also erwarten können, aus den Texten (konstitutive) Elemente eines kulturspezifischen Denk-, Sprach- und Fachkommunikationsstils ablesen zu können, wenn diese denn existieren.²⁶⁰ Solche und andere Charakteristika musikalischer Fachtexte, die weit über die Lexik hinausgehen, sind bisher allenfalls in Ansätzen, etwa bei Brandstätter (1990), beschrieben worden. Das Einflussfeld von Wissenschaftskultur, einzelsprachlichen Spezifika, fachspezifischer Stilistik und individuellen Präferenzen im Bereich der Geistes- und zumal der Kunstwissenschaften erschließt sich, im Sinne des hier verfolgten methodologischen Ansatzes, vor allem aus einer Kombination von *close reading*-Zugriff auf einzelne Textexemplare mit der Analyse des Diskurses, zu dem sie beitragen und der sie prägt.

²⁵⁹ Hinsichtlich der Erforschung finnischer Musik steht Finnland natürlich nicht an der Peripherie, sondern im Zentrum der Forschungsaktivität. Doch dürfte das Werk von Sibelius und Saariaho die einzige finnische Musik sein, die bislang den Status eines im strengen Sinn dauerhaft international relevanten Forschungsgegenstands erlangt hat. Dies ist keine Aussage über künstlerische Qualität und Bedeutung, sondern lediglich über die Aufmerksamkeit, die der Musik in der einschlägigen Forschung zuteil wurde und wird.

²⁶⁰ Galtungs (1981: 845–846) Zuordnung Finnlands, das er mit den etwas nebulös als „descendants of the vikings“ apostrophierten skandinavischen Ländern zu einer „balancierten“ Zone zusammenfasst, müsste (auch) in diesem Zusammenhang einer kritischen Betrachtung unterzogen werden; s. auch 6.1.7.6. für diesbezügliche Überlegungen zu einem konkreten Textexemplar.

3.4 Finnische Musikfachtextsorten im Überblick

Die finnische Textproduktion zur Musik entwickelte sich lange Zeit vorwiegend in einem Grenz- oder Schnittmengenraum zwischen Konzertrezension, Biographik und Essayistik.²⁶¹ Huttunen kommt im Rahmen einer Überblicksdarstellung der finnischen Musikfachliteratur und ihrer Themenschwerpunkte zu der Feststellung, dass sich für die Zeit bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts – mit Ausnahme akademischer Qualifikationsarbeiten, die jedoch zahlenmäßig gering waren und selten auf Finnisch verfasst wurden – keine klare Grenze zwischen „wissenschaftlicher“ und „nichtwissenschaftlicher“ Musikkultur in Finnland ziehen lasse (Huttunen 2013: 35); Mantere (2019: 286) bestätigt diesen Befund.²⁶² Zwischen dem ersten Erscheinen finnischsprachiger Texte mit Musikbezug im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts und der Etablierung einer im heutigen Sinne wissenschaftlichen Fachliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg liegt, folgt man dieser Auffassung aus der finnischen Binnenperspektive, mehr als ein Jahrhundert fachsprachgeschichtlicher Entwicklung und Textproduktion, die sich einer eindeutigen Klassifikation oft entzieht, wenngleich der fachliche Kommunikationskontext meist zweifelsfrei gegeben ist. Hinzu kommt, dass die Musikwissenschaft in ihren Anfängen zu den „nationalen Wissenschaften“ (*kansalliset tieteet*) gezählt wurde, die „mit Hilfe der Forschung Finnlands staatliche Legitimität rechtfertigen, die eigene kulturelle Vergangenheit als einen der Grundpfeiler der Nation abbilden und den Status des Finnischen als vollwertige

²⁶¹ Die Darstellung bezieht sich weiterhin auf finnische Originaltexte; übersetzte Arbeiten werden weitgehend ausgeklammert. Einen kursorischen Überblick über die Rolle von Übersetzungen musikalischer Fachliteratur ins Finnische gibt H. Riikonen (2013: 267–268; 270; 278–280). Allerdings ist seine Quellenauswahl lückenhaft und unsystematisch; weder nennt er etwa die ersten übersetzten Musiklehren noch die später mit den Wegelius-Übersetzungen konkurrierenden (s. 4.1.6). Von der jüngeren Literatur bleibt etwa die zu einem großen Teil aus dem Schwedischen übersetzte Enzyklopädie *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja* (s. 3.4.3) unerwähnt, während biographische und andere teils zweitrangige populärwissenschaftliche Literatur verhältnismäßig breit referiert wird; *tiedekirjallisuus* bleibt also nicht auf im strengen Sinne ‘wissenschaftliche Literatur’ eingegrenzt. Für Riikonens Feststellung, der größte Teil der finnischen Musikterminologie bestehe aus italienisch-lateinisch-griechischen Fremdwörtern (ebd.: 268), bilden seine wenigen und noch dazu teils etymologisch unpräzise hergeleiteten Beispiele (*kenraalibasso* ‘Generalbass’ und *kontrapunkti* ‘Kontrapunkt’ sind aus dem bzw. über das Deutsche entlehnt) keine ausreichende Grundlage (vgl. die differenzierte etymologische Analyse der Basisterminologie in 4.1.7). Da er es zudem unterlässt, auf die Originaltextproduktion vor 1897 hinzuweisen, erscheint die Bedeutung der Übersetzungen von Wegelius’ Arbeiten für die finnische Musikfachsprache überbewertet.

²⁶² Die erste längere historische Überblicksdarstellung zum Thema erschien auf Deutsch (Haapanen 1939). Einen knappen Überblick über die Fachgeschichte der Musikwissenschaft in Finnland gibt Tarasti (2000b); zu deren ersten Jahrzehnten detaillierter und auf Deutsch s. T. Mäkelä (2017).

Wissenschaftssprache begründen“ (Mantere 2019: 286) sollten (s. auch Ilkka Herlin 2000).

Die ersten umfangreicheren musikanalytischen Texte auf Finnisch sind ab Mitte der 1950er Jahre zu verzeichnen.²⁶³ Eine Voraussetzung dafür, dass solche Texte überhaupt entstehen konnten, war allerdings (neben strukturellen Rahmenbedingungen) eine Sprachmächtigkeit der Fachsprache, die nicht allein alle Untergebiete der Musiktheorie irgendwie terminologisch erfasste, sondern die über ein kohärentes Bezeichnungssystem verfügte und der darüber hinaus auch die für komplexere musikanalytische Argumentationen notwendigen fachspezifischen Strategien des Sprachgebrauchs zu Gebote standen.²⁶⁴ Die Entstehung der Fachterminologie wurde in ihrer formativen Phase daher nicht von einer entsprechenden Produktion wissenschaftlicher Literatur begleitet; allerdings ist dabei auch zu bedenken, dass das Fachgebiet der Musikwissenschaft seinerseits vergleichsweise jung ist und sich sein Profil erst Ende des 19. Jahrhunderts herausbildete.²⁶⁵ Der Ausbau einer Fachsprache zur Textsprache über die reine Terminologie hinaus ist zudem stark an die Entwicklung der entsprechenden Medien gebunden. Es bietet sich daher an, den folgenden Überblick über das finnischsprachige Musikschrifttum zugleich nach (groß

263 Die Textsorte des musikanalytischen Fachtextes, der darauf zielt, musikalische Strukturen freizulegen, entwickelt sich vorwiegend im Lauf der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus einer Synthese satztechnischer Analysezugänge zu den Teilbereichen der Musiktheorie. Eine Überblicksdarstellung über Geschichte und Methoden der musikalischen Analyse gibt Gruber (2016, insbes. Abschnitt III). Wenn hier von ‚Analyse‘ die Rede ist, dann muss dieser Begriff einerseits von sehr viel älterer Musiktheorie getrennt werden, andererseits aber auch von der Tradition einer Verbindung aus musikimmanenten Befunden, deren Beschreibung und poetologischer Deutung, wie sie exemplarisch mit E. T. A. Hoffmanns *Recension* zu Beethovens 5. Sinfonie (Hoffmann 1810) begründet wurde (s. hierzu Dahlhaus 1981). Bezeichnend für die finnische Perspektive ist, dass Krohns ähnlich durchmischte Darstellungen zu Sibelius’ Sinfonien noch Mitte des 20. Jahrhunderts teils als „Analysen“ betrachtet wurden, etwa bei Pylkkänen (1944: 132).

264 Obgleich bereits Wegelius [Järnefelt] 1897 knappe musikalische Analysen enthält und Krohn ja ein umfangreiches Lehrwerk auf Finnisch vorgelegt hatte (s. 4.1.6; 4.1.8), vertrauten noch Roiha (1941) und sogar selbst Krohn (1942; 1945/46) für ihre ersten großangelegten, teils analytischen Arbeiten auf das bewährte Deutsch. Dahinter stand allerdings auch das Streben nach breiter Rezeption, eine generell enge Bindung an die deutschsprachige Ideenwelt und Musikästhetik (Huttunen 2013: 45) sowie der intensive Austausch mit der deutschsprachigen Musikwissenschaft um die Mitte des 20. Jahrhunderts (Mantere 2017).

265 Wenngleich die Musik einst als Teil der *artes liberales* akademische Disziplin war und es bereits im 18. Jahrhundert musikwissenschaftliche Gesellschaften gab, kann eine Musikwissenschaft im akademischen Sinn nicht früher als auf das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts datiert werden (Wald-Fuhrmann 2022: Abschnitt IV).

umrissenen) „Textsortenfeldern“ (Adamzik 2018: 268) und Medien zu strukturieren und zu differenzieren.²⁶⁶

3.4.1 Rezensionen in Tages- und Publikumszeitschriften

Konzertrezensionen machen einen großen Anteil der frühen musikalischen Fachtextproduktion in Finnland aus, und sie sind die einzige musikfachliche Textsorte, zu der eine signifikante Produktion bereits aus der Zeit vor der Konstituierung der Basisterminologie vorliegt.²⁶⁷ Die ersten Besprechungen auf Finnisch erscheinen bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts und tragen inhaltlich wie sprachlich oft eigenwillige Züge, da nicht nur die höhere Fachterminologie noch völlig ungenormt war, sondern teilweise über die fundamentale Lexik und selbst über grammatische Konstruktionen zur Darstellung grundlegender musikbezogener Vorgänge noch keine Übereinkunft bestand (s. 4.1.1). Dennoch – oder gerade deswegen – sind diese Texte kultur- und sprachgeschichtlich interessante Belege dafür, wie die noch in der Entwicklung befindliche finnische Schriftsprache sich auf dem Gebiet der Musik bewähren musste, zumal es vor 1887 und zwischen 1891 und 1906, also in für die finnische Musikgeschichte formativen Phasen, keine finnischsprachige Musikfachzeitschrift gab.²⁶⁸

Um die Wende zum 20. Jahrhundert etablierten sich einige finnischsprachige Autoren als langjährige, profilierte und einflussreiche Rezensenten, die über die nötige Fachkompetenz und Reichweite verfügten und mit ihren Besprechungen starken Einfluss auf den Diskurs hatten. Zu nennen wären hier etwa Oskar Merikanto, Ilmari Krohn, Evert Katila und Heikki Klemetti (sowie unter den schwedischsprachigen Autoren Fredrik „Bis“ Wasenius und Otto Andersson). Nicht wenige

²⁶⁶ Lehrwerke und Musikwörterbücher werden aus systematischen Gründen unter Kapitel 4 behandelt, da die sich vor allem in ihnen vollziehende Entwicklung der Terminologie eine detaillierte Analyse erfordert, die den Rahmen dieses Überblickskapitels sprengen würde.

²⁶⁷ Zur Frühgeschichte der Musikkritik in Finnland s. Kurkela (2018) und Sarjala (1994), zur Forschung über Musikkritik in Finnland Heiniö (1988b). Eine der ersten umfangreicheren musikalischen Fachpublikationen auf Finnisch ist eine Sammlung kürzerer Texte Ilmari Krohns, die zahlreiche Rezensionen enthält (I. Krohn 1899a) und gleichsam programmatisch mit einem Essay über Schumanns Bedeutung als Rezensent beginnt.

²⁶⁸ Immerhin würdigt Rapola (1950: 144) an einer Stelle die sprachprägenden Verdienste von Evert Katila (s. 6.1.3.1). – In diesem Zusammenhang muss daran erinnert werden, dass ein großer Teil des Zielpublikums auch schwedischsprachige Zeitungen lesen konnte. Die frühesten finnischsprachigen Konzertrezensionen entstanden also wohl teils nicht nur aus praktischem Bedarf, sondern auch aus ideeller Motivation heraus.

Kritiker waren zugleich selbst als Komponisten tätig, doch konnte in der kleinen finnischsprachigen Fachgemeinschaft auf daraus resultierende mögliche Interessenkonflikte wenig Rücksicht genommen werden. Zudem war diese Doppelfunktion auch in größeren Musiknationen um diese Zeit nicht nur nicht unüblich, sondern – in der Tradition etwa von Robert Schumann, Hugo Wolf und anderen – sogar durchaus akzeptiert. Die weitgehende Trennung der Rezensionstätigkeit von anderen, teils einflussreichen Positionen im Musikleben etabliert sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach und nach. Auch heute noch gibt es Kritiker wie etwa Vesa Sirén oder Hannu-Ilari Lampila, die seit Jahrzehnten für einen großen Teil der Rezensionen in der größten finnischsprachigen Tageszeitung²⁶⁹ *Helsingin Sanomat* verantwortlich zeichnen. Diese Kontinuität erinnert daran, dass das finnische Musikleben bei aller Professionalisierung immer noch von einem überschaubaren Personenkreis geprägt wird.

Mit dem Aufkommen der ersten längerlebigen musikalischen Fachzeitschriften ab den 1920er Jahren war die Grundlage für eine Differenzierung zwischen bivalenter und Expertenkommunikation grundsätzlich gegeben. Allerdings erschienen auch danach in Tageszeitungen längere Artikel, die nicht unmittelbar auf Konzertereignisse rekurrierten und die umfangreichere, durchaus anspruchsvolle Darstellungen und explizite Kompositionskritik enthalten. Die Fachzeitschriften blieben wiederum bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts in ihrem Anspruch sehr heterogen und streckenweise relativ niedrigschwellig. Sie enthielten ihrerseits viele Rezensionen, darunter auch übersetzte Auszüge ausländischer Konzertbesprechungen und bisweilen eigene Korrespondentenberichte. Jenseits der an konkreten Konzertereignissen orientierten Rezensionspraxis gab es auch lange eine nennenswerte Textproduktion zur Musik in an ein breiteres Publikum gerichteten Kulturzeitschriften, insbesondere in *Valvoja* (1880–1973; 1923–1943 *Valvoja-Aika*) und *Suomen kuvalehti* (seit 1916).

3.4.2 Fachzeitschriften

Die erste finnischsprachige Fachzeitschrift für Musik, *Säveleitä*, wurde 1887–1890 von Pietari Juhani Hannikainen herausgegeben. Es ist durchaus bezeichnend, dass dieses Pionierprojekt nicht in Helsinki, sondern vom Musiklektor des Seminars in Jyväskylä lanciert wurde. Führt man sich vor Augen, welchen Einfluss etwa in

²⁶⁹ *Helsingin Sanomat* ist heute die einzige finnischsprachige Tageszeitung der Hauptstadtregion jenseits des Tabloid-Marktes. Dies bedeutet, dass das Feuilleton der Zeitung auf diesem Reichweitemniveau im Grunde in ganz Finnland konkurrenzlos ist.

Deutschland die ersten musikalischen Fachzeitschriften auf den musikästhetischen und fachsprachlichen Diskurs ausübten, lässt sich ermes sen, was es im finnischen Kontext bedeutete, dass vor dem 20. Jahrhundert mit dieser kurzlebigen Ausnahme keine musikalische Fachzeitschrift existierte. Rautaoja (2018: 261) vermutet, es sei vor allem dem Fehlen entsprechend kompetenter Autorinnen und Autoren anzulasten, dass komplexere musikalische Fachtexte noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nahezu ausschließlich in Übersetzungen erschienen. Das mag insofern richtig sein, als das Zusammentreffen sprachlicher und fachlicher Kompetenz als unabdingbare Voraussetzung für die Produktion solcher Originaltexte zunächst nicht vorhanden war. Doch erschienen die wenigen schwedischsprachigen Musikzeitschriften in Finnland noch später und waren ähnlich kurzlebig.²⁷⁰ Es musste sich also erst einmal eine Zielgruppe heranbilden, die sprachenunabhängig an Musikfachtexten (jenseits des Angebots in der Tagespresse) interessiert war.²⁷¹ In fachsprachlicher Hinsicht finden sich in *Säveleitä* durchaus bemerkenswerte Inhalte: Neben anekdotischen Texten und Kurzmeldungen erschien etwa über mehrere Ausgaben des Jahres 1888 die Übersetzung einer Arbeit zu einem zentralen Problem tonaler Satztechnik, nämlich dem Verbot des Fortschreitens zweier Stimmen in parallelen Quinten (als *kvinttikielto* bezeichnet; Lindgren [Hannikainen] 1888). Die Übersetzung lässt erkennen, dass die Wiedergabe derartiger spezialisierter Inhalte mit finnischer Fachlexik zu diesem Zeitpunkt bereits möglich war.

Die eigentlichen „fetten Jahre“ (Pääkkönen 1979: I)²⁷² der finnischen Musikperiodika fallen in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, von der Gründung der *Säveleitär* 1906 bis zur Einstellung der (ersten) *Musiikki* 1951. In diesem Zeitraum erschienen insgesamt etwa 1.200 einzelne Nummern von Musikfachzeitschriften mit zusammenge nommen mehr als 16.000 Seiten Text (Pääkkönen 1979: 15). Umso auffälliger ist der starke Rückgang, der – von reinen Berufsverbandszeitschriften abgesehen²⁷³ – nach dieser Phase eintritt. Dies lässt sich mit wirtschaftlichen

270 *Euterpe* erschien 1900–1905, die *Finsk musikrevy* 1905–1907 und die *Tidning för Musik* 1910–1916. Im unabhängigen Finnland gab es also nie eine schwedischsprachige Musikzeitschrift.

271 Die *Säveleitä* setzte in ihrem erfolgreichsten Jahr 1888 insgesamt 198 Abonnements ab. Das ist für Finnland in dieser Zeit nicht wenig; dennoch überstiegen die Kosten die Einnahmen um ein Vielfaches (Pääkkönen 1979: 45).

272 Pääkkönens Arbeit stellt die Geschichte der finnischen (einschließlich der schwedischsprachigen) Musikperiodika bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts dar und wertet die Inhalte statistisch nach Themengebieten aus. Eine sehr wertvolle Übersicht zu diesem Bereich ist auch das thematische Verzeichnis der in finnischen Musikzeitschriften 1887–1977 erschienenen Artikel von Heino (1985).

273 Die Verbandszeitschriften, etwa *Musiikkirilehti*, enthalten vorwiegend Texte mit Bezug zur Berufspraxis wie etwa zu Vertrags- und Gehaltsangelegenheiten, weswegen auch Pääkkönen sie nicht in seine Inhaltsanalyse einbezieht (Pääkkönen 1979: 15). Allerdings erschienen beispielsweise

Ursachen, mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung der Fachtextproduktion und einem daraus folgenden Konzentrations- und Separationsprozess in der Fachpresse (Huttunen 2013: 35) sowie teils auch mit einem Generationswechsel erklären – zahlreiche maßgebliche Akteure der Zwischenkriegszeit waren verstorben oder zogen sich aus der aktiven Tätigkeit zurück.²⁷⁴ Die Kurzlebigkeit finnischer Musikzeitschriften bleibt jedenfalls für einige Jahrzehnte ein kontinuierliches Phänomen (Tab. 18 im Anhang gibt eine Übersicht über die wichtigsten musikalischen Fachzeitschriften in Finnland).²⁷⁵ Daraus lässt sich auch die heutige Situation ablesen, in der nach wechselhaften Jahrzehnten eine gewisse Konsolidierung eingetreten ist. Die beiden großen überwiegend²⁷⁶ finnischsprachigen Zeitschriften sind *peer reviewed* und repräsentieren die Hauptzweige der finnischen Musikforschung: *Musiikki* ist die Zeitschrift der universitären finnischen Musikwissenschaft, *Trio* die der wissenschaftlichen Abteilung der Sibelius-Akademie. Mit *Synkooppi* repräsentiert die zweitälteste noch existierende Musikzeitschrift die studentische Fachschaft der Musikwissenschaft. Die rein englischsprachige *Finnish Music Quarterly* richtet sich im Geiste des finnischen Kulturexports auch an das ausländische Lesepublikum. Alle vier Zeitschriften sind kostenfrei online abrufbar.

3.4.3 Musikenzyklopädien

Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verwirklichte sich mit dem *Musiikin tietokirja* das lang erwartete (Haapanen et al. 1948: o.S. [Akkulause]) Projekt einer finnischen Musikenzyklopädie. Das Lexikon mag sich mit 570 Seiten und gut 5.000 Artikeln im Vergleich etwa zu der seinerzeit aktuellen fünfbändigen Ausgabe des *Grove Dictionary of Music and Musicians* (1940) oder dem zeitgleich in Deutschland

in der Kirchenmusikverbandszeitschrift *Kirkko ja musiikki* in den 1960er Jahren so bemerkenswerte Artikel zur Musik der internationalen und finnischen Avantgarde, dass Saunio (1966: 8) die Zeitschrift als deren wichtigstes Publikationsorgan bezeichnete; Heino (1985) berücksichtigt sie als einzige Verbandszeitschrift in ihrer Aufstellung. Doch auch die Zeitschrift der Vereinigung finnischer Musikbibliotheken (*Suomen musiikkikirjastoyhdistys*), *Intervalli* (1988–2011), enthielt neben musikbibliothekarischen Fachartikeln zahlreiche Texte mit breiterem Musikbezug.

²⁷⁴ Laitinen (1995) zeigt an der Geschichte von *Suomen musiikkilehti* beispielhaft das Auf und Ab, die personellen Verflechtungen und die wirtschaftlichen Probleme finnischer Musikzeitschriften.

²⁷⁵ Aufgrund einer stark semiotisch orientierten Richtung in der finnischen Musikwissenschaft – hier wirkt die Arbeit von Eero Tarasti prägend – enthalten auch die Veröffentlichungen der finnischen Gesellschaft für Semiotik, die Zeitschrift *Synteesi* und die Reihe *Acta semiotica fennica*, zahlreiche Artikel oder Themennummern mit Musikbezug, letztere allerdings nahezu ausschließlich auf Englisch.

²⁷⁶ Die Zeitschriften enthalten auch Artikel auf Englisch, seltener Schwedisch und Deutsch.

in Angriff genommenen siebzehnbändigen *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG; 1949–1986) bescheiden ausnehmen. Doch für finnische Verhältnisse – als Originalwerk, dessen Artikel (anders als die späterer, umfangreicherer Lexika) nicht auf Übersetzungen ausländischer Vorlagen zurückgehen und das noch dazu in der unmittelbaren Nachkriegszeit entstand – handelt es sich um ein beachtliches Werk, das von der Kritik teils mit großem Wohlwollen aufgenommen wurde.²⁷⁷ In Anbetracht des knappen Gesamtumfangs ist auch die damalige internationale Moderne recht gut abgedeckt.²⁷⁸ Die Artikel enthalten neben Kurzbiographien und Erwähnungen der Hauptwerke meist auch knappe Einordnungen oder zumindest Stichwörter zu Kompositionstechnik und Stilistik. Über Querverweise zu den zahlreichen Sachartikeln ist so eine erste, wenngleich stark verkürzte, zusammenhängende Übersicht über die wichtigsten Entwicklungen der musikalischen Moderne auf Finnisch erschließbar. Dass es sich allerdings nicht um eine wissenschaftliche Enzyklopädie in der Art des MGG handelt, lässt sich nicht nur an der Kürze der Artikel, sondern auch am Verzicht auf Hinweise zu Sekundärliteratur ablesen.

Die erste umfangreiche finnischsprachige Musikenzyklopädie mit wissenschaftlichem Anspruch, das 1976–1980 erschienene *Otavan iso musiikkitietosanakirja* (OIMTSK), geht auf übersetzte und durch Ergänzungen oder Originalbeiträge finnischer Autorinnen und Autoren erweiterte Artikel des schwedischen *Sohlmans musiklexikon* (1975) zurück. Zwar handelt es sich also nicht um ein finnisches Originalprojekt, doch dürfte mit diesem Lexikon die Idee eines finnischen Gegenstücks zu den großen deutsch- und englischsprachigen Mehrbänden verwirklicht worden sein, was sich unter anderem an zahlreichen Artikeln über Persönlichkeiten des finnischen Musiklebens ablesen lässt. In fachsprachlicher Hinsicht ist das

277 So empfiehlt der Rezensent des *Hufvudstadsbladet* das Lexikon trotz der sprachlichen Hürde auch für schwedischsprachige Haushalte (Ehr. 1948: 8). Allerdings gibt es auch Kritik an teils fachlich fragwürdigen Bewertungen damals zeitgenössischer Komponisten wie Schönberg, Strawinsky und Bartók (Mr. 1949: 5).

278 Es finden sich Einzelartikel zu allen wichtigen Vertretern der Zweiten Wiener Schule, aber auch zu Edgard Varèse und Charles Ives. Viele andere Namen werden in den Sammelartikeln zu einzelnen Ländern zumindest erwähnt. Damit stellt das Nachschlagewerk einen erheblichen Fortschritt gegenüber der damals aktuellsten finnischen Enzyklopädie, dem *Iso tietosanakirja* (ITSK, 1931–1939), dar. Dabei muss bedacht werden, dass ein großer Teil der vor 1933 bzw. vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs in Mitteleuropa bereits als Repräsentanten der neuesten Strömungen arrivierten Komponisten in Finnland zu dieser Zeit oft allenfalls dem Namen nach und ihre Musik nur engeren Fachkreisen auszugsweise bekannt war. Auch einige Komponistinnen sind aufgenommen, darunter die Finninnen Ida Moberg und Helvi Leiviskä. Mit Erwin Schulhoff (1894–1942) gibt es zudem immerhin einen Einzelartikel zu einem Komponisten der sogenannten Verfeimten Musik. Bei Schulhoff und Hans Krása (1899–1944), die beide in NS-Lagern starben, verzeichnet das *Musiikin tietokirja* allerdings weder Todesort noch -datum.

OIMTSK insofern interessant, als die finnlandspezifischen Ergänzungen, insbesondere zur Terminologie der Formenlehre, auf die fachinterne Auseinandersetzung um die Ablösung von Ilmari Krohns System schließen lassen (s. 4.1.8). Zwei knapper gehaltene enzyklopädische Musiklexika, das ebenfalls auf eine schwedische Vorlage zurückgehende zweibändige *Tammen musiikkietosanakirja* (1983) und die auf einen Band komprimierte und aktualisierte Version des *OIMTSK* als *Otavan musiikkietieto A-Ö* (1987), lassen auf den kontinuierlichen Bedarf an derartigen Lexika schließen, enthalten jedoch in fachsprachlicher Hinsicht keine signifikanten Neuerungen. Gleiches gilt für das *Suuri musiikkietosanakirja* (1989–1992), das gegenüber dem *OIMTSK* zwar im Umfang etwas reduziert wurde, dafür nun aber ausschließlich aus finnischsprachigen Originalartikeln besteht. Eine digitale finnische Musikenzyklopädie wurde hingegen bisher nicht in Angriff genommen.

3.4.4 Dissertationen und andere akademische Qualifikationsarbeiten

Die erste Dissertation über ein musiktheoretisches Thema an der *Academia Aboensis* legte der aus Narva stammende Henricus Munck bereits 1697 vor (*De usu organorum in templis*). Die erste im damaligen fachgeschichtlichen Sinn musikwissenschaftliche Dissertation verfasste Ilmari Krohn (1899; auf Deutsch), die erste Dissertation auf Finnisch Martti Hela (1924). Die erste finnischsprachige Dissertation mit einem dezidiert analytischen Ansatz und zu einem Werk aus dem Kanon des klassischen Repertoires legte Olavi Ingman erst 1959 vor. Seit den 1960er Jahren stieg der Anteil musikbezogener Beiträge auf diesem (in Finnland höchsten) Niveau akademischer Qualifikationsarbeiten.²⁷⁹ Moisala et al. (2010) listen für den Zeitraum 1899–2010 insgesamt 236 Dissertationen auf, von denen 134 (50,8%) auf Finnisch, 80 (33,8%) auf Englisch, jeweils 13 (5,5%) auf Deutsch und Schwedisch und 10 (4,2%) in anderen Sprachen (Ungarisch, Spanisch, Estnisch) verfasst wurden. Einige interessante Beobachtungen lassen sich aus diesem Überblick ableiten: Die relativ starke Stellung des Finnischen, eine gerade in jüngerer Zeit zunehmende sprachliche

²⁷⁹ Neben der Kerndisziplin Musikwissenschaft wären hier Musiktheorie, Musikethnologie und Musikpädagogik zu nennen. Aus der stark zunehmenden Anzahl von Institutionen mit fachspezifischer Promotionsmöglichkeit erklärt sich die enorme Zunahme der Arbeiten: Entstanden bis Ende der 1980er Jahre alle Dissertationen in Helsinki oder an der *Åbo Akademi*, kamen seitdem die Universitäten in Jyväskylä, Tampere, Oulu und die finnischsprachige Universität in Turku dazu. Das Graduiertenprogramm der Sibelius-Akademie (heute Teil der *Taideyliopisto*, des Zusammenschlusses mehrerer künstlerischer Hochschulen in Helsinki) sieht zudem eine hybride Promotion aus Konzerten und einer (in den Mindestanforderungen allerdings eher mit einer Masterarbeit vergleichbaren) theoretischen Abhandlung vor.

Vielfalt sowie die nahezu schlagartige Ablösung des Deutschen durch das Englische als bevorzugter Dissertationsfremdsprache. Bis 1969 waren noch über 50% der Dissertationen auf Deutsch verfasst worden,²⁸⁰ während alle 80 Arbeiten auf Englisch erst ab 1972 erschienen. Das Schwedische stand auch vor(!) diesem Zeitraum nur an dritter Position.²⁸¹ Auf akademische Abschlussarbeiten unterhalb des Doktorgrads kann hier nur kursorisch verwiesen werden.²⁸² Sowohl auf Bachelor- (finnisch *kandidaatti*) als auch auf Masterniveau (finnisch *pro gradu*) erscheinen nach wie vor zahlreiche Arbeiten auf Finnisch. Die meisten dieser Arbeiten werden inzwischen online publiziert (wie auch Dissertationen zunehmend zugleich oder ausschließlich digital erscheinen). Es ist dabei ein interessantes Detail, dass zum (weiteren) Themenkreis der finnischen Musikfachsprache zwar herausragende Magisterarbeiten, jedoch bisher keine Dissertationen verfasst wurden.

3.4.5 Musikgeschichtliche Gesamtdarstellungen; Monographien

Auch jenseits akademischer Qualifikationsarbeiten erscheinen in Finnland regelmäßig umfangreichere musikwissenschaftliche Texte – sowohl solche, die aus universitären Forschungsverbünden hervorgehen, als auch Projekte einzelner Autorinnen und Autoren.²⁸³ Hierzu gehören auch Biographien mit wissenschaftlichem Anspruch. Die finnische Musikgeschichte in allen Facetten, angefangen mit Haapans *Suomen säveltaide* (1940), bildet einen deutlichen Schwerpunkt der Publikationstätigkeit. Zudem erscheinen zahlreiche spezialisierte Arbeiten zur jeweils zeitgenössischen finnischen Musik.²⁸⁴ Die *Suomalaisen musiikin historia* (1995–2006) ist

280 Dies waren zehn von insgesamt nur neunzehn Dissertationen; bis 2010 kamen dann, bei enormer Steigerung der Gesamtzahl, nur noch drei weitere Arbeiten auf Deutsch hinzu.

281 Dabei dürften sich mehrere strukturelle Faktoren auswirken: Selbst an der *Åbo Akademi* muss die Dissertationssprache nicht zwingend Schwedisch sein. Zudem nimmt die Zahl ausländischer Doktorandinnen und Doktoranden zu, die wiederum bevorzugt auf Englisch oder in ihrer Muttersprache schreiben.

282 Eine der deutschen Habilitation vergleichbare Qualifikationsarbeit gibt es in Finnland nicht, dafür jedoch gelegentlich die Zwischenstufe der Lizentiatsarbeit unterhalb der Promotion.

283 Eine regelmäßig aktualisierte und gepflegte finnische Musikbibliographie gibt es derzeit nicht; die jüngste Bibliographie der Musikbibliographien ist ebenfalls mehrere Jahrzehnte alt (Lappalainen & Suhonen 1998).

284 Als besonders produktiver Autor wäre Mikko Heiniö zu nennen, der u.a. die Rezeption und Adaptation der wichtigsten modernen Strömungen in Finnland untersucht hat (Heiniö 1984, 1985, 1986, 1988a). Das finnische Musikinformationszentrum gab einige systematisch geordnete Übersichten heraus, die vor allem auf den Export abzielten und daher auch oder ausschließlich auf Englisch erschienen, hat aber seine Aktivitäten im Printbereich stark reduziert.

in der Anlage historisch-systematisch und enthält separate Darstellungen zu Kirchen-, Volks- und Populärmusik sowie zur Geschichte der Aufführungspraxis. Dies ist insofern ein Perspektivenwechsel, als die traditionellen musikgeschichtlichen Gesamtdarstellungen die Volksmusik vor allem im Kontext „nationaler Wurzeln“ (Haapanen 1940: 36), also als Beleg für die vorschriftliche Musiktradition in Finnland und als Inspirationsquelle für die Kunstmusik betrachten. Ein prestigeträchtiges Großprojekt, das sich über mehrere Jahrzehnte erstreckte, war Erik Tawaststjernas fünfbandige Sibelius-Biographie (1965–1988).

Zwischen 2011 und 2014 bestand ein Forschungsprojekt an der Sibelius-Akademie zur finnischen Musikgeschichte aus „transnationaler Perspektive“ (Kurkela et al. 2011), aus dem zahlreiche Publikationen hervorgingen, die die Paradigmen und Narrative der finnischen Musikgeschichte (darunter auch Erik Tawaststjernas Arbeit) einer kritischen Neubewertung unterzogen. Hinsichtlich umfangreicherer (monographischer) Untersuchungen zu nicht-finnischer Musik aller Epochen hingegen scheint sich die von Mauranen (s. S. 99) skizzierte Zielgruppenproblematik zu potenzieren: Es wird präsupponiert, dass finnische Forschung zu finnischer Musik über eine besondere Kompetenz und einen engen Zugang verfüge, was wiederum dazu führt, dass sich ein überwiegend finnischsprachiger Binnendiskurs entwickelt, auf den die ausländische Forschung kaum oder gar nicht zugreifen kann (s. 5.5.2.2). Finnische Publikationen über finnische Musik mögen also in Einzelfällen (in Übersetzung oder in englischer oder deutscher Ausgangssprache verfasst) den Weg in den Literaturkanon finden, aber finnische Standardwerke über ausländische Musik sind äußerst selten.²⁸⁵

Dass die Debatte darüber, in welcher Sprache sich die finnische Musikforschung an welches Publikum richten solle, nicht abgeschlossen ist, belegen zwei jüngere Zitate aus Geleitworten. In der ersten Nummer von *Sävellys ja musiikinteorio* heißt es:

Tähän asti on **kirjoittaminen musiikista ollut maassamme pikemminkin kansallista kuin kansainvälistä**. Tilanteen muuttamiseksi tultaneen jokin lehden tulevaisuuden numeroista saattamaan englanninkielisenä teemanumerona kansainväliseen jakeluun.^{xxvi} (Saarinen 1991: 1.)

Das bisherige „Schreiben über Musik“ (*kirjoittaminen musiikista*) in Finnland wird also, absichtsvoll oder nicht, implizit mit dem Schreiben über finnische Musik gleichgesetzt. Ob allerdings die englischsprachige Themanummer, von der die Rede ist, auch explizit nichtfinnische Gegenstände behandeln und damit ein finnischer Blick auf nichtfinnische Musik bekannter gemacht werden sollte, geht aus der

²⁸⁵ Zu nennen wären hier etwa die Dissertationen von Salmenhaara (1969) über Ligeti und Heikinheimo (1972) über Stockhausen, die allerdings auf Deutsch bzw. Englisch publiziert wurden.

Ankündigung nicht hervor.²⁸⁶ Generell dürfte auch in Finnland das jeweilige Forschungsinteresse (oder die Förderstrukturen)²⁸⁷ darüber entscheiden, welche Kombination der Matrix {auf Finnisch/auf Englisch} gekreuzt mit {über finnische Musik/über nichtfinnische Musik} sich in den Veröffentlichungen repräsentiert. Dass das Schreiben auf Finnisch über finnische Musik, also nahezu exklusiv für den Binnendiskurs, auch im 21. Jahrhundert noch als nationale Aufgabe aufgefasst wird, belegt allerdings die folgende programmatische Positionierung in einem Dissertationsvorwort:

Monet muistavat, kuinka edesmennyt professorimme, säveltäjä Erkki Salmenhaara jaksoi painottaa, että **suomalaisen musiikin tutkiminen on nimenomaan suomalaisten tehtävä**, sillä muuten se jää kokonaan tutkimatta. Vaikka Saariahon tapauksessa tätä pelkoa tuskin on, suomalaisen musiikin ymmärtäminen ja vaaliminen on nimenomaan suomalaisten musiikintutkijoiden tehtävä. **Väitöskirjani aihevalinnalla haluan** toisin sanoen **liittyä siihen salmenhaaralaiseen Suomen musiikin historian koulukuntaan ja tutkimusperinteeseen, joka kohdistuu ennen kaikkia suomalaisten säveltäjien kirjoittamaan musiikkiin.**^{xxvii} (Hautsalo 2008: o.S. [VI].)

286 Die Themanummer erschien zwar nie, die Artikel der Zeitschrift wiesen aber ein breites Spektrum auch nichtfinnischer Themen auf; einige Artikel erschienen auch auf Englisch.

287 Mantere (2018b: 123) zeigt zwar Verständnis für die Tendenz, auf Englisch in Periodika mit größerer Reichweite zu publizieren, unterstreicht aber dennoch die Bedeutung der einheimischen Sprachen für die Bildungsgesellschaft.

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 Detailebene 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 hoch klingende 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 Strukturangel, 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’
- *darmstadtalaisuus* ‘[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 Pejälle ja Pyhälle hengelille, 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-dramma, 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 perussävellestä, vaan myös alaspäin molliin huppuusävellestä (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 (piisteet 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 *circumversus*, 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 soinnisävelly, 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 [-tā'n-], *dolcan* [-ā], *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 [-drāma], melodrama, jossa vain kaksi henkilöä esiintyy.

Duolo (it.), *con 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. *Seinweisera-sävel*.

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

Durezza [-t-essa] (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 obsoleete 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 Lönnschmerz 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 Konzertzertifikationen.

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 durmoltonalen 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 Kirchentonarten (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 (Frøsterus [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, roهنnut 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 Saloniüs-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. +	
Quellspr.				lat. [it.]	gr.	dt. [schw.]	lat. [it.]	dt. [schw.]	it.					
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:

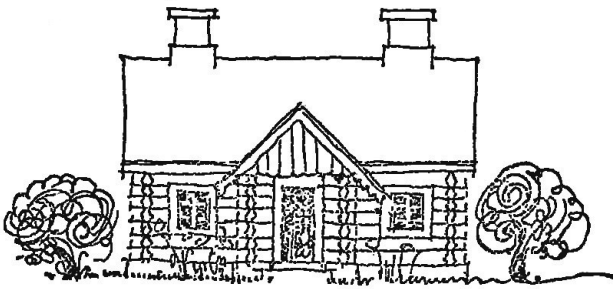


Abb. 4: Darstellung einer dreiteiligen Liedform als Wohnhaus mit Flur und zwei Räumen.

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 *Opettajan 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 fünfbandigem 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 käsittellee 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. Tarasti (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 Lehnwort 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 Rezensionspraxis 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</i> (<i>diatoniska tonsteg</i>) ‘Tonschritt’	<i>puoli-äänten skaala</i> ‘Skala der Halbtöne’
Kunelius 1873	–	<i>kromatillinen</i> (<i>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</i> (<i>luonnollinen</i>)	<i>kromatillinen</i> (<i>epäluonnollinen</i>)
Almqvist 1881	<i>luonnollinen</i> (<i>diatonisk</i>)	<i>epäluonnollinen</i> (<i>kromatisk</i>)
Almqvist ³ 1900	<i>diatooninen</i>	<i>kromaatinen</i>
Ronkainen 1884	<i>luonnollinen</i> [<i>diatoninen</i>]	<i>epäluonnollinen</i> [<i>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</i> (<i>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 Stamm-töne als abstraktes und damit auf verschiedene Tonstufen übertragbares Konzept und benutzt konsequent *askel*, setzt also nicht Töne und Tonschritte gleich. Der Plural *kromaattiliset 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 Stammtönen 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 'Stamnton' 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 Sonatenschemas (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 organisemmin; 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- 1. 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 aukesi 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).

Syntyä 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 voimassaan 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.**^{xv} (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 kansanhengemme uumeniin. Niistä he keksivät luomisen taian, **suomalaisugrilainen mystiikka ja kansalliset arvot avautuvat heille alkuvoimaisina ja töihin kannustavina.**^{xvii} (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 Musikkultur 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 Musikschritztums 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.^{xviii} (Heiniö 1986: 170.)

(2) Mutta **alkuvoimaisin** ja uudistushalussaan häikäisevin on se Stravinsky, joka on säveltänyt **Le Sacren**^{xviii} (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].)

5 Diskurslinguistische Analyse: Methodologie und Begriffsklärungen

However monological the utterance may be [...], however much it may concentrate on its own object, it cannot but be, in some measure, a response to what has already been said about the given topic, on the given issue, even though this responsiveness may not have assumed a clear-cut external expression.

(Bakhtin 1986: 92)

Die vorangegangenen Untersuchungen zu Fachterminologie, Sprachplanung, Definitionsansätzen im Rahmen von Nachschlagewerken und fachspezifischer Idiomatik legen nahe, dass die Betrachtung sprachlichen Materials gleich welchen Umfangs in einem komplexen kulturellen und kulturhistorischen Zusammenhang der inter- und transtextuellen Perspektive bedarf: Nicht allein Texte können nicht anders denn als Teil von Diskursen analysiert werden (Warnke 2002: 131), sondern dies dürfte zumeist bereits für weitaus kleinere sprachliche Einheiten gelten. Die folgenden Kapitel führen die auf die Konstitution des fachlichen bzw. im Fach verwendeten Wortschatzes (die auch als Diskurs von Systementwürfen gelesen werden kann) konzentrierte Analyse musikbezogener Fachkommunikation auf Finnisch nun explizit als Diskursanalyse fort.

Da eine Untersuchung musikbezogener Diskurse mit dem hier angelegten Forschungsansatz bislang nicht unternommen wurde,⁴⁹⁷ muss an dieser Stelle eine detailliertere Darlegung des Vorgehens eingeschoben werden. Diese liefert nicht nur eine Übersicht über die Methodik und die notwendigen Begriffsklärungen,⁴⁹⁸ sondern ist, auch in ihrem Umfang, durchaus „vom Gegenstand her gedacht“ (Jäger 2009: 197): Kapitel 5 dient als grundlegende methodologische Überlegung dazu, wie ein musikinduzierter Diskurs mit dem an anderen Wissens- und Handlungsbereichen erprobten Ansatz einer diskurslinguistischen Mehrebenenanalyse (DIMEAN)

497 Auf die konzeptionellen Unterschiede zu Bär (2024) wurde bereits hingewiesen (1.2.1). Ale-shinskaya (2013) hat eine knappe Skizze zur Analyse von „musical discourses“ als sozialer Praxis auf der Basis der *Critical Discourse Analysis* vorgelegt, beschränkt sich in ihrem Material aber auf wenige Beispiele aus der Populärmusik. Auch die diskursanalytischen Aspekte bei Pavlovová (2010; 2013) sind im Vergleich zu der hier elaborierten Methodologie sehr viel stärker an kommunikativer Praxis als an einer genuin transtextuellen Analyse orientiert.

498 Kompakte Erläuterungen und Definitionen zu den meisten Fachbegriffen der Diskursanalyse und Diskurslinguistik finden sich bei Wrana (2014). Die hier vorgenommenen Begriffsklärungen beschränken sich weitgehend auf solche Fälle, in denen die Verwendung zugleich eine methodologische Positionsbestimmung impliziert.

nach Spitzmüller & Warnke (2011) untersucht werden könnte. Diese Vorüberlegungen sollen auch ermöglichen, die hier vorgestellten analytischen Instrumente im weiteren Verlauf, je nach den spezifischen Anforderungen des zu untersuchenden Diskursbeitrags, im Sinne des integrierten Konzepts von DIMEAN flexibel und ganzheitlich einsetzen zu können und weder auf eine starre Ebenenschematik rekurren noch die empirische Analyse regelmäßig durch methodologische Erläuterungen unterbrechen zu müssen.

5.1 Vorgehensweise

Für die Analyse wurden drei Textkorpora zusammengestellt, die in ihrer Kombination einen möglichst vielfältigen Ausschnitt aus dem finnischen Musikdiskurs – zu verstehen als finnischer Diskurs über finnische Musik – vertreten sollten.⁴⁹⁹ Um Vergleichbarkeit und Themenzentriertheit zu gewährleisten, sind die drei Teilkorpora jeweils personen- bzw. werkgebunden.⁵⁰⁰ Die wichtigsten Auswahlkriterien waren die Relevanz der Persönlichkeiten und ihrer künstlerischen Produktion im finnischen Kontext, eine breite zeitliche Abdeckung, unterschiedliche ästhetische und stilistische Profile sowie ein in Umfang und Dichte für eine quantitativ gestützte qualitative Analyse hinreichende Textproduktion zum jeweiligen Diskursthema.

Dass Sibelius damit eine prominente Stellung einnimmt (6.1), liegt angesichts der Bedeutung des Komponisten als zentraler kultureller Repräsentationsfigur Finnlands (s. 2.2.4) auf der Hand. Die Zielsetzung der Unterkapitel 6.2 (zu Joonas Kokkonen) und 6.3 (zu Kaija Saariaho) besteht einerseits darin, Kontinuitäten und Veränderungen im finnischen Musikdiskurs zu untersuchen sowie an den Korpora zu überprüfen, ob die gewählte Analysemethodik sich auch in der Anwendung auf neuere Musik und die jüngere, unter veränderten Rahmenbedingungen entstandene

⁴⁹⁹ Eine Erweiterung der Untersuchung auf die finnischsprachige Textproduktion zu Musik aus anderen geographischen Räumen wurde erwogen, aber als im Rahmen des Forschungsansatzes, einer Betrachtung von Fachsprach- und Diskursgeschichte als kulturspezifischer Umbruchgeschichte, nicht zielführend verworfen.

⁵⁰⁰ Gefolgt wird hier also u.a. Felder, der, anschließend an Konerding (2005: insbes. 22–27), „thematische Kongruenz“ (Felder 2015: 99) als elementare Voraussetzung für die Diskursanalyse fordert. Die in Kapitel 4.2.1, 4.2.2 und 4.3.2 verwendeten Zugänge haben in Ansätzen eine eher querschnittsorientierte Analyse musikbezogener Diskursausschnitte anhand bestimmter Begriffe oder Begriffskomplexe durchgeführt. In den folgenden Fallstudien wurde der Gesamtdiskurs zunächst durch den Fokus auf Komponistin/Komponist und Werk gewissermaßen gefiltert und dann innerhalb der ausgewählten Teildiskurse die sprachlich markierten Zentralfelder identifiziert.

Textproduktion bewährt. Doch soll das Schreiben über finnische Musik jenseits von Sibelius nicht nur als Vergleichsobjekt, sondern als Aussageformation eigenen Rechts betrachtet werden. Die Vorgehensweisen hinsichtlich der drei Fallstudien sind grundsätzlich die gleichen, es werden jedoch spezifische Anforderungen und strukturelle Unterschiede der Korpora durch geringfügige gegenstandsadäquate Modifikationen berücksichtigt.⁵⁰¹ Der Aspekt der Vergleichbarkeit ist für den Untersuchungsansatz zentral: Die bisher vorliegenden linguistischen Untersuchungen musikbezogener Diskursformationen nämlich stützen sich auf Korpora mit Äußerungen zu ganz unterschiedlichen Werken,⁵⁰² wobei die Frage der einzelwerk- oder zumindest komponistenspezifischen Vergleichbarkeit aufgrund der Größe der Korpora und/oder der Auswertungsmethodik weitgehend in den Hintergrund tritt.

5.2 Diskurs – Text – Aussage – Äußerung

Angesichts der „Unmöglichkeit der begrifflichen Fixierung von ‚Diskurs‘“ (Spitzmüller & Warnke 2011: 18–19) soll hier lediglich ein gewisser definitorischer Rahmen unter Berücksichtigung fachspezifischer Besonderheiten des untersuchten Gegenstands umrissen werden.⁵⁰³ Ein Pioniertext der Diskurslinguistik definiert „Diskurs“ als

„[...] alle Texte, die sich mit einem als Forschungsgegenstand gewählten Gegenstand, Thema, Wissenskomplex oder Konzept befassen, untereinander semantische Beziehungen aufweisen und/oder in einem gemeinsamen Aussage-, Kommunikations-, Funktions- oder Zweckzusammenhang stehen [...] und durch explizite oder implizite (text- oder kontextsemantisch erschließbare) Verweisungen aufeinander Bezug nehmen bzw. einen intertextuellen Zusammenhang bilden“ (Busse & Teubert 2013 [1994]: 17).

⁵⁰¹ Die enge thematische Fokussierung des Sibelius-Korpus ist auch dem Bestreben geschuldet, die historisch gegebene quantitative Disbalance auszugleichen, denn die Textproduktion zu Sibelius überwiegt zumindest in der bivalenten Kommunikation massiv. Die Verhältnisse werden klar, wenn man sich vor Augen führt, dass das Teilkorpus zu Fallstudie I deutlich umfangreicher ist als die beiden anderen Teilkorpora, obwohl letztere einen breiten Ausschnitt aus der Textproduktion zum jeweiligen Gesamtwerk darstellen. Die unterschiedlichen diachronen Ausdehnungen der Korpora sind dabei ein zwar relevanter, doch nicht allein ausschlaggebender Faktor.

⁵⁰² Thim-Mabrey (2001: 290–308) allerdings stellt ans Ende ihrer Untersuchung einen kleinen Ausblick zu Parallelrezensionen als Anwendungsbeispiel. Auch Müller untersucht in seiner Arbeit zu kunstgeschichtlichen Diskursen Äußerungen zu Dürer als „zentrale Beobachtungspassagen“ (M. Müller 2007: 89), um Vergleichbarkeit zu gewährleisten. Solche Ansätze werden hier aufgegriffen und vertieft.

⁵⁰³ Eine größere Auswahl von Definitionsansätzen hat Busch (2012: 141–142) zusammengestellt.

Jedoch muss die Untersuchung eines kunstwerkinduzierten Diskurses sich auch zu der Frage positionieren, welche Stellung dieses Werk⁵⁰⁴ im Diskurs einnimmt. Für Busse/Teubert wäre es, obwohl „Gegenstand“ der den Diskurs konstituierenden Texte, zunächst einmal nicht Bestandteil des Diskurses. Auch wenn es zu diesem im weiteren Sinne „semantische Beziehungen“ bzw. einen „Aussage-[...]Zusammenhang“ aufweist, erscheint es doch fraglich, ob der Definition ein so weitgefasster Textbegriff zugrunde liegt, dass Aussagen in anderen Zeichensystemen als denen natürlicher Sprachen (wie Notentexten oder musikalischen Analysesignen), multimodale Diskursbeiträge oder Kultureme als Texte integrierbar wären.⁵⁰⁵

Dem sehr breit angelegten Ansatz der Kritischen Diskursanalyse zufolge ist ‚Diskurs‘ hingegen

„[...] a cluster of context-dependent semiotic practices that are situated within specific fields of social action, socially constituted and socially constitutive, related to a macro topic, linked to the argumentation about validity claims such as truth and normative validity, involving several actors who have different points of view [...]“ (Wodak & Reisigl 2009: 89).

Damit wird der Textbegriff⁵⁰⁶ nicht allein, etwa im Sinne von Geertz (1997: 9), ausgedehnt, sondern gänzlich substituiert. Die an seine Stelle getretenen „semiotic practices“ erlauben es, nahezu alles Zeichenhafte⁵⁰⁷ auch gänzlich jenseits schriftlicher oder überhaupt materialer Fixierung als integralen Diskursbestandteil zu betrachten.

504 Der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusehends erodierte Werkbegriff (s. dazu Dahlhaus 1978) muss hier nicht kritisch diskutiert werden, da es sich bei den Diskursgegenständen durchgängig um Kompositionen handelt, die das „Werkprinzip“ (s. etwa Nonnenmann 2000: 115–117) nicht in Frage stellen. ‚Werk‘ kann im hier untersuchten Zusammenhang sowohl als Einzel- als auch als Gesamtwerk einer Komponistin oder eines Komponisten verstanden werden, bzw. wird das Einzelwerk als Teilrealisation eines (mehr oder weniger dynamischen) ästhetischen Gesamtentwurfs gelesen.

505 Nur dann nämlich könnten auch ritualisierte Praktiken des Konzertlebens – man denke etwa an das Zeremoniell des Auftritts oder Publikumsreaktionen – als Diskurselement integriert werden. Zur Funktion und Bedeutung solcher Zeichenhandlungen im Kontext der Kunstmusik s. Heister (1983, II: 516–525); auch Koiranen (1992: 48) integriert z.B. die Ausdrucksform Applaus als soziales „Rahmenelement“ in ihr System. Zu Kulturemen als diskurslinguistischer Kategorie s. Mast & Weiland (2017), die ihre Analyse jedoch in erster Linie ebenfalls anhand der sprachlichen Verweise auf Kultureme, nicht (multimodal) anhand der nonverbalen Praktiken selbst vornehmen.

506 Auf einen Definitionsversuch von ‚Text‘ wird verzichtet, zumal die hier untersuchten Textstücke nur in wenigen Fällen in ihrer Erscheinung als komplette, abgeschlossene Einheiten untersucht werden. Legte man die Bedingung der interpretativen Verbindung zweier Aussagen im Sinne von Halliday & Hasan (2000 [1976]: 4) als Kernvoraussetzung für Textualität zugrunde, wären damit alle hier behandelten sprachlichen Daten vom musikalischen Werktitel bis zur Monographie Texte.

507 Die Formulierung „semiotic practices“ umschiffte auch die definitorischen Klippen von ‚Zeichen‘.

Diese Definition würde alle potenziellen Elemente des Diskurses umfassen, wobei der gedankliche Zusammenhang durch die Einschränkung „specific fields of social action“ – hier konkret als Bezug auf ein musikalisches (Einzel- oder Gesamt-)Werk einschließlich seiner öffentlichen Darbietung in ihrem sozialen und kulturellen Kontext – gewahrt bliebe. Doch geht es hier, nicht zuletzt im Sinne der eingangs (S. 16) dargelegten Auffassung von Kultur, eben um die sprachlich-diskursive Bewältigung des musikalischen Ereignisses (und seiner Reiteration durch die Wiederaufführung) und nicht um dieses an sich. Die Untersuchung stützt sich daher in der konkreten Analyse exklusiv auf schriftliche sprachliche Äußerungen, allerdings im Bewusstsein dessen, dass ein breites Spektrum semiotischer Praktiken hinter diesen steht respektive ihnen einbeschrieben ist. Diese Äußerungen, als konkrete Realisationen (Tokens, Instanzen, Filler) von möglichen Aussagen (Types, Kategorien, Slots)⁵⁰⁸ werden jeweils, etwa mit Busch (2018: 397), als Diskursbeiträge bezeichnet.⁵⁰⁹ Deren Umfang kann vom kleinsten epistemischen Element (Busse 2013: 164–165), das auch ein einzelnes Wort oder sogar Morphem sein kann, bis zum komplexen (seinerseits zahlreiche Instanzen umfassenden) Text reichen.

Der gelegentliche Verweis auf musikalische Befunde soll damit nicht als Ansatz von Multimodalität verstanden werden,⁵¹⁰ sondern als Klärung des zum Verständnis sprachlicher Äußerungen notwendigen Rahmenwissens. An dieser Stelle steht

508 Mit dieser Systematik des Verhältnisses von Aussage und Äußerung wird also, im Sinne von Spitzmüller & Warnke (2011: 70 [Fn. 5]), der Klarstellung der bei Foucault etwas vagierenden Relation von *énoncé* und *énonciation* gefolgt. – Eine umfangreiche Auseinandersetzung mit den begrifflichen Unterschieden zwischen ‚Diskurs‘ und Foucaults *discourse* enthält Wengeler (2003: 76–86). Den Abgrenzungen zu Foucault, wie sie etwa bei Busse (1987: 222–250) formuliert werden, schließt sich der hier verfolgte Ansatz insofern an, als Diskurse nicht als gleichsam autonome Regelsysteme, sondern als – wenngleich von kulturellen und historischen Rahmenbedingungen geprägte – Realisationen bestimmter Strategien des Gesagten betrachtet werden. Dies ist bereits durch den Charakter der hier untersuchten Diskurse geprägt, für die Foucaults Grundannahme der Anonymität nicht zutrifft (s. 5.5.2).

509 Die Bezeichnung Diskursbeitrag transportiert, metaphorisch gelesen, die Prozessualität von Diskursen, in denen sich neue Äußerungen an bestehende Aussageformationen anlagern bzw. von den Diskursbeteiligten (her)beigetragen werden. Jägers bevorzugte Bezeichnung „Diskursfragment“ (Jäger 2009: 22 und passim) erscheint weniger glücklich, da sie impliziert, dass aus einem fertigen Gebilde ein Teil herausgebrochen (lat. *frangere*) wurde und der Zusammenhang mit dem Ganzen gerade nicht mehr herstellbar ist.

510 Es gibt auch Auffassungen von interdisziplinärer Diskursanalyse, die „die *indexikalische* [Kursivierung B.S.] Verweisqualität aller Gegenstände im Diskurs, seien es Wörter, Bilder, Handlungen, Gebäude, Räume oder Töne als das semiotische Minimum bezeichnen und als methodologische Basis interdisziplinärer Diskursanalysen vorschlagen“ (Müller & Becker 2017: 183). Eine konsequente Umsetzung dessen würde allerdings auch eine multimodale bzw. multimediale Darstellungsform, also einen Hypertext erfordern (s. zu dieser Problematik Spitzmüller 2018: 534–535).

Warnkes „hybrides Kontextmodell“ bereit, das die Analyse des Diskurses weiterhin auf Sprache stützt und andere Äußerungsformen in den intertextuellen Kontext gewissermaßen auslagert (Warnke 2013: 86–87). Diese Haltung ist gerade im Hinblick auf die Interdisziplinarität des hier vorliegenden Untersuchungsgegenstands eine wichtige Leitlinie, um einer „Übergenerierung“ (Spitzmüller & Warnke 2011: 16) zu entgehen: Gezeigt werden soll, was – wenngleich natürlich in Kenntnis musiktheoretischer, -wissenschaftlicher, -geschichtlicher und -soziologischer Zugänge – ausdrücklich mit sprachwissenschaftlichen Mitteln über musikbezogene Diskurse in Erfahrung zu bringen ist.⁵¹¹

5.3 Deskriptive oder kritische Diskurslinguistik?

Diskursanalyse lässt sich zunächst ganz allgemein als Analyse des Zusammenhangs von Aussagen in einem thematisch begrenzten Feld verstehen. Diskurslinguistik schärft als „Diskursanalyse mithilfe sprachwissenschaftlicher Fragestellungen und Methoden“ (Schmidt-Brücken 2014: 113) den Blick für die konkreten sprachlichen Erscheinungsformen dieser Aussagen. Die Kritische Diskursanalyse (s. Reisigl 2018: 187 für die verschiedenen Richtungen) wiederum legt ihr Augenmerk stärker auf kausale und intentionale Aspekte, Validitätspostulate und schließt – zumindest als *Critical Discourse Analysis* (van Dijk 1993) – eine explizite Stellungnahme zu den Befunden bis hin zu präskriptiven Schlussfolgerungen nicht aus. Die Trias von Konstruktion, Argumentation und Distribution bei der Konstituierung von Wissen (Warnke 2009: 121) stützt sich allerdings auf das Gesagte, ohne nach dem intentional Gemeinten zu fragen.⁵¹² Dieser Grundansatz erscheint zumal für eine Arbeit wie die vorliegende, die Äußerungen zu ästhetischen Gegenständen untersucht, angemessen, um die notwendige Äquidistanz zu den jeweiligen Positionen zu wahren.⁵¹³ Dennoch kann die Analyse nicht umhin – etwa bei der Betrachtung agonaler Felder

511 Die Frage der Referenz wurde in der Einleitung (1.1) grundsätzlich bereits geklärt. Auch Spitzmüller & Warnke (2011: 51) sehen in der Annahme einer sprachlich konstituierten Wirklichkeit und der damit einhergehenden Ablehnung eines ontologischen Realismus eine Grundvoraussetzung der Diskurslinguistik.

512 Die Gleichzeitigkeit von manifester und latenter Übermittlung in der Rede (Greimas 1971: 89) wird damit nicht bestritten; sie kommt hier u.a. etwa in der Untersuchung von Frames und Implikaturen zum Tragen.

513 Damit wird zudem der als „Seeger's Dilemma“ (Herndon 1974: 244) benannte Konflikt zwischen intrinsischem Musikwissen und extrinsischem Sprachwissen über Musik (Seeger 1977: 16) aufgelöst und der unter 1.1 geklärten Abgrenzung der linguistischen Betrachtungsweise von musikwissenschaftlichen, musikästhetischen und musiksemiotischen Ansätzen Rechnung getragen.

und referentiell-intertextuell dialogisierender Diskursbeiträge – Präsuppositionen, Implikaturen und absichtsvolle argumentative oder polemische Stoßrichtungen zumindest in Betracht zu ziehen. Das in der vorliegenden Arbeit untersuchte Material aus Äußerungen zu künstlerischen Positionen und Mentefakten verlangt allerdings nach einer Herangehensweise, die sich der kritischen Implikationen ihres deskriptiven Ansatzes besonders bewusst ist. Die dabei notwendige Identifikation von mentalitätsgeschichtlich oder ideologisch motivierten Äußerungen und die Offenlegung von Argumentationsstrategien und Deutungshierarchien als Manifestation oder Resultat von Diskursmacht erscheint ohne kritischen Zugriff kaum leistbar.

Die Kritik bleibt dabei (im Sinne von Reisigl 2018: 183–186) allerdings implizit; die Schwelle zur expliziten Sprach- oder Ideologiekritik mit einem appellativen Impetus wird nicht überschritten. Wie Reisigl (2018: 183–184) unterstreicht, liegt jedoch „in der kategorial gesteuerte[n] Selektion dessen, was in eine Beschreibung konkret einfließt, bereits eine Bewertung“; gleiches gilt für Erklärungen, die im Zuge der Analyse gegeben werden (ebd.: 185). Strikt deskriptiv muss der Zugriff vor allem dort bleiben, wo die sprachlichen Äußerungen ihrerseits bereits eine (ästhetische) Wertung oder subjektive Stellungnahme enthalten.⁵¹⁴ Konstruktivistisch-deskriptive und historisch-kontextualisierende Ansätze sind jedoch nicht komplementär zueinander, sondern ineinander verschränkt (Reisigl & Warnke 2013: 26–27).⁵¹⁵ Kritische Diskurslinguistik wird hier also als integrierend kritisch-deskriptiver (oder deskriptiv-kritischer) Zugang verstanden, der seinen Ausgangspunkt von der linguistischen Basis nimmt: Die im Zentrum der Untersuchungen stehende Aussage in ihrer jeweils spezifischen sprachlichen Ausformung als Äußerung und ihrer diskursiven Verortung wird auch auf ihren kultur-, sprach-, ideologie-, mentalitätsgeschichtlichen (etc.) Kontext und Hintergrund befragt. Verfolgt werden das Fortleben ihrer konkreten sprachlichen Form, aber auch ihres davon abstrahierbaren Inhalts im Diskurs und die Einflüsse, die sie wiederum auf die sprachliche Realisation anderer Aussagen ausübt. Ein historisch-kritischer Ansatz (eng angelegt an den *Discourse-Historical Approach* bei Wodak & Reisigl 2009) wird also in die Betrachtungsweise integriert. Dieser kombinatorische Ansatz ist eine Konsequenz aus den inhärenten Forderungen, die das untersuchte Material an die Methodik stellt.

⁵¹⁴ Auch die Frage nach fachlicher Validität kann, wie eingangs erwähnt (1.1), nicht Bestandteil einer linguistischen Untersuchung sein. Wo hier musikfachlich Stellung bezogen wird, geschieht dies immer vor dem Hintergrund der diskursiven Wirkungen oder Implikationen bestimmter fachlicher Äußerungen (und ihrer Validitätspostulate).

⁵¹⁵ Jüngere Arbeiten, die diese Bezeichnung verwenden, sprechen mehr oder weniger synonym von Kritischer Diskurslinguistik und Kritischer Diskursanalyse (etwa Jürgens 2018; Spieß 2011). Hingegen positioniert sich die Arbeit von Merk-Carinci (2020) bereits im Titel programmatisch als „kritische Diskursanalyse“ und greift nicht auf die Methoden der deskriptiven Diskurslinguistik zu.

5.4 Besonderheiten und Kartierung kunstwerkinduzierter Diskurse

Bei einer diskurslinguistischen Herangehensweise an Textkorpora, die sich um Kunstwerke anlagern, sind einige gegenstandsspezifische Besonderheiten zu bedenken. Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf die Musik, ließen sich jedoch partiell auf andere Kunstsparten übertragen.⁵¹⁶ Für diskursanalytische Untersuchungen zu politischen oder gesellschaftlichen Problemkomplexen (z.B. Migration, Kolonialismus oder medizinethische Fragen) muss ein zwar stichhaltig begründbarer, aber dennoch zugleich arbiträrer zeitlicher Ausschnitt aus einem Diskurskontinuum gewählt werden. Hier hingegen lässt sich der diskursinitiale Gegenstand zunächst einmal temporal und materiell klar eingrenzen: Ein Musikwerk ist zugleich kulturelles Arte- und Mentefakt (Kreuz & Römer 2015: 232–233), das zu einem exakt datierbaren Zeitpunkt erstmals auf die Öffentlichkeit⁵¹⁷ trifft. Dieser Moment wird als diskursinitiales Ereignis festgehalten und das Werk als Text₀ betrachtet. Von diesem diskursinitialen Moment aus entfaltet sich das Hauptfeld des Diskurses, das aus denjenigen Texten besteht, die auf das Werk rekurren – sei es als Reaktion auf eine Konzertaufführung oder infolge einer Beschäftigung mit der Partitur.⁵¹⁸ Dieses Hauptfeld ist in seiner Ausdehnung offen, da die Textproduktion zum

516 Die folgenden Ausführungen sind eine für kunstwerkinduzierte Diskurse modifizierte Adaptation des diskurshistorischen Analyseansatzes, wie ihn M. Jung (2011 [2001]) vorgestellt hat. Die zentralen konzeptuellen Unterschiede bestehen im stärkeren Augenmerk auf der Chronologie mit der Identifikation eines diskursinduzierenden Ereignisses und der Integration einer Zeitachse sowie in einer Betonung der Unabgeschlossenheit des Diskurses, die aus Jungs grafischem Würfelmodell (ebd.: 40) nicht ablesbar ist. Jungs (1996: 460) Bild von „Aussagenetzen“ lässt sich hingegen mit der Idee einer Rhizomstruktur des Diskurses zusammendenken.

517 Öffentlichkeit soll dabei nicht mit öffentlichem Sprachgebrauch ineins gesetzt werden. Allen hier untersuchten Diskursbeiträgen ist jedoch gemeinsam, dass sie öffentlich zugänglich waren oder, in speziellen Fällen mit Verzögerung, wurden. Anstelle einer Unterscheidung zwischen breiter und wissenschaftlicher Öffentlichkeit wird weiterhin zwischen bivalenter und fachgemeinschaftsinterner Kommunikation (s. 3.3) differenziert, wobei die Grenze dazwischen, teils aus kulturspezifischen oder fachgeschichtlichen Gründen (s. 3.4), durchlässig ist.

518 Zwar ist das konkrete Ereignis einer bestimmten Aufführung eines Werkes nicht wiederholbar, wohl aber mit jeder Aufführung die Zeiteigenschaft des Werk-Erlebens. Die „Möglichkeit der ästhetischen Präsenz, der wiederholenden Realisierung, unterscheidet ein musikalisches Werk prinzipiell und tiefgreifend von einem politischen Ereignis, das unwiderruflich der Vergangenheit angehört und einzig durch Berichte oder Überreste in die Gegenwart hereinreicht“ (Dahlhaus 2017: 42). Darin liegt auch ein fundamentaler Unterschied zu Diskursen, die sich etwa auf historische Ereignisse beziehen und bei denen die Quellen der Erkenntnis nicht die „persönliche Erfahrung oder Beobachtung, sondern andere Texte“ (Janik 2007: 131) sind. Insofern kann jede Aufführung eines Werkes als diskursives Ereignis betrachtet werden. Die Uraufführung eines Werkes ist jedoch

Werk ein Kontinuum ist bzw. auch nach längerer Unterbrechung jederzeit wieder aufgenommen werden könnte. Die darin enthaltenen Texte (bzw. Diskursbeiträge) lassen sich chronologisch ordnen, und es sind inhaltliche Filiationen erkennbar.

Der Diskursprogression wird in dieser Untersuchung daher besonderes Augenmerk gewidmet: Für einen diskurslinguistischen Ansatz, der nach Akteursrollen sowie (sozio-)epistemologischen Prozessen und Strategien fragt, ist die Rekonstruktion der Äußerungsfiliationen Bestandteil der Antwort auf die Foucault'sche Frage. Sämtliche Texte des Hauptfeldes beziehen sich sowohl auf das Text₀-Werk, wie sie über diesen gemeinsamen Ursprung zugleich in Beziehung zu den anderen Texten stehen, selbst wenn sie nicht unmittelbar auf diese Bezug nehmen.⁵¹⁹ Jedoch wäre die Vorstellung von der Erscheinung des Kunstwerks als einer Art Urknall des Diskurses eine naive Simplifikation. Weder ist das Text₀-Werk eine *creatio ex nihilo*,⁵²⁰ noch sind sämtliche Äußerungen in den Texten einzig durch die Bezugnahme hierauf und aufeinander generiert. Die Auseinandersetzung mit einem spezifischen Kunstwerk ist vielmehr in einen größeren historischen Diskurszusammenhang eingebettet.⁵²¹ Sie beginnt insofern bereits vor der Entstehung bzw. Veröffentlichung des Werkes, als dieses unvermeidlich in einem ästhetischen und (fach-)geschichtlichen Kontext geschaffen und wahrgenommen wird.

ein Sonderfall der Aufführung, und die Reaktionen auf diesen Erstkontakt respektive die Autorität der Zeitzeugenschaft können erhebliche Auswirkungen auf den Diskurs haben (s. u.a. 6.1.3). Die hier angestellten Überlegungen beziehen sich jedoch nicht auf das Ereignis der Aufführung, sondern auf die Rezeption des Werkes als Artefakt (in seiner öffentlich zugänglichen Form als Partitur, klingende Realisation im Konzert oder Reproduktion im Rundfunk und auf Tonträgern) und als Mentefakt in seiner immateriellen Gestalt. Die „Aura“ (Benjamin 1963 [1936]: 13) des Kunstwerks spielt für den Diskurs allerdings eine allenfalls marginale Rolle.

519 Eine Unterscheidung zwischen Text und Meta-Text wäre hier überdifferenziert und nicht trennscharf möglich. So bezieht sich ja selbst eine explizit als Meta-Text konzipierte Äußerung, wie etwa eine Rezension eines wissenschaftlichen Artikels zu dem Text₀-Werk, zugleich auch auf dieses, wenn sie etwa Beobachtungen aus dem rezensierten Artikel an der Partitur überprüft.

520 So wird ein Werk durch die Bezeichnung *Sinfonia* als Teil des in der kompositorischen Praxis ausgetragenen Sinfoniediskurses markiert, durch die Tonart a-Moll korrespondiert es mit anderen a-Moll-Werken, etc. Hierin könnte eine Analogie zu typologischer Intertextualität gesehen werden, während musikalische Zitate, Variationswerke etc. referentiell intertextuell wären (s. 5.5.1.6).

521 „Interdiskursiv“ wird hier im Sinne von „(teil-)diskursübergreifend“ verwendet. Die Unterscheidung zwischen „Spezialdiskurs“ und „Interdiskurs“, wie sie Link (2008: 118) vornimmt, wird hingegen nicht aufgegriffen. Dies hat vor allem mit dem beschriebenen gewissermaßen osmotischen Verhältnis zwischen den Diskursfeldern zu tun: Wo der Werkdiskurs aufhörte und der Interdiskurs anfinge (und umgekehrt) ließe sich kaum je trennscharf erkennen. Links im Zusammenhang mit Spezialdiskursen erkennbare Auffassung von Fachsprachlichkeit stützt sich zudem vor allem auf das Merkmal der Terminologie (ebd.: 119), was in der Fachsprachenlinguistik schon länger als überholt gelten kann (s. die Ausführungen unter 3.1–3.3).

Die Struktur des untersuchten Diskurstypus bzw. dessen Kartierung in Felder lässt sich grafisch abstrahiert wie folgt darstellen:

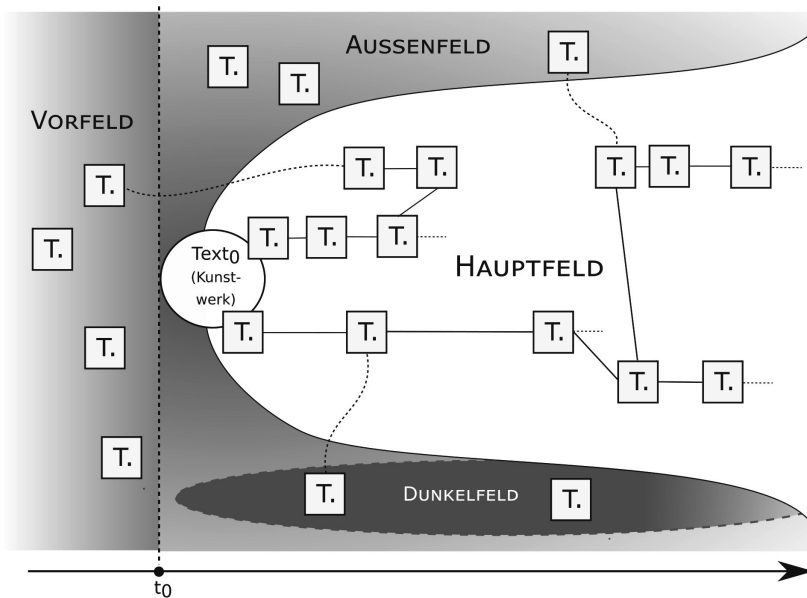


Abb. 5: Diachrone Feldstruktur eines kunstwerkinduzierten Diskurses.

Für die Texte im Hauptfeld ist das Text₀-Werk also eine notwendige Entstehungsbedingung. Drei weitere ineinander verschachtelte Diskursfelder lassen sich jedoch identifizieren, für die diese Bedingtheit durch das Text₀-Werk nicht gilt und die damit ein virtuell unendliches Reservoir an potenziell diskursrelevanten Äußerungen bilden.⁵²² Das Außenfeld des Diskurses enthält Äußerungen, die nicht als Diskursbeitrag zu dem Text₀-Werk konzipiert waren,⁵²³ jedoch in den Diskurs eingebunden

⁵²² Für Foucault (1988 [1981]: 173) sind Diskurse „seltene“ Ausschnitte aus dem Potenzial alles Sagbaren. Diese Idee einer quasi unrestringierten diskursiven Kombinatorik erscheint zwar zutreffend, aber kaum operationalisierbar. Im Sinne von Roth (2015) werden die tatsächlich getanen Äußerungen hier als – im Verhältnis zu allem diskurspezifisch Sagbaren ihrerseits immer noch seltene – Realisationen diskursiver Potenziale betrachtet.

⁵²³ M. Müller (2007: 49–50) verwendet die Bezeichnung „Referenzfeld“ für ein Reservoir an Texten mit einem – sei es auch distanten – thematischen Bezug zum Diskursgegenstand. Diese Bedingung gilt für das „Außenfeld“ nicht.

werden. Als diachroner Sonderbereich dieses Außenfelds lässt sich das Vorfeld bestimmen. Hier finden sich Äußerungen, die vor dem diskursinduzierenden Ereignis liegen, auf die jedoch im Hauptfeld Bezug genommen wird. Spiegelbildlich zum Hauptfeld, das einen chronologischen Beginn, jedoch kein Ende hat, hat das Vorfeld einen chronologischen Endpunkt – nämlich das diskursinduzierende Ereignis, das von diesem Moment an als Filter für alle Äußerungen fungiert –, ist jedoch in die andere Richtung der Zeitachse hin offen. Das Dunkelfeld des Diskurses schließlich enthält Äußerungen zum Text₀-Werk, die zunächst nicht die Grundbedingung der Öffentlichkeit erfüllen. Hier sind insbesondere private Äußerungen wie Tagebucheinträge, Briefe etc. gemeint, die erst mit zeitlicher Verzögerung im Diskurs aktiviert werden, sich dann aber als (retrospektiv) wirkmächtige Diskursbeiträge entpuppen können.

Das Korpus ist also (lediglich) derjenige Ausschnitt aus dem Diskurs, der als Material für die linguistische Analyse ausgewählt und kodiert wurde. Innerhalb des Hauptfeldes lassen sich bestimmte Kerntexte identifizieren, die signifikant stärkere Auswirkungen auf den Diskurs haben als andere, jedoch keinesfalls alle zu Beginn der Chronologie erscheinen. Vielmehr finden sich immer wieder Knotenpunkte, an denen Äußerungen erscheinen, die neue Diskursstränge begründen oder mit etablierten Mustern brechen: Busse unterscheidet zwischen diskursiven Ereignissen „im emphatischen Sinne“ und „epistemische[n] Elementen“ (Busse 2013: 165), die er jedoch ihrerseits als diskursive Ereignisse im Sinne Foucaults bezeichnet (ebd.: 164). Die Unterscheidung soll hier mit Hilfe des narratologischen Ereignisbegriffs präzisiert werden: Als diskursives Ereignis wird ein Diskursbeitrag bezeichnet, der die von Hühn (2014) an ein *Event II* angelegten Kriterien⁵²⁴ erfüllt, indem er eine signifikante Änderung innerhalb des Diskurses auslöst. Dies kann etwa dadurch geschehen, dass auf der mikrostrukturellen Ebene epistemische Elemente neu eingeführt oder bislang marginalisierte Elemente in den Fokus gerückt werden und dadurch neue Diskursstränge⁵²⁵ begründet oder verknüpft oder agonale Felder eröffnet werden. Diskursive Ereignisse können, müssen aber nicht Musterbrüche sein, und nicht jeder Musterbruch entfaltet auch (unmittelbar) diskursive Wirkung. Diese Wirkung lässt sich beispielsweise an der Intensität von Reformulierungen (s. 5.5.1.6) ablesen. Auf der makrostrukturellen Ebene können signifikante Veränderungen von Textsorten oder die Einführung neuer Textmuster als diskursive (*Event II*)-Ereignisse betrachtet werden.

524 „A type I event is any change of state explicitly or implicitly represented in a text. A change of state qualifies as a type II event if it is accredited – in an interpretive, context-dependent decision – with certain features such as relevance, unexpectedness, and unusualness.“ (Hühn 2014: 159.)

525 Die Bezeichnung schließt an Jäger (2004: 158–163) an.

5.5 DIMEAN: Auswahl, Schwerpunkte und operationale Erweiterungen

CLOV: Any particular sector you fancy? Or merely the whole thing?

Endgame (Beckett 1990 [1958]: 128.)

DIMEAN integriert als „verfahrenspraktisches Modell“ (Warnke und Spitzmüller 2008: 23) wesentliche Ansätze⁵²⁶ der Diskursanalyse und Diskurslinguistik mit dem Ziel, der „komplexen Morphologie“ (ebd.: 24) des Diskurses gerecht zu werden. Wenngleich das Modell „in die Nähe eines methodologischen Standards“ (Jürgens 2018: 69) gerückt und zu den „Klassikern“ der qualitativen Diskurslinguistik“ (Peters 2021: 62) gezählt wurde, ist die Anzahl systematischer und, vor allem, annähernd exhaustiver Anwendungen noch überschaubar geblieben.⁵²⁷ Auswahl und Ergänzung sind im DIMEAN-Konzept angelegt, das, wie die Autoren betonen, als dem jeweiligen Forschungsprojekt flexibel anzupassendes Modell gedacht ist (Spitzmüller & Warnke 2011: 199–200). In der folgenden Übersicht wird dargestellt, welche Ebenen berücksichtigt, welche spezifischen, durch den Untersuchungsgegenstand bedingten Schwerpunkte gesetzt und welche Ergänzungen vorgenommen werden; eine grafische Darstellung des Layouts, wie es für die hier durchgeführten Analysen adaptiert wurde, findet sich im Anhang (Abb. 17).

5.5.1 Transtextuelle Ebene: Rahmen und Muster

Die Identifikation und Analyse textübergreifender (und interdiskursiver) Muster – sowohl als „im korpuslinguistischen Verständnis rekurrente sprachliche Einheiten als auch im diskurslinguistischen Verständnis soziokulturell geprägte Resultate diskursiven Handelns“ (Brommer 2018: 49) – ist der zentrale Ausgangspunkt für die

⁵²⁶ Die Autoren verweisen, neben Foucault, u.a. auf Arbeiten von Link (1984), Wengeler (2003), Jäger (2009), Wodak & Reisigl (2009) und Hermanns (später gesammelt in Hermanns 2012). Insbesondere aber Busse (1987: 264–266) entwirft bereits ein hochkomplexes mehrstufiges Verfahrensmodell für eine Diskursanalyse.

⁵²⁷ Neben Jürgens (2018) stützen sich u.a. Baláž (2011) und Toscher (2019) auf eine Auswahl der DIMEAN-Komponenten, wobei sie, anders Jürgens, ihre Auswahlkriterien nicht explizit offenlegen und methodologisch begründen. Roth (2015) erweitert DIMEAN um eine Interaktionsebene. Spieß hingegen zweifelt angesichts der Komplexität des DIMEAN-Layouts dessen generelle Praktikabilität an (Spieß 2011: 7 [Fn. 8]) und legt zwar ihrerseits einen diskursanalytischen Mehrebenenzugang vor, beschränkt sich aber dann in der konkreten Anwendung auf wenige Ebenen (Spieß 2012: 18 [Fn. 4]).

folgenden Fallstudien: Die transtextuelle Ebene wird als Großrahmen von Diskursen verstanden; dies realisiert sich in zwei fundamentalen Strukturmodellen. Das eine ist die aus der Framesemantik bekannte Konstellation von Rahmen (*slot*) und Ausfüllung (*filler*). Sie findet sich, darin fraktalen Selbstähnlichkeitsmodellen vergleichbar, auf allen jeweiligen Ebenen wieder.⁵²⁸ Der Vergleich der von Kalverkämper als Pyramide dargestellten Ebenenstruktur von Fachsprache (Abb. 1) mit dem DIMEAN-Layout veranschaulicht diesen Ansatz: Ob der Großrahmen KULTUREM mit Kunstmusik gefüllt wird, der institutionelle Akteursrahmen mit dem Diskurshandeln einer Person, die Textsorte, d.h. der Textmusterrahmen KONZERTREZENSION mit einem konkreten Textexemplar zu einem Werk, ob eine oppositionelle diskurssemantische Grundfigur mit einer individuellen Realisation, ein semantischer Frame mit einem Wort oder Mehrwortausdruck oder eine grammatische Konstruktion über ein bestimmtes Morphem realisiert wird – das Strukturmodell ist identisch. Die Beschreibung und Analyse des Großrahmens ist somit unbedingt bereits als integraler Bestandteil der linguistischen Operation zu betrachten.

Ein zweites Strukturmodell dient dazu, das Verhältnis zwischen transtextuellen Mustern und ihren Realisationen auf der textuellen (Mikro-)Ebene von Sätzen, Phrasen und Wörtern zu verstehen und zu beschreiben. Muster wird bei Bubenhofers (2008: 409) „als Vorbild oder Vorlage, und nicht in der zweiten Bedeutung, die z.B. im *gemusterten* Tischtuch steckt [Kursivierung original]“ verstanden. Bubenhofers Bild kann mit seiner impliziten Verbindung zur Drucktechnik als Veranschaulichung dienen – das Muster hat die Funktion des Modells, die Realisation ist der jeweilige Abdruck.⁵²⁹ Entscheidend für die Nutzbarmachung dieser Konstellation in den folgenden Analysen ist ihre Fungibilität im Umgang mit stark variierten, fragmentarischen oder vagen Realisationen, insbesondere angesichts des hier untersuchten künstlerischen Gegenstands: Wenn und solange die charakteristischsten Elemente eines Musters in der Realisation erkennbar bleiben, wird diese als Abdruck des Modells für die kulturell konstituierte Diskursgemeinschaft lesbar, die damit zugleich identifikatorisch gefestigt wird. Grundannahme ist dabei, dass der vollständige und unveränderte Abdruck, bei dem auch wenig charakteristische (d.h. schwache) Muster wiedererkennbar sind, die Ausnahme bleibt. Gerade eine

⁵²⁸ Eine Variante dieser Selbstähnlichkeitsidee formuliert Donati (2011: 164 [Fn. 99]): „Von einem allgemeinen Standpunkt aus mag man sehr wohl zu der Auffassung gelangen, daß Realität in ihrer komplexen Strukturiertheit durch einen Prozeß der ‚Wiedererkennung‘ hierarchisch organisierter *frames* erfolgt [Kursivierung orig].“

⁵²⁹ S. ganz grundlegend die Allgemeine Modelltheorie von Stachowiak, die für das Verhältnis von Modell und Reproduktion die zentralen Merkmale der Abbildung, der Verkürzung und der Pragmatik, letztere verstanden als Zeit-, Zielgruppen- und Zweckgebundenheit, identifiziert (Stachowiak 1973: 131–133).

große Anzahl teilweiser und/oder variiertes⁵³⁰ Realisationen belegt also im Gegenzug die Stärke (Salienz) der prominenten Muster. Darin treffen sich linguistische und narratologische Ansätze:

Dem Zweck der Aufwandsminderung dient indessen auch das scheinbar entgegengesetzte Verfahren, unvollständige Schemata den rezeptiven Voreinstellungen entsprechend zu ergänzen. Denn es kostet weniger Aufmerksamkeit und psychische Energie, eine stabile Erwartung bestätigt zu finden, als sich mit Lücken, sperrigen oder regelwidrigen Details aufzuhalten. Auch die Zutat kann eine Ersparnis bedeuten, sofern sie ein bereitstehendes Schema komplettiert. Schemabildung beruht mithin auf drei Grundvorgängen: Verknappung, Angleichung, Vervollständigung. (Koschorke 2013: 32.)

Eine quantitativ-korpuslinguistische Betrachtungsweise ist nicht primär daran interessiert, welche „Instanzen [...] als Muster“ (Bubenhofer 2009: 24) dienen. Mit dem hier verfolgten qualitativ-diskurshistorischen Ansatz wird jedoch auch versucht, die jeweiligen Ausgangsmuster (bzw. Model) zu identifizieren, da die Aussagen- bzw. Äußerungsfiliationen für das Verständnis von Deutungsmustern, Akteursrollen und Einflusslinien von Bedeutung sind: Diese Filiationen können durchaus als „Indikatoren für die Wirkkräfte des Diskurses auf das *inhaltlich* Sagbare“ (Bubenhofer 2008: 410) und nicht allein darauf, „*wie* etwas gesagt werden muss“ (ebd. [Kursivierungen orig.]), dienen. Die folgenden Unterkapitel stellen die ineinander verschachtelten Rahmenstrukturen von außen nach innen geordnet dar.⁵³¹

5.5.1.1 Diskursiver Rahmen und historisch-epistemischer Kontext

Wenn Diskurs mit Warnke (2013: 85) als „Rahmenstruktur von Texten“ bzw. „Superstruktur von Sprache“ betrachtet wird, muss im Zuge einer Diskursanalyse auch die Rahmenstruktur von Diskursen beschrieben werden. Damit sind die zum Verständnis der Genese von Äußerungen und Wissensformationen nötigen historischen und kulturellen Hintergründe gemeint, also jenes diskursspezifische (sprachliche und außersprachliche) Wissen, „das benötigt wird, um eine sprachliche Form

⁵³⁰ Landwehr (2010: 380) hält „Nuancen an Veränderungen“ für „sicherlich nicht weniger wichtig“ als „radikale[n] diskursive[n] Brüche[n]“. Auch Albert (2018: 420) unterstreicht das Veränderungspotenzial von Wiederholungen.

⁵³¹ Warnke (2013: 92–93) verweist ausdrücklich darauf, dass die DIMEAN-Anordnung nicht als Anweisung zu einer Aszendenz-Deszendenz-Lesart misszuverstehen ist (was eine solche jedoch auch nicht explizit ausschließt). Anstelle der üblichen Lesekonventionen folgenden vertikalen Anordnung könnte man sich also eine spiralförmige grafische Repräsentation vorstellen, bei der das oszillierende Abtasten nicht hierarchisch geordneter, sondern allein durch die Betrachtungsmaßstäbe unterschiedener Ebenen anschaulich repräsentiert wäre.

(ob Wort, Satz, Textteil) zu verstehen“ (Busse 2018: 7). Konzepte wie „primary frameworks“ (Goffman 1986 [1974]: 21–39), „das kulturelle Gedächtnis“ (Assmann 2007), „kollektive Wissenssysteme“ (Fraas 2000) oder „Deutungsmuster“ (Lüders & Meuser 1997) benennen solche „diskursiven Rahmenbedingungen“ (Warnke 2002: 136), deren strukturierende Funktion es erst ermöglicht, Äußerungen in Kontexten und als Konstruktionen dieses Rahmens lesen zu können. Der chronologisch erste Zugriff auf den Gegenstand ebenso wie die Voraussetzung für die Kompilation der Analysekorpora war in der vorliegenden Untersuchung die Supertotale.⁵³² Den folgenden Fallstudien wird daher jeweils ein Einführungsabschnitt vorangestellt, der, um in der Terminologie des Films zu bleiben, die Funktion eines *establishing shot* (Verstraten 2012: 100) hat. Dieser soll, „um der Historizität von Diskursen gerecht zu werden, auch die Genese der Diskursausschnitte, die sie untersuchen, in den Blick nehmen“ (Warnke & Spitzmüller 2008: 42) und so den diskursspezifischen „Nachvollzug von Dingen, die im emphatischen Sinne wirklich und in eindeutiger Weise geschehen sind“ (Müller & Becker 2017: 183) ermöglichen, um die „wirklich gesagten Dinge“ (Foucault 1988 [1981]: 184) zu verstehen.

5.5.1.2 Ideologien, Mentalitäten, Identifikationsprozesse, Narrative

Die in den Einleitungskapiteln gezeichnete Skizze der kulturellen, historischen und nationalen Narrative und Identitätskonstruktionen Finnlands und der Position, die der Musik in diesen Konstruktionen zugeschrieben wird (s. 2.2), legt bereits nahe, dass dieser Ebene große Aufmerksamkeit gewidmet werden muss. Problematisch ist allerdings, dass diese Konstruktionen teils mit „schillernden Termini“ (Spitzmüller 2005b: 62) bezeichnet werden. Ideologien und Mentalitäten lassen sich als zwei Formen von Wirklichkeitsannahmen erfassen, zwischen denen anhand der Kriterien von Explizitheit und Reflektiertheit versus Assoziativität und Unreflektiertheit unterschieden werden kann (Spitzmüller 2005a: 254). Ideologien werden errichtet, während Mentalitäten, als „Strukturen von langer Dauer“ (Spitzmüller 2005b: 61), das Bewusstwerden von Identifikationsprozessen im Sinne von Hall (1994: 182–183) abbilden. In diesem Zusammenhang wird auch untersucht, in welchem Verhältnis die Äußerungen zu Denkstilen und Denkkollektiven (Fleck 1993 [1935]) stehen; auch hier wiederholt sich eine Slot-Filler-Struktur. Narrativ und „Identität“ sind allerdings keine ohne Weiteres diskurslinguistisch operationalisierbaren Kategorien, und auch bei der Frage nach Mentalitäten und Ideologien darf nicht aus einer

532 Dies entspricht etwa dem, was Roth (2015: 135), ebenfalls mit aus der Filmographie entlehntem Vokabular, als „Totale“ in der Ebenenstruktur der historisch-kritischen Diskursanalyse (Wodak & Reisigl 2009: 93) bezeichnet. Auch Hermanns (2012: 24) bedient sich einer filmentlehnten Metapher, wenn er Diskurs als „Zoom“ beschreibt.

Vorannahme der Existenz bestimmter (vermeintlich typisch finnischer) Wirklichkeitsannahmen heraus nach deren möglichen Repräsentationen im Diskurs gesucht werden. Es müssen vielmehr konkret linguistisch identifizierbare Realisationen von Instanzen des Kollektiven, Nationalen, Kulturräumlichen, Semiosphärischen und deren Kookkurrenzen mit musikbezogenen Äußerungen aufgespürt werden.

5.5.1.3 Diskursive Formanten: Diskurssemantische Grundfiguren, Denkbilder, Kollektivsymbole, diskursives Minimum

Als „Formant“ (lat. *formare* ‘formen’) wird die Konzentration akustischer Energie in einem bestimmten Frequenzbereich bezeichnet. Die Formantenkonstellation ist bestimmend für Vokal- und Klangfärbungen (Bußmann 2002: 221–222). Mit diesem aus der Akustik bzw. Phonetik entlehnten Überbegriff sollen diejenigen Elemente bezeichnet werden, die in ihrer Verstärkung und Verdichtung den Charakter eines (Teil-)Diskurses, sozusagen seinen spezifischen Klang, prägen.⁵³³

Diskurssemantische Grundfiguren sind gleichsam diskursübergreifende „Raster“ (Busse 1997: 20). Ausgehend von einer semiologischen Perspektive, in der diskurssemantische Grundfiguren „grundlegende Elemente der Organisation des umfassenden semantischen Systems“ (Scharloth 2005: 140) bilden, lassen sich damit komplexe Wissensformationen auf fundamentale Merkmalsoppositionen zurückführen, etwa NATUR versus KÜNSTELEI (Scharloth 2005: 140–144). Dieser Ansatz ist auch hier von eminenter Bedeutung. Gezeigt wird, welche (explizit oder implizit oppositionellen⁵³⁴) diskurssemantischen Grundfiguren wie realisiert werden, ob sie diskursübergreifend auffindbar sind und welche Schlüsse sich aus diachronen Kontinuitäten und Veränderungen der konkreten sprachlichen Realisationen ziehen lassen.

Als weiterer struktureller Überbegriff für die Untersuchung des hier vorliegenden textlichen Materials erweist sich das Konzept des „Denkbilds“ als besonders geeignet. Hierunter versteht Opp de Hipt „Sichtweisen von ‘etwas’, die auf der Interaktion mindestens zweier an Begriffe gebundener commonplaces beruhen“

⁵³³ Bär (2024) wählt, sprachlich an sein Untersuchungsgebiet angepasst, das Bild vom „Sound“ populärer Musikediskurse. Beide Veranschaulichungen haben gemeinsam, dass die Idee, musikbezogene Diskurse verfügten über einen je spezifischen „sprachlichen Habitus“ (ebd.: 20) mit einer aus dem auditiven Bildfeld entlehnten Metapher ausgedrückt wird.

⁵³⁴ Busse unterstreicht für das Oppositionspaar „das Eigene und das Fremde“, dass man die eine Komponente gar nicht ohne die gleichzeitige Abgrenzung von ihrem Gegenpol denken könne (Busse 1997: 22–23). Dies gilt jedoch auch für weniger fundamental-anthropologische Oppositionen. Häufig findet sich in den sprachlichen Realisationen nur eine Komponente eines Oppositionspaares explizit wieder, die Opposition zur anderen wird als Implikatur realisiert.

(Opp de Hipt 1987: 63). Ein Denkbild ist ein gedankliches Gerüst mit interpretierender Funktion; es „teilt mit, [...] wie etwas zu sehen ist“ (ebd.: 64).⁵³⁵ In den meisten Fällen lassen sich die Denkbilder zunächst auf das Strukturschema {x [...] y} zurückführen, wie es auch metaphorischen Konzeptualisierungen zugrundeliegt. Allerdings sind diejenigen Elemente, die in die drei Slots eingefügt werden können, weniger restringiert. Unter anderem entfällt die für die Metapher zentrale Bedingung der übertragenen Bedeutung, d.h. dass y einem anderen semantischen Feld als x entstammen muss (Opp de Hipt 1987: 60). Auch muss, wenngleich die syntaktische Struktur überwiegend auf zwei durch ein Verb verbundene Nominal- bzw. Nominal- und Adjektivphrasen zurückgeht, das verbindende Glied nicht zwingend ein Auxiliar- oder Modalverb sein.⁵³⁶ Zudem können alle drei Slots – besonders natürlich die beiden äußeren – mit ausgesprochen komplexen Inhalten belegt werden.

Die Flexibilität und Fungibilität dieses Konzepts als übergreifende Einheit ermöglicht es, Äußerungen, in denen sich Werkbefunde und deren Interpretation, Rekurrenzen auf außermusikalische Sachverhalte und Weltansichten, aber auch rezeptionsgeschichtliche Konstruktionen und Interpretationen von Fakten vermischen, mit einem Strukturzugriff zu erfassen. Opp de Hipt richtet seinen Fokus allerdings auf die (politikwissenschaftliche) „Analyse von Wahrnehmungsformen der Realität“ (Opp de Hipt 1987: 62), nicht die „Erforschung sprachlicher Formen“ (ebd.). Er analysiert Denkbilder quantitativ und qualitativ, jedoch konzentriert er sich auf die jeweiligen abstrahierten Gerüste, d.h. auf Kategorien. Hier hingegen sind die Strategien sprachlicher Realisationen dieser Gerüste, also Instanzen, von ebenso großem Interesse: Für die linguistische Analyse der diskursiven Zusammenhänge und Tiefenschichten ist es von zentraler Bedeutung, hinter welchen konkreten Worten sich die „Sichtweisen [...] verbergen“ (ebd.: 130–131) – respektive welche Worte diese Sichtweisen (musterhaft) konstituieren.

Eine dritte transtextuelle Rahmenstruktur sind Kollektivsymbole (Link 1984). In die Rezeption musikalischer Werke – insbesondere, aber nicht nur in die hermeneutische – fließen Kollektivsymbole ein, die besonders mächtige Verknüpfungen von Diskurssträngen sind, da sie große Areale aus dem Vorfeld im Diskurs aktivieren können. Doch können Werke wiederum selbst zu Kollektivsymbolen werden, wenn die Eigenschaften, die ihnen zugeschrieben werden, in einer Diskursgemeinschaft so verankert sind, dass allein die Nennung des Werkes eine vorhersagbare Framekonstellation aufruft.

⁵³⁵ Opp de Hipt (1987: 60–61) erläutert am Beispiel des Satzes „Der Staat schützt die Bürger“, dass hinter solchen gedanklichen Gerüsten komplexe Begriffskonstruktionen stehen können.

⁵³⁶ Dies ist ein weiterer wesentlicher Unterschied zu metaphorischen Konzeptualisierungen, die zumeist dem Schema {x ist y} folgen.

Als diskursives Minimum schließlich soll der diachron über längere Zeit stabile Kern eines Diskurses bezeichnet werden, also diejenigen Grundfiguren oder Kategorien, die einerseits in der deutlichen Mehrzahl der Diskursbeiträge erscheinen und von denen andererseits auch in den knappsten Diskursbeiträgen Instanzen vorkommen. Dieses Minimum ist das Basisarsenal, das die mächtigsten Zonen der Formanten durch kontinuierliche Reformulierung präsent hält. Diachrone Gewichtsverlagerungen innerhalb dieses Minimums oder der Austausch von Kategorien können den Gesamtcharakter eines Diskurses verändern (s. 6.1.6. für die konkrete Analyse eines solchen Prozesses).

5.5.1.4 Diskursspezifische Kerntexte

Das Verhältnis der einzelnen Beiträge zu dem Diskurs, den sie konstituieren, lässt sich als „Modus des homo- oder polyphonen Dialoges zwischen Texten“ (Warnke 2002: 137) beschreiben. Dies evoziert die Vorstellung, dass die Korrespondenz zwischen Texten zu einem Thema (auch dies ließe sich musikalisch verstehen) sich ähnlich wie mehrstimmige Musik in Vertikale und Horizontale entfaltet und dabei bestimmten Gesetzmäßigkeiten und Mustern folgt.⁵³⁷ Homophonie und Polyphonie können dabei auch für eine Unterscheidung zwischen solchen Textgruppen stehen, bei denen es eine dominante Stimme (einen *tenor* im Sinne eines Trägers zentraler oder sich durchsetzender Informationen) gibt, der andere unter- oder nachgeordnet sind, und eigenständigen Strängen, die in kontrapunktischer Verflechtung verlaufen und dabei in stärkere Spannungsverhältnisse zueinander geraten können. Im Sinne dieses Strukturbildes werden hier für die jeweiligen Teildiskurse zentrale Texte identifiziert, die einer detaillierteren Analyse unterzogen werden und deren Resonanz im Diskurs nachverfolgt wird.

⁵³⁷ Es seien an dieser Stelle zwei Anmerkungen zu dieser Metaphorik aus musiktheoretischer Warte gestattet: (1) Die (Bachtin'sche) Polyphonie entspricht in der Musik eher der Technik latenter Polyphonie in der Einstimmigkeit, z.B. in den Solowerken J.S. Bachs, da die verschiedenen Stimmen ja notwendigerweise sukzessiv gelesen werden müssen. Selbst ein im engen Sinn polyphon konzipiertes Textkonvolut wie Arno Schmidts *Zettels Traum* kann zwar, wie ein Bühnenwerk, simultan aufgeführt werden, doch wird die Wahrnehmung dabei immer zwischen den Textebenen springen (müssen), während das (geschulte) Auge und Ohr musikalische Mehrstimmigkeit (auch komplexe) simultan erfassen kann. (2) Die Mehrstimmigkeit von Texten in Diskursen entspricht oft eher der Zwischenform der Heterophonie, bei der die Stimmen zwar eine gewisse Selbständigkeit besitzen (und sich nicht, wie in der Homophonie, eine einzelne Stimme dauerhaft als führend etabliert), für deren Ergebnis jedoch die vergleichsweise unhierarchische Gesamtheit relevant ist. Man könnte hier auch an die frühe Mehrstimmigkeit des *Organum* denken, bei dem eine extrem langgezogene Hauptstimme heterophon umspielt wird.

Spieß (2012: 29) schlägt für solche Texte mit diskursimmanent zentraler Funktion die Bezeichnung „Schlüsseltext“ vor,⁵³⁸ doch kollidiert dies mit dem Verständnis der Bezeichnung für einen interdiskursiv, kulturell und historisch bedeutenden Text (s. etwa Fix 2015: 321), was für die hier angesprochenen Exemplare in den meisten Fällen nicht zutrifft. Girnth (1996: 72) unterscheidet in einem sehr stark differenzierenden Tableau (u.a.) diskursinitiale,⁵³⁹ Primär- und Sekundärtexte und berücksichtigt damit neben dem inhaltlichen Gewicht auch die Chronologie. Jedoch steht die textinterne Mehrschichtigkeit zumal bei musikbezogenen Texten, bei der jeder Text seinerseits mehrere der von Girnth benannten Merkmale enthält, einer derartigen Taxonomie entgegen. Als Oberbegriff wird daher die neutralere Bezeichnung Kerntext verwendet. Interessant ist im vorliegenden Zusammenhang vor allem die Identifikation von Bündeltexten, in denen mehrere Diskursstränge oder Aussagekomplexe zusammenlaufen, und Pioniertexten, in denen wichtige Diskursstränge begonnen werden. Letztere enthalten jedoch ihrerseits Bündelungen vorangegangener Aussagen (Spitzmüller & Warnke 2011: 189), auch aus dem Vorfeld – alles andere würde auch dem Wesen der Transtextualität widersprechen. Mit der beispielhaften Identifikation von Exemplaren dieser beiden Kerntexttypen und ihrer Stellung im Diskurs sollen Abhängigkeitsverhältnisse, Deutungshierarchien und Konfliktlinien in der Mehrstimmigkeit des Diskurses herausgearbeitet werden.

5.5.1.5 Frames, Topoi

Frames – im Sinne des semantischen Enthaltenseins von mitgedachten oder mitzudenkenden Voraussetzungen und Bedeutungen einer Aussage, die eine Struktur bilden, bei der die Erwähnung eines Elements alle damit verbundenen evoziert (s. Fillmore 2006 [1982]: 373) – spielen für den Untersuchungsansatz eine wichtige Rolle.⁵⁴⁰ Der kulturlinguistische Aspekt der Arbeit schließt ein großes Interesse an den kulturspezifischen Bedeutungsschichten epistemischer Elementen ein. Der Einstieg der ersten Rezension zu Sibelius' 4. Sinfonie beispielsweise lautet:

538 Das Szenario, dass ein einzelner Text gleichsam einen ganzen Diskurs im Wortsinn aufschließt, dürfte eher selten sein. Die von Spieß (2012: 29) zusammengetragenen Eigenschaften weisen denn auch eher auf eine Funktion als Bündeltexte hin. Diese Bündelfunktion kann in komplexen Diskursen jedoch zumeist nur einige Diskursstränge erfassen, und sie setzt eine gewisse Entfaltung des Diskurses voraus.

539 Als diskursinital oder -induzierend wird in der vorliegenden Untersuchung allerdings ja bereits das jeweilige künstlerische Werk verstanden, um das sich der Diskurs anlagert.

540 Allerdings ist es bei der Analyse von Äußerungen über Musikwerke in einem komplexen kulturhistorischen Kontext bisweilen schwierig, trennscharf zwischen Ausdrücken mit „reicher Semantik“ (Peters 2021: 77) und Frames im engen Sinn zu unterscheiden.

Jean Sibeliusen sävellyskonsertti eilen tarjosi **erikoista** mielenkiintoa **ei ainoastaan** sen vuoksi, että **ensimmäisen säveltäjämme** uudet teokset aina saattawat musiikkiyleisömmе jännittävään **odotukseen**, waan **wielä enemmän** sen johdosta, että Sibelius osotti aiwan uusia puolia **säveltäjä-kehityksessään**⁵⁴¹ (W. 1911: 6).

Dieser Satz enthält drei Ebenen, die als Frames im Sinne der Kodierung von Rahmenwissen angesprochen werden können. Zunächst einmal ist zu seinem Verständnis ein umfangreiches, aber nicht kulturspezifisches Rahmenwissen zur Veranschaulichung des in der „Textwelt“ (Fillmore 2006 [1982]: 383) beschriebenen „Szenarios“ (s. Ziem 2008: 89–90) – hier: KONZERT – nötig. Diesen Framekomplex ruft allein das Lexem *konsertti* auf. Eine zweite Ebene ist im engeren Sinn kulturspezifisch: Es wird als bekannt vorausgesetzt, dass ein *sävellyskonsertti* ein Porträtkonzert ist⁵⁴¹ und dass Sibelius bereits eine gewisse Reputation besitzt, denn seine „neuen Werke rufen immer gespannte Erwartungen hervor“ (*uudet teokset aina saattawat musiikkiyleisömmе jännittävään odotukseen*). Diese Ebene beschreibt nicht allein den speziellen (aber offensichtlich geläufigen) Konzerttypus, sondern klassifiziert das Ereignis mit dieser Anspielung auf den präsupponierten Sibelius-Diskurs als im emphatischen Sinne besonderes Konzert (als *Event II*).

Von herausgehobenem Interesse jedoch ist eine dritte Ebene, die über die finnische Kulturspezifik hinaus diskursspezifisch ist: Das Possessivsuffix der 1Pl verbindet *Jean Sibelius* und *ensimmäinen säveltäjämme* ‘unser erster Komponist’ – jedoch nur für ein Publikum, das über das beschriebene „verstehensrelevante Wissen“ (Ziem 2008a: 121) verfügt – zu einer Isotopie. In der Formulierung („unser erster“ statt „der erste finnische Komponist“) ist aber zugleich eine morphologisch kodierte kollektive Identifikation enthalten.⁵⁴² Auch der nächste Satzteil enthält

⁵⁴¹ Diese Bezeichnung für ein Konzert, das ausschließlich Werke eines einzigen Komponisten enthält, ist ein idiomatisches Lexem der finnischen Musikfachsprache (*Nyky-suomen sanakirja* s.v. *sävellyskonsertti*). In der älteren deutschsprachigen Terminologie entspräche dem wohl am ehesten die „Akademie“, allerdings mit einigen begriffshistorischen Abweichungen.

⁵⁴² Die Konstruktion ermöglicht, bewusst oder nicht, zwei Lesarten: (1) Sibelius ist der Erste [scil. erstrangig] unter „unseren“ [scil. Finnlands] Komponisten, und (2) Sibelius ist der [scil. historisch] erste „unsrige“ [scil. originär finnische] Komponist. Im Lichte der oben (2.2.4) zitierten Setzung, die *Kullervo* als erstes wirkliches finnisches Musikwerk auszeichnet, können beide Lesarten als gleichrangig verstanden werden. In beiden Fällen rufen sie mentalitätsgesteuerte Frames auf, nämlich im Falle von (1) die Vorstellung einer Rangliste, bei (2) das Wissen um die Vorstellung (und die Konformität mit ihr), dass die vor Sibelius in Finnland tätigen Komponisten keine „finnischen“ Komponisten im emphatischen Sinne von Merikantos Aussage über *Kullervo* waren. Die Frage, ob man die beiden Glieder als Antonomasie, als Thema-Rhema-Gliederung oder als beides betrachtet, führt bereits in die diskurslinguistische Detailanalyse. Die Proposition *ensimmäinen säveltäjämme* kann einerseits auch ohne die Erwähnung des Namens im vorangegangenen Satz als Instanz von SIBELIUS verstanden werden, so dass auf mikrostruktureller Ebene eine kollektive Mentalität zum

einen identifikatorischen Frame. Denn mit *uusia puolia säveltäjä-kehityksessään* ‘neue Seiten in seiner Entwicklung als Komponist’ impliziert der Text durch einen relationalen Ausdruck, dessen Referenzpunkt jedoch nicht genannt wird, dass bekannt ist, wodurch sich das bisherige Werk des Komponisten auszeichnet, so dass das Konzertprogramm im Verhältnis dazu „neue Seiten“ zeige. Dies lässt auf eine narrative Konstruktion schließen, die Sibelius’ Gesamtwerk als Folge von Entwicklungsstufen auffasst.

Gerade solche epistemischen Details, die durch recht unauffällige grammatische Konstruktionen zum Ausdruck gebracht werden, verweisen also in dichter Form auf einen komplexen diskursiven Kontext. Bei der Füllung des Szenarios KONZERT handelt es sich um „overt Kontextualisierungen“ (Ziem 2008a: 327); die dadurch aufgerufenen Frames sind zunächst einmal (im Rahmen des den Hintergrund bildenden Kulturems Kunstmusik) kulturell unspezifisch. Auch der Slot KOMPONIST hätte im Rahmen diese Szenarios zunächst einmal mit jedem anderen Namen gefüllt werden können. Die Kontextualisierungen, die der Name Sibelius aufruft, sind immer noch zumindest für große Teile der angesprochenen Diskursgemeinschaft overt. Diejenigen Frames jedoch, die „Sprachbenutzerinnen und Sprachbenutzer aus dem Gedächtnis *abrufen*“ (ebd., Kursivierung orig.) müssen, um sich die denkbaren Implikaturen von *ensimmäinen säveltäjä* und *uusia puolia* bewusst zu machen, sind nicht-overt Kontextualisierungen. Typen dieser dritten Art stehen hier im Fokus des Interesses.

Der in der Diskursanalyse frequent verwendete Topos-Begriff hingegen bleibt, trotz umfassender Klärungsansätze im diskurslinguistischen Kontext etwa durch Wengeler (2003: 173–183), vieldeutig. Es wird daher hier versucht, nach Möglichkeit mit Unterbegriffen zu operieren, die die jeweiligen Aspekte genauer bezeichnen. Formale Topoi im rhetorischen Sinne (Kopperschmidt 1991: 53–54) werden, etwa mit Kienpointner (2017: 187), als Argumentationsmuster oder -figuren bezeichnet. Wiederholte, klischeehafte Wendungen – bei Kopperschmidt (1991: 53) „materiale Topoi“ – werden Stereotype genannt. Für inhaltliche, d.h. etablierte, aber nicht konventionalisierte Topoi wird die Bezeichnung Motiv verwendet.⁵⁴³

Ausdruck gebracht wird – in Finnland weiß man, wer „unser erster Komponist“ ist, ohne den Namen nennen zu müssen. In der Thema-Rhema-Interpretation stünde andererseits der Aspekt einer ideologischen Konstruktion über das zu dem (in der Artikelüberschrift genannte) Thema SIBELIUS rhematisch und gezielt eingeführte Vehikel der Prädikation „unser erster Komponist“ im Vordergrund.

⁵⁴³ Diese Wahl schließt sich bewusst an die musiktheoretische Verwendung des Begriffs an. Zur Begriffsgeschichte von „Motiv“ in diesem Zusammenhang s. Blumröder (1987).

5.5.1.6 Referentielle Intertextualität; Reformulierungen

Referentielle Intertextualität wird hier zunächst einmal im Sinne eines „engeren Intertextualitätsbegriffs“ (Broich 1985: 31), als identifizierbare „Präsenz eines Textes in einem anderen“ (Genette 1993: 10; s. auch Griffig 2005: 19) verstanden.⁵⁴⁴ Dass die untersuchten Diskurse durch ein außerordentlich dichtes Geflecht von Intertextualitäten geprägt sind, ergibt sich zwangsläufig daraus, dass sich die meisten Äußerungen an der Textoberfläche auf jeweils dasselbe Thema beziehen und einer überschaubaren Konstellation von Entstehungsbedingungen entspringen. Zwischen wortgenauer Wiederholung und Implikatur gibt es jedoch ein breites Spektrum von Ähnlichkeitsabtönungen.⁵⁴⁵ Dabei ist die markierte referentielle Intertextualität (also das Zitat unter Angabe der Quelle) quantitativ (auch in den wissenschaftlichen Texten) bei weitem in der Unterzahl. Sehr viel ausgedehnter ist der Bereich der mehr oder weniger variierten oder fragmentierten Wiederaufnahme – nicht zuletzt in bivalenter Kommunikation, in der Anspielungen, Redewendungen oder ganze Versatzstücke gerade nicht explizit als intertextuelle Referenzen gekennzeichnet sind, aber dennoch erkennbar bleiben. Meist wird diese unmarkierte Intertextualität erst an Mehrwortausdrücken oder ganzen Sätzen sichtbar. Damit Einworteinheiten als referentielle Intertextualitäten identifiziert werden können, müssen sie herausgehobene Merkmale aufweisen – etwa, wenn ein in einem Text geprägtes idiomatisches oder idiosynkratisches Lexem in einem anderen auftritt.⁵⁴⁶

Angesichts der eng miteinander vernetzten Diskursgemeinschaft und der thematischen Bezüge besteht zwar Grund zu der Annahme, dass auch unmarkierte referentielle Intertextualitäten häufig einer Absicht folgen.⁵⁴⁷ Aus diskurslinguistischer Warte sind die Bezüge von Aussagen und Äußerungen zueinander jedoch

544 Die gesamte Darstellung setzt voraus, dass hier nicht von „radikaler Intertextualität“, d.h. der „Auflösung des Einzeltexts in einer allgemeinen Intertextualität“ (Linke & Nussbaumer 1997: 111) ausgegangen wird.

545 Für eine gründliche Darstellung referentieller Intertextualität, ihrer Typologie, Varianten und Marker s. Holthuis (1993: 89–179).

546 Wenn ein Werk z.B. in mehreren Texten als „schön“ bezeichnet wird, ist dies also nicht intertextuell und nur in einem sehr generischen Sinn transtextuell, da derart allgemeine Komponenten des Sprechens über Musik wie das Konzept des Kunstschönen keinem Text oder Diskursausschnitt spezifisch zugeordnet werden können. Wenn jedoch der „Schönheitswert“ eines bestimmten Werkes mit einer kompositorischen Technik verknüpft wird, kann auch ein generischer Begriff wie „Schönheit“ intertextuell-diskursiv aufgeladen werden.

547 Busse (2000: 44) verwendet für (framesemantische) Kontextualisierungen eine kombinatorische Matrix aus den Eigenschaften +/-intendiert und +/-bewusst, wobei jedoch fraglich bleibt, wie sich der Bewusstseitsgrad belegen lässt, wenn keine expliziten Hinweise darauf im Text gegeben werden.

auch unabhängig von ihrer Intentionalität von Interesse. Gerade die Unmarkiertheit dieser Intertextualitäten (die nicht zwingend als Hinweis auf Unbewusstheit gelesen werden darf), kann insofern von besonderer Relevanz sein, weil sich daran zeigt, welche Aussagen den Diskurs in besonderer Weise prägen. Hier kann von einer versteckten Polyphonie gesprochen werden, die zudem eine durch geteiltes kulturelles (Erfahrungs-)Wissen geprägte Diskursgemeinschaft sowohl charakterisiert als auch zu ihrer Identitätsstiftung beiträgt: Anonymisierte oder, durch *common knowledge*-Marker wie *tiedetään* 'man weiß', *kuten tunnettu* 'wie bekannt' etc., an den Diskurs als Quelle delegierte Anspielungen im Wissen darum oder zumindest in der Annahme, dass das Lesepublikum die Implikation versteht, überführen bestimmte Äußerungen in die Domäne des kollektiven Wissens und grenzen den Diskursbeitrag zugleich gegen die Sphäre außerhalb der Diskursgemeinschaft ab.

Phraseologismen, diskursspezifische Formeln und andere feste Wortverbindungen (s. 5.5.1.7) sind durch ihre Verwandtschaft auf der Strukturebene als gemeinsame Realisationen eines im Diskurs bereitgestellten (syntaktisch-lexikalischen) Musters transtextuell (bzw. typologisch intertextuell),⁵⁴⁸ können durch die Wiederaufnahme individueller lexikalischer Komponenten jedoch auch referentiell intertextuell sein. Negationen bzw. Korrekturen sind insofern referentielle Intertextualitäten, als das Verneinte (*corrigendum*) über die Verneinung (*corrigens*) im Text explizit oder implizit präsent ist. Bei allen referentiellen Intertextualitäten ist zudem von Interesse, ob auf einen Text Bezug genommen wird, der bereits zum Hauptfeld des Diskurses gehört oder ob durch die Anspielung Texte aus dem Außen- oder Vorfeld aktiviert werden und so das Potenzial ihrer Verbindung zum Diskurs erst offengelegt wird.

Als zentraler Bereich referentieller Intertextualität werden hier Reformulierungen – explizite Vernetzungen zwischen Texten in Diskursen (Steyer 1994: 143–144) – betrachtet. Sie können, als zwar (die Kenntnis der Vorgängerbeiträge vorausgesetzt) overte, aber nicht zwingend wörtliche und nicht zwingend markierte referentielle Intertextualitäten, über Textsortengrenzen und über große Zeitabstände hinweg auftreten. Der Fokus liegt auf dem semantischen Gehalt und der Aneignung, die gerade in der individuellen Variation zum Ausdruck kommt:

Wenn ein Sprecher eine Äußerung reformuliert, dann signalisiert er, wie er diese Äußerung verstanden hat und/oder verstanden haben will (ebd.: 144).

Dies schließt neben der Informationsübertragung auch Bewertungen und Uminterpretationen ein (ebd.: 145), die ihrerseits absichtsvoll (und sogar manipulativ), aber

548 S. zu typologischer Intertextualität eingehend Holthuis (1993: 51–88).

auch Ergebnis von Missverständnissen sein können. Reformulierungen sind mit ihrer relativen Nähe zur Originalformulierung ein Sonderfall von Paraphrasen.⁵⁴⁹ Die Analyse von Reformulierungen ist insbesondere beim Nachverfolgen persistenter semantischer Muster und ihrem diachronen Wandel von Bedeutung; der Ansatz erscheint auch angesichts der Entstehungsbedingungen der Korpustexte besonders geeignet.⁵⁵⁰ Die von Steyer (1994: 145–146) aufgezeigten Reformulierungsmotivationen sind zugleich Belege für die diskursive Relevanz der Äußerungen: Reformuliert wird, wenn Aussagen „gebündelt“ werden; reformuliert werden herausgehobene Äußerungen, die etwa auch auf Autoritätszuschreibungen verweisen, reformuliert wird, was Aufsehen erregt, „diskursive Dynamik“ (Stumpf & Kreuz 2016: 16) erzeugt hat.

Da mit jedem Diskursbeitrag das Reformulierungspotenzial anwächst, unterstreicht die Wahl dessen, was auch tatsächlich reformuliert wird, im diachronen Verlauf dessen Erfolg. Texte mit einer hohen Dichte von Reformulierungen – Bündeltexte – können als strategisch motiviert analysiert werden (s. 6.2.4 für ein Beispiel). Doch lassen sich auch generische Bündeltexte identifizieren – also solche Texte, die überwiegend Kompilationen von Aussagen und Äußerungen aus vorangegangenen Diskursbeiträgen sind. Diese können, da sie vorwiegend Reproduktionen eines Modells sind, als Sonderfall typologischer Intertextualität betrachtet werden.⁵⁵¹ Dabei begegnet sowohl das Szenario, dass eine im Diskurs geteilte Aussage in einer diskursiv etablierten Formulierung aufgegriffen wird als auch, dass die Aussage in einer neuen sprachlichen Realisation erscheint, wobei die Unterscheidung zwischen einer stark variierten und einer innovativen Realisation in Einzelfällen schwer zu treffen sein kann (s. Tab. 12 bzw. Tab. 21 im Anhang für ein konkretes Beispiel einer Serie von variierenden Reformulierungen).

549 Zu den Übereinstimmungen von (syntaktischen) Tiefenstrukturen von Paraphrasen als Bedingung ihrer Akzeptabilität s. ganz grundlegend Ungeheuer (1969). Zum Teil werden die dort analysierten Befunde hier berührt, wenn negative Komplementärformulierungen als Äquivalente betrachtet werden: $\neg B$ entspricht A, wenn $B \rightarrow A$ ausdrückt.

550 Hierin manifestiert sich einer der Gründe, warum ein Schwerpunkt auf dem qualitativen *close reading*-Zugang liegt. Nur so können synchron-kontextuelle und diachrone Uminterpretationen identifiziert werden; deren Auffindbarkeit jedoch ist eine zentrale Voraussetzung für die Validität der gewählten Methodik.

551 Eine Häufung von Bündelungen ließe sich als Indikator für eine gewisse (temporäre) Sättigung des Diskurses bzw. für die Durchsetzung einer bestimmten Aussagenkonstellation verwenden. Auffällig ist in den hier untersuchten Korpora auch eine Bündelungsintensität im Zusammenhang mit rein äußerlichen Entstehungshintergründen (insbesondere Jubiläen). Möglicherweise sind Bündeltexte also einerseits Anlehnung an starke Diskurs(macht)positionen, andererseits deren Bekräftigung, wenn keine neuen diskursiven Ereignisse zu bewältigen sind, es also im alltags-sprachlichen Sinn nichts Neues zu sagen gibt.

In den hier betrachteten, nicht-anonymen Diskursen muss zudem das Verhältnis von Selbst- und Fremdreformulierung beachtet werden. Die Frage, ob Autorinnen und Autoren sich selbst oder andere paraphrasieren, ist vor allem relevant im Zusammenhang damit, ob bestimmte Reformulierungen ausschließlich als Selbstreformulierungen erscheinen oder auch von anderen Diskursbeteiligten aufgegriffen werden. Serielle Selbstreformulierungen ohne Resonanz im Diskurs können auf Verstöße gegen Diskursregeln verweisen. Es kann sich jedoch auch lediglich um auffällige Sprachbilder handeln, mit denen einzelne Akteure ihre individuelle Stimme im Diskurs markieren und deren Exklusivität von den anderen Diskursbeteiligten respektiert wird. Dies wird vor allem anhand von Fallbeispiel I anschaulich: In einer Situation, in der ein Werk des Kernrepertoires über Jahrzehnte hinweg von denselben Personen jeweils mehrmals besprochen wird, treten sprachliche Individualmarker vor der Folie heteronomer Reformulierungen besonders hervor. Hieran wird deutlich, welche zentrale Rolle der Kombination aus der Betrachtung von Diskursprogression und Akteursrollen zukommt: Die Pioniertexte eines kunstwerkinduzierten Diskurses etablieren unweigerlich eine gewisse Rahmenstruktur, zu der sich spätere Äußerungen verhalten (müssen), die damit nach und nach das Regelwerk des Diskurses konstituieren. Das Verhältnis von Reformulierungen als Ausdruck des Bestrebens, den Diskursregeln (mehr oder weniger konform oder individualisiert) zu entsprechen, und Ausdrücken des Bestrebens, die Diskursregeln zu brechen oder zumindest zu erweitern (s. 5.5.3.4), bildet ein diskursives Spannungsfeld.

An der Verbreitung von Reformulierungen lässt sich also auch der „Erfolg“ (Teubert 2013: 74) von Innovationen im Diskurs ablesen. Der Erfolg konkreter Formulierungen ist dabei von dem der Aussageinhalte abhängig: Eine spezifische Instanz wird nur dann im Diskurs aufgegriffen, wenn nicht nur die Formulierung, sondern auch die Kategorie, die sie repräsentiert, „diskursadäquat“ (Steyer 1994: 159) ist. Das bedeutet, dass sie von den Diskursbeteiligten als Realisation im Rahmen der Diskursregeln oder als annehmbare Erweiterung dieses Regelwerks akzeptiert wird.⁵⁵² Die selektive Wiederaufnahme bestimmter Elemente (und das Fallenlassen anderer) verweist auf unterschiedlich mächtige Anlagerungen in den Schichten der Wissensformation. Die Resonanz im Echoraum des Diskurses hat dabei selbstverstärkende Wirkung: Was resoniert, wird reformuliert und resoniert damit umso stärker. Die zentrale an den jeweiligen Diskurs zu stellende Frage ist auch hier, wie

552 Teubert wird daher in seiner kategorisch formulierten Auffassung, dass es „immer Sache des Zufalls“ sei, was im Diskurs „Resonanz findet“ (Teubert 2013: 82) nicht gefolgt. Die folgenden Analysen gehen vielmehr von der gegenteiligen Annahme aus, dass sich Faktoren für Erfolge (und Misserfolge) von Diskursbeiträgen identifizieren lassen.

es kommt, dass bestimmte Aussagen resonieren (und andere nicht). Die Korpusanalyse soll unter anderem die Überprüfung der These ermöglichen, dass die Resonanz von Aussagen an ihre Verankerung im Vorfeld des Diskurses geknüpft ist, während die Wahrscheinlichkeit einer Wiederaufnahme konkreter sprachlicher Realisationen im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Innovativität steht. Es wird also angenommen, dass die Reformulierung einer bestimmten Aussage-Äußerung-Kopplung zur Ausnahme tendiert, wenn ihre Realisation stark individualisiert und bildkräftig ist, während metaphorisch blässere, formelhafte Realisationen eine größere Chance auf Reformulierung haben.

5.5.1.7 Diskursspezifische Formeln; komplexe Mehrwortausdrücke

Der Bereich der Phraseologie als Desiderat der Diskurslinguistik ist in einigen jüngeren Veröffentlichungen angesprochen worden. Roth (2015: 266–289) sowie Stumpf & Kreuz (2016) haben Ansätze dazu vorgelegt, wie dieser Blickwinkel diskurslinguistisch eingebracht werden kann. Jürgens (2018: 200–201) schlägt explizit die Ergänzung des DIMEAN-Layouts um eine phraseologische Ebene vor. Angesichts der Komplexität dieses linguistischen Teilgebietes (s. Burger et al. 2007) wirft eine solche Ergänzung zahlreiche methodische und methodologische Fragen auf, die hier nicht diskutiert werden. Für die folgenden Untersuchungen soll lediglich knapp begründet werden, warum eine phraseologische Perspektive auf der transtextuellen Ebene eingeordnet und auf welche konkreten Formen von musterhaften komplexen Mehrwortausdrücken⁵⁵³ eingegangen wird. Der Fokus soll auf solchen formelhaften Wendungen liegen, die als konstitutiv und typisch, also diskursspezifisch bezeichnet werden können, weil sowohl die Bildung als auch die Perpetuierung des Musters innerhalb des Diskurses identifiziert werden kann.⁵⁵⁴ Sie gehören grundsätzlich zur transtextuellen Ebene, da sich in ihnen unter anderem semantische Tiefenstrukturen mit Ideologie- oder Mentalitätsbezug realisieren können. Damit

553 Als „komplex“ bezeichnen Hein & Bubenhofer solche n-Gramme, die „nicht nur aus einer Folge von Wortformen bestehen, sondern auch aus einer Kombination von Wortformen und Wortart-Informationen bestehen können. Während ein n-Gramm beispielsweise als Wortformenkette *so verbringen wir* definiert ist, werden bei der Berechnung von komplexen n-Grammen die Wortarten mit einbezogen, so dass eine Reihe von ähnlichen Wortformen-n-Grammen abstrakter als ‚so – finites Verb – Personalpronomen‘ gefasst werden kann.“ (Hein & Bubenhofer 2015: 184 [Kursivierungen orig.]) Die hier untersuchten Mehrwortausdrücke sind teils noch komplexer und können aus ggf. durch Einschübe syntaktisch verschachtelten Einheiten bestehen.

554 Routineformeln und habitualisierte Mehrwortausdrücke musikbezogener Fachkommunikation werden daher nicht in die Betrachtung einbezogen. Hierzu gehört der Bereich der Fachphraseologie, aber auch versatzstückhafte bzw. (teil)idiomatische (metaphorische) Ausdrücke aus bivalenter Kommunikation (s. S. 92), die zumeist einem starren Schema aus {Adjektiv+Substantiv} folgen.

ist auch ein wichtiger Unterschied zu Routineformeln im engen Sinn benannt, bei denen die Heteronomie der Verwendung bewusster Teil des Kommunikationsaktes ist (Lüger 2007: 444–445).⁵⁵⁵ Die hier untersuchten Konstruktionen basieren auf diskursspezifischen Zitaten oder Paraphrasen, sie sind mitunter expressiv oder polemisch aufgeladen und in einer solchen Weise variiert, dass von einer bewussten Aneignung ausgegangen werden kann.⁵⁵⁶ Auch wenn diese Muster möglicherweise formel- oder versatzstückhaft erscheinen, werden sie in der konkreten Äußerungssituation nicht – etwa durch metadiskursive Einleitung – als Formeln markiert, was eine unbewusst heteronome Verwendung jedoch nicht ausschließt.

Angenommen wird, dass die hier betrachteten Elemente als Muster „jenseits der propositional-semanticen Bedeutung [...] *sekundäre[r] Signifikanz*“ (Linke 2011: 30 [Kursivierung orig.]) aufweisen und dass es sich um starke Muster (s. 5.5.1) handelt, die auch dann noch (in ihren Konturen und ihrem Ursprung) kenntlich bleiben, wenn sie einem hohen Maß an Variation oder Fragmentierung ausgesetzt sind. Diese Beharrungskraft kann sich sowohl auf der lexikalisch-semanticen als auch auf der konstruktionalen Ebene oder auf beiden erweisen – im ersteren Fall durch Kernwörter, im letzteren durch charakteristische Slotkonstellationen oder durch „diskurssensitive“ (M. Müller 2009: 372) grammatische Konstruktionen. Dieses Spannungsfeld zwischen Repetition und Variation wird durch den beschreibenden Oberbegriff „halbfixierte Wortverbindungen“⁵⁵⁷ recht anschaulich erfasst. Das analytische Hauptinteresse an Mehrworteinheiten gilt in Kapitel 6 also nicht so sehr engen Kollokationen (wie etwa festen Adjektiv-Substantiv-Verbindungen) und Kookkurrenzen, sondern komplexeren Kombinationen semantischer und struktureller Muster. Im weiteren Sinne ließe sich hier mit Stefanowitsch & Gries (2003) von *Collostructions* sprechen – eine Verbindung, die auch Bubenhofer (2013: 115) zieht. Doch erscheint diese Bezeichnung mit einem fokussiert konstruktionsgrammatischen Bedeutungsumfang belegt, der hier nicht evoziert werden soll.⁵⁵⁸

555 Begrüßen zwei Personen einander mit „Guten Tag“, ist ihnen bewusst, dass sie damit eine Formel reproduzieren, und zwar auch dann, wenn sie diesen Wunsch zugleich tatsächlich meinen.

556 Die aneignende Wiederaufnahme eines solchen Musters als Sprachhandlung, d.h. als Entscheidung, sich in einer bestimmten Weise auf einen anderen Diskursbeitrag zu beziehen, schließt Transtextualität, Akteursrollen und -handeln und konkrete sprachliche Realisation auf der intratextuellen Ebene zusammen. Die Trias von Aufschreiben, Abschreiben und Umschreiben (Kosselleck 1989: 669) ist so auf engem Raum repräsentiert.

557 Colson (2007: 1076) verwendet die Bezeichnung „semi-fixed phrase“.

558 Aus der Perspektive der Konstruktionsgrammatik ist auch die Integration grammatischer Strukturen in die Diskurslinguistik angeregt worden, etwa von Ziem (2018). Damit eröffnet sich ein sehr vielversprechendes Forschungspotenzial, das jedoch nach thematisch und methodologisch restriktiveren Analysen verlangt, als sie hier unternommen werden.

Aus dem großen Spektrum von Analysezugängen zu solchen repetitiv-variativen Strukturen wird hier insbesondere der Ansatz „diskursiver Formeln“ herausgegriffen und adaptiert. So bezeichnet Gautier (2021) „verdichtete diskursive Momente, deren semantische Bestandteile synchron nicht mehr explizit präsent sind“. Er bezieht sich dabei auf Krieg-Planque (2009), die für (dort: politische) Diskursformeln vier Haupteigenschaften herausarbeitet: Feste Fügung, diskursive Dimension, Funktion als soziale Referenz und polemischer Aspekt.⁵⁵⁹ Auf diesen Ansatz kann in modifizierter Form aufgebaut werden. Die ersten beiden Eigenschaften sind nahezu selbstverständlich, wobei die Fügungsfestigkeit „Reduktion, Auslassung oder Variation nicht ausschließt“ (Gautier 2021).⁵⁶⁰ Die „soziale Referenz“ modifiziert Gautier zur Dimension der gesellschaftlichen Relevanz, worunter er eine „gesellschaftliche Dominanz“ zu einem bestimmten Zeitpunkt versteht (ebd.). Auf die vorliegende Analyse übertragen, erscheint das Kriterium einer (ggf. temporären) diskursiven Dominanz treffend und ausreichend. Was Krieg-Planque schließlich als *aspect polémique* bezeichnet, soll im Hinblick auf die hier untersuchten Diskurse (abmildernd) zu *stance* modifiziert werden.

Diskursspezifische Formeln lassen sich also definieren als feste sprachliche Gefüge mit gegenstandsspezifischer Referenz, die sich in Diskursen herausbilden und darin diachron zumindest zeitweilig behaupten sowie eine inhaltliche Positionierung transportieren. Sie sind diskurshistorisch komplementär zu (einmaligen) diskursiven Ereignissen, da sie Muster festigen und perpetuieren, jedoch können diskursive Ereignisse ihrerseits diskursspezifische Formeln generieren oder selbst zu solchen gerinnen. Der Unterschied zu diskurssemantischen Grundfiguren oder Denkbildern besteht darin, dass die zentrale Eigenschaft der Formel die (annähernd) wörtliche Wiederholung oder enge strukturelle Verwandtschaft zwischen zwei Instanzen ist, während Grundfiguren und Denkbilder aus breiter angelegten semantischen Konstellationen bestehen, die mit einer Vielzahl von konkreten sprachlichen Realisationen gefüllt werden können, wobei Grundfiguren zudem nicht an ein syntaktisches oder grammatisches Muster gebunden sind.

559 „Nous poserons, au fur et à mesure, les contraintes qui pèsent sur l'étude d'une formule, en tant que celle-ci présente un caractère figé; s'inscrit dans une dimension discursive; fonctionne comme un référent social; comporte un aspect polémique“ (Krieg-Planque 2009: 63). Im Regelfall handelt es sich dabei um Mehrwortausdrücke, aber auch einzelne Lexeme können Diskursformeln sein (ebd.).

560 Allerdings ist die Variativität strukturell relativ stark restringiert, wie ein Vergleich der Formeln in Tab. 12 (bzw. Tab. 21 im Anhang) mit individuellen Mehrwortrealisationen bestimmter Kategorien zeigt; s. z.B. die Realisationen der Kategorien UNGEWÖHNLICHE FORM im Sibelius-Korpus (in Tab. 23 im Anhang) bzw. NICHT AVANTGARDISTISCH im Kokkonen-Korpus (in Tab. 25 im Anhang), die trotz vieler gemeinsamer Komponenten kaum auf eine Formel zu bringen sind).

5.5.2 Akteure und Diskurspositionen

Die Frage nach den Akteuren⁵⁶¹ schließt an eine weitere Kernfrage Foucaults an, nämlich die, „wer spricht“ (Foucault 1988: 75). Angesichts der Struktur und Thematik der hier untersuchten Korpora muss verschärft darauf geachtet werden, die Kategorien von Akteur, Rolle und Subjekt nicht zu vermischen.⁵⁶² „Wer spricht“, d.h. die konkrete Sprachhandlung ausführt, ist in der überwiegenden Zahl der Fälle bekannt, womit sofort außerdiskursives und außersprachliches Rahmenwissen über Personen- und Einflusskonstellationen aufgerufen wird. Doch heißt es bei Foucault später im Text: „Egal, wer spricht“, doch was er sagt, sagt er nicht von irgendwo aus“ (Foucault 1988: 178). Entscheidend ist also die Akteursperspektive⁵⁶³ bzw. die Frage, „in welcher Rolle jemand spricht“ (Dreesen 2012: 226; s. auch Adamzik 2002: 212) – und damit zugleich, mit Blick auf die Interaktionsrollen von Autorin/Autor und Zielgruppe als Komplementärpaar und auf fachsprachliche Kommunikationssituationen (s. 3.3) – in welcher Rolle jemand hört.

Diese Rollenkonstellationen realisieren sich auch in teils weitgespannter diachroner Dialogizität. Auf der Mikroebene wiederum sind unter anderem die Markierungen und Ausdrücke von Perspektive, Evidentialität und epistemischer Modalität (s. 5.5.3.3) von Interesse, die hier besonders an intertextuellen Bezügen innerhalb der Fachgemeinschaft untersucht werden. Die diskursive und die epistemologische Perspektive bzw. Rolle greifen also ineinander. Dabei muss, unter dem Aspekt der Konstellation des „Sprechens-für-Andere“ (Dreesen 2012), bedacht werden, dass, wer über ein Musikwerk schreibt, damit nicht allein die eigene Position zu dem Werk vertritt und sich ggf. (Lehr-)Meinungen anderer zu eigen macht, sondern zudem immer auch für die Komponistinnen und Komponisten spricht:⁵⁶⁴ Aussagen über Musikwerke enthalten nahezu unweigerlich Rekonstruktionsversuche von deren Intentionen. Die Untersuchung dieser Aussagen kann also nicht umhin,

561 Mit Akteuren sind hier zunächst einmal keine Personen gemeint; daher erübrigt sich eine gendergerechte Bezeichnung. Es handelt sich vielmehr um einen abstrakten Slot, der im Sinne sozialwissenschaftlicher bzw. wissenssoziologischer Akteurstheorie auch mit Gruppen und Institutionen (Schimank 2010: 45) – Rainer Keller (2013: 33) nennt „kollektive soziale Akteure“ – aber auch mit der *doxa* und gar mit der Musik selbst gefüllt werden kann: „Es handelt sich bei den Kommunikanten weder um lediglich dem Sprachsystem und einer Handlungslogik verpflichtete, ansonsten aber gänzlich ‚freie‘ Subjekte noch um letztlich vernachlässigbare Instanzen, derer sich die Texte in ihrem ‚Dialog miteinander‘ bloß als äußerlicher Träger bemächtigten“ (Adamzik 2002: 212).

562 Für eine konzise Einführung in diese Problemlage s. Dreesen (2012: 223–225).

563 Zur Perspektive im engeren linguistischen Sinn s. 5.5.3.3.

564 Deren besondere Akteursrolle und das Gewicht ihrer Äußerungen zum Werk werden entsprechend berücksichtigt.

[...] sich mit dem Autor zu beschäftigen, also nicht nur zu fragen, was er gesehen und gehört hat und ob es für ihn Gründe gab, nicht die Wahrheit zu sagen, sondern sich zugleich zu vergegenwärtigen, wer er war und von welchen Voraussetzungen seine Gedanken und Gefühle getragen wurden (Dahlhaus 2017: 41–42).

Dieses Postulat lässt sich durchaus mit einer soziologischen Akteurs- und Handlungstheorie und der Frage nach Diskurspositionen und -koalitionen zusammendenken: In allen Fällen geht es um Handlungswahlen (Schimank 2010: 45), was sprachliches Handeln („Diskurshandlungen“; Spieß 2011) ausdrücklich einschließt. Zum Ansatz einer soziologischen Theorie, die Akteure als „Einheiten, die sinnhaft und intentional handeln“ (Schimank 2010: 45) begreift,⁵⁶⁵ tritt in diskurslinguistischer Perspektive auch der Diskurs als (Sprach)Handlungsantrieb, d.h. die (nicht-intentionale) Geprägtheit von Äußerungen durch die jeweils gültigen Möglichkeiten und Beschränkungen des Sagbaren. Doch gibt es auch innerhalb dieser Grenzen „Routine und Entscheidung“ (ebd.: 167). Die Entscheidung wiederum, die Routine zu verlassen, resultiert in Musterbrüchen, die ihrerseits neue Routinen konstituieren können.

5.5.2.1 Diskursgemeinschaften

Was es im Hinblick auf Produktion und Rezeption der hier untersuchten Diskursbeiträge bedeutet, dass sie in einer kleinen Diskurs- bzw. Fachgemeinschaft innerhalb eines kleinen Landes (und zum großen Teil sogar innerhalb einer einzigen Stadt) entstanden sind, wird anhand einer Formulierung Foucaults deutlich:

[...] Beziehungen der Aussagen untereinander (selbst wenn diese Beziehungen dem Bewusstsein des Autors entgehen; [...] selbst wenn diese Autoren einander nicht kennen) [...] (Foucault 1988: 44).

Für die Entstehungsbedingungen der untersuchten Diskursformationen dürfen, wenngleich mit unterschiedlicher Abstufung von Gewissheit, beide im Zitat mit „selbst wenn“ eingeleiteten Szenarien als Seltenheit, wenn nicht gar Ausnahme angenommen werden: Die Diskursbeteiligten waren und sind in vielfältigen Funktionen des Musiklebens (und auf engem Raum) miteinander vernetzt, und zahlreiche explizite und implizite intertextuelle Markierungen lassen auf bewusst hergestellte,

⁵⁶⁵ Schimank (2010: 47–48) stellt neben den „*homo sociologicus*“ und den „*homo oeconomicus*“ als weitere Akteurskategorien den „*emotional man*“ und den „Identitätsbehaupter“. Mit Blick auf die hier untersuchten Diskurse und eingedenk der Aufgeladenheit des Gegenstands (s. 2.2.4) kann davon ausgegangen werden, dass kaum je trennscharfe Rollenzuschreibungen möglich sein dürften; das Sprachhandeln der Akteure ist nahezu musterhaft „überdeterminiert“ (ebd.: 167).

nicht bewusst vermiedene oder bewusst nicht vermiedene Beziehungen zwischen Äußerungen schließen. Mithin muss auch voraussetzend geklärt werden, welche potenziellen Diskursgemeinschaften (Warnke & Spitzmüller 2008: 34–35) es gibt und welche Schnittmengen sie bilden.

Die Sprachgemeinschaft im pragmatischen (nicht im soziolinguistischen⁵⁶⁶) Sinn konstituiert dabei die einzige mit Gewissheit feststellbare Außengrenze: Um Äußerungen zum Diskurs beizutragen und/oder (sprachlich) zu verstehen, ist die Kenntnis des Finnischen eine unabdingbare Voraussetzung. Diese Kenntnis muss jedoch, zumal in einer zweisprachigen Gesellschaft, weder haupt- noch muttersprachlich sein. Präziser könnte daher von Sprachkompetenzgemeinschaft die Rede sein. Die potenzielle Diskursgemeinschaft ist also mit der Sprach(kompetenz)gemeinschaft identisch. Die Fachsprachgemeinschaft resultiert aus der Schnittmenge von Sprach- und Fachgemeinschaft: Unter allen Personen, die über die Sprachkompetenz verfügen, gibt es eine Gruppe, die auch über die (diskurspezifische) musikalische Expertise verfügt. Diese ist nicht identisch mit einer Fachkommunikationsgemeinschaft, denn dieser gehören auch z.B. Personen an, die über die im Diskurs verhandelten Gegenstände schreiben, ohne Finnisch zu können (s. hierzu 5.5.2.2). Zur Fachsprachgemeinschaft zählt hingegen auch jene Untergruppe der Sprachgemeinschaft, die über Expertise verfügt, sich im Diskurs aber nicht aktiv (schriftlich) äußert, nicht zuletzt die Ausführenden.

Neben der fachlichen und sprachlichen gibt es jedoch auch eine weniger konturierte Form der Gemeinschaft, die kulturspezifisch konstituiert ist und wiederum eine Schnittmenge darstellt, nämlich die des Denkkollektivs im Sinne von Fleck (1993 [1935]: 52–70). Denkkollektive können, aber müssen sich nicht aufgrund von (eingehender) Fachkenntnis konstituieren; sie existieren innerhalb von Fach-, Sprach- und Diskursgemeinschaften. Verbindendes Element ist, dass bestimmte Aussagen oder Aussagekonstellationen als Tatsachen akzeptiert werden. Hierin liegt eine gewisse Verbindung zum Typus der „modernen Erzählgemeinschaft“

⁵⁶⁶ Das Kulturem Kunstmusik ist zwar traditionell in der bürgerlichen Sphäre verortet (Heister 1983, I: 100–102). Doch wäre die generalisierende Annahme, dass sich der Fachdiskurs über ein Werk der Kunstmusik in einem einheitlichen sozialen Umfeld abspiele, unzulässig: Helkama (2015: 121–123) unterstreicht, dass eine klare und hierarchische Zuordnung zwischen sozialer Schicht und musikalischen Hörgewohnheiten für Finnland nicht ohne weiteres möglich ist. Dies gilt auch für die beiden hier grundlegenden Kommunikationssituationen, da ein fachspezifisches Kompetenzgefälle ja keinesfalls einem sozialen Gefälle entsprechen muss. Es kommen also eher „diskursiv verankerte Milieus“ denn „Klassen“ in Betracht (Spitzmüller & Warnke 2011: 193). Da die vorliegende Untersuchung keinen soziolinguistischen Schwerpunkt hat und für eine systematische Analyse dieser Aspekte nicht zuletzt auch sozialpsychologische Positionen und Methoden herangezogen werden müssten, bleibt dieser Aspekt aus methodologischen Gründen weitgehend ausgeklammert.

(Müller-Funk 2002: 101–102), als deren zentrale Eigenschaften gemeinsame große, gerichtete und mit Identifikationsprozessen verbundene Rahmenerzählungen und Mentalitäten genannt sein sollen.⁵⁶⁷ Unterschieden werden müssen hiervon Diskurskoalitionen, die sich auch *ad hoc* und quer zu anderen Strukturen auf Basis einer „gemeinsamen Problemnarration“ (Viehöver 2011: 201–202) und/oder zu deren Durchsetzung im Diskurs bilden können. An dieser Schnittstelle wird die Bedeutung der Integration einer kritischen Diskursanalyse, die die Validitätspostulate (nicht die Validität an sich!) und die Identitätskonstruktionen der untersuchten Äußerungen in Betracht zieht, in den diskurslinguistischen Ansatz evident: Wenn das Schreiben über finnische Musik auf Finnisch unter dem Aspekt untersucht wird, wie darin Elemente kultureller Identifikation sprachlich konstruiert werden, müssen denkkollektivspezifische Tatsachenbehauptungen als solche identifiziert und kritisch gelesen werden.

Alle diese Gemeinschaften sind also zunächst einmal, aufgrund der beschriebenen strukturellen Voraussetzungen, potenziell und konstituieren sich erst als Ergebnis der Interaktion im Diskurs (Roth 2015: 151). Diese diskursspezifische Schnittmenge wird hier vereinfacht als Diskursgemeinschaft bezeichnet, um präzisere, aber sperrige Formulierungen wie „diskursspezifische Gemeinschaft“ zu vermeiden. Die Fachdiskursgemeinschaft ist also diejenige Gruppe, die die hier untersuchten Äußerungen produziert und ihre Zielgruppe, vor dem Hintergrund der unter 3.3 beschriebenen grundlegenden fachsprachlichen Kommunikationssituationen, aus der Sprachgemeinschaft rekrutiert oder vielmehr konstruiert. Ein wichtiger und frequenter sprachlicher Hinweis auf eine Diskursgemeinschaft ist die Verwendung von Markierungen der 1Pl., mit deren Hilfe Autorinnen und Autoren sich mit dem Publikum identifizieren respektive eine Gemeinschaft aus Komponist/in, Publikum und Rezensent/in postuliert wird. Allerdings bleibt diese, nicht zuletzt aufgrund der einseitigen Kommunikationsrichtung, vage umgrenzt.⁵⁶⁸ Die Korpustexte gehen auf denjenigen Ausschnitt der Diskursgemeinschaft zurück, der sich durch den Bezug auf das in Rede stehende Werk (sowie durch trans- und intertextuelle Verweise) konstituiert, also die Gemeinschaft der (auf Finnisch) über den jeweiligen Diskursgegenstand Schreibenden.

567 Fleck (1993 [1935]: 56–57) formuliert dies schärfer: „Obwohl das Denkkollektiv aus Individuen besteht, ist es nicht deren einfache Summe. Das Individuum hat nie, oder fast nie das Bewußtsein des kollektiven Denkstiles, der fast immer einen unbedingten Zwang auf sein Denken ausübt und gegen den ein Widerspruch einfach undenkbar ist.“ Gefragt wird hier im Folgenden auch, ob ein solcher Widerspruch wirklich kategorisch undenkbar ist und, wenn solche Widersprüche gegen das Denkkollektiv identifiziert werden können, ob und wie der Diskurs darauf reagiert.

568 Zur suggestiven Funktion des ‚Wir‘ bei der Bildung vager Diskursgemeinschaften s. auch Spitzmüller & Warnke (2011: 181).

Damit wird auch die kritisch reflektierte Position des Autors dieses Buches lokalisierbar, der (1) Mitglied der Sprachkompetenzgemeinschaft und (2) der Fachsprachgemeinschaft ist, jedoch weder (3) der Diskursgemeinschaft – da er keine eigenen Äußerungen über die Diskursgegenstände beiträgt – noch (4) des Denkkollektivs – da er keine der über die Gegenstände getätigten Äußerungen als Tatsachen akzeptiert – oder (5) der Erzählgemeinschaft – da er nicht zur finnischen *imagined community* gehört. Die Zugehörigkeiten (1) und (2) sind notwendige Kompetenzbedingungen, um eine solche Untersuchung überhaupt durchführen zu können, die Nichtzugehörigkeiten (3) – (5) hingegen zumindest hilfreich dabei, diese ohne Aspekte kultureller Selbstanamnese aus gewissermaßen diagnostischer Distanz anzustellen.

5.5.2.2 Exkurs: Das Problem des mehrsprachigen Diskurses und der Sprachenschwelle

Die hier untersuchten Diskursformationen entfalten sich vor dem Hintergrund (fach)sprachlicher Mehrdimensionalität. Im zweisprachigen Finnland mit der historischen Konstellation von Schwedisch als etablierter und Finnisch als sich festigender Kultursprache war es für Reichweite und Verständlichkeit von Bedeutung, ob ein Text auf Schwedisch oder Finnisch erschien. Dieser Aspekt ist allerdings vorrangig für den frühen Sibelius-Diskurs relevant. Doch auch die deutsche Literatur zu Sibelius wurde in Finnland aufmerksam rezipiert. Da die Fachgemeinschaft zu großen Teilen über gute (zumindest passive) Deutschkenntnisse verfügte, war es dafür nicht einmal notwendig, auf Übersetzungen zu warten. In ähnlichem Maß gilt dies auch für englische Texte, wobei aufgrund der bis weit in die Nachkriegszeit hinein geringeren Verbreitung des Englischen in Finnland hier Übersetzungen eine größere Rolle zukommt. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung können diese Aspekte eingedenk des grundsätzlich monolingualen Zugriffs nur am Rande beachtet werden. Dies geschieht insbesondere dort, wo die Rezeption ausländischer Texte mit der Argumentationsfigur der externen Autorität zusammenfällt.⁵⁶⁹

Zu unterstreichen ist jedoch die Feststellung einer deutlichen Asymmetrie, die insbesondere anhand des Sibelius-Diskurses auffällig wird: Während der finnische Diskurs internationale Beiträge meist unverzüglich aufnimmt und weiterentwickelt, wird er seinerseits im internationalen nur lückenhaft und indirekt rezipiert. Viele internationale Forscherinnen und Forscher haben keinen sprachlichen Zugang zu finnischen Texten, und nur ein Bruchteil der einschlägigen finnischen

⁵⁶⁹ Rautaoja (2018; 2020; 2023) hat die Strategien bei der Übersetzung ausländischer „kultureller Schlüsseltexte“ zur Schärfung der kulturellen Autokonstruktion analysiert.

Literatur liegt in Übersetzungen vor.⁵⁷⁰ Das führt zu der eigenwilligen Situation, dass man etwa in den Bibliographien (wirkmächtiger) nichtfinnischer Arbeiten zu finnischer Musik viele zentrale finnische Originalquellen und Sekundärliteratur gar nicht, andere lediglich in (teils gekürzten) Übersetzungen findet.⁵⁷¹ Aus der finnischen Textproduktion wurden für diese Arbeiten offensichtlich nur die Texte berücksichtigt, die in englischen bzw. deutschen Übersetzungen vorlagen und die damit im internationalen Diskurs überproportional gewichtet werden. Da dieser wiederum in Finnland im Gegenzug relativ uneingeschränkt rezipiert werden kann, stärkt dies über eine Art Rückkopplungseffekt seinerseits die Position der international wahrgenommenen Diskursbeiträge bzw. Akteure in Finnland.

5.5.2.3 *Ideology brokers; voice*

Das Konzept der „Stimme“ – als „Fähigkeit [...], die kommunikativen Mittel zu wählen bzw. wählen zu können, die zum Erreichen eines kommunikativen Ziels in einer spezifischen sozialen Konstellation führen“ (Spitzmüller & Warnke 2011: 61–62) – rekurriert u.a. auf Blommaert (2005: 68–96) und ist besonders in der Analyse politischer Diskurse von Bedeutung. Für die vorliegende Untersuchung ist vor allem die Betrachtung fachsprachlicher Kommunikationssituationen als Grundlage für Deutungsmacht bzw. Deutungshoheit (als Ausschnitt des breiten Spektrums von diskursiv realisierten Machtverhältnissen) relevant. Diese Fokussierung ist jedoch nicht mit einer Neglizenz sozialer und politischer Machtverhältnisse und gesellschaftlicher Deutungsmacht gleichzusetzen. Gesellschaftliche Deutungsmuster können mit denen zu musikalischen Werken durchaus verknüpft sein.

Im hier untersuchten Zusammenhang sind zwar keine strukturellen Faktoren identifizierbar, die bestimmte Positionen innerhalb der Diskursgemeinschaft derart beeinträchtigen würden, dass sie völlig unrezipiert blieben.⁵⁷² Doch werden in

570 Dies gilt natürlich generell für die gesamte Textproduktion zu finnischer Musik, jedoch fällt im Zusammenhang mit Sibelius die Filterung besonders auf, weil dieser international über einen längeren Zeitraum besonders prominent rezipiert wurde.

571 Dass diese Sprachbarriere und damit der eingeschränkte Zugang zu den Quellen Auswirkungen auf die Forschungsergebnisse und ihre Validität haben kann, liegt nahe. T. Mäkelä (2008a: 451) diskutiert dieses Problem; Reinhold Brinkmann etwa hätte es abgelehnt, eine Dissertation zu Sibelius zu betreuen, deren Autorin oder Autor kein Finnisch beherrschte (Schulz 2001: 141). Im Gegenzug ist es für die finnische Forschung eine wissenschaftsethische Herausforderung, dass ihre Quellenarbeit im internationalen Diskurs nur lückenhaft nachvollzogen oder nachgeprüft werden kann und selbst offensichtliche Fehler oder Manipulationen so meist kaum auffallen (würden).

572 Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass die finnische Musikkritik und Musikwissenschaft bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein männlich dominiert war und vor allem die Sibelius- und Kokkonen-Korpora überwiegend aus Texten von Autoren bestehen. Die

den Diskursen Einflussstränge erkennbar, die teilweise bis in einzelne Formulierungen hinein die Durchsetzung von Zuschreibungen oder Interpretationen bestimmten Akteuren zuordnen lassen, die in einer derart überschaubaren Gemeinschaft große Wirkungskraft entfalten können. *Voice* und *ideology brokerage*⁵⁷³ werden daher in engem Zusammenhang untersucht, und es wird etwa anhand von Reformulierungsbündelungen und Formelbildungen danach gefragt, ob der Einfluss bestimmter Akteure auf Diskursregeln (also die Etablierung von Kernbereichen des Sagbaren und, komplementär dazu, des Unsagbaren) und diachrone Verschiebungen darin ablesbar ist. Zu berücksichtigen ist hier auch das Verhältnis von Intensität, Reichweite und Wiederholungswirkung: Ein innerhalb der Fachgemeinschaft stark rezipierter Artikel kann eine entscheidende Wendung der Fachdebatte bedeuten; die breite Wahrnehmung dürfte jedoch eher von (wiederholt) in Tageszeitungen geäußerten Haltungen geprägt werden. Umso interessanter sind die Situationen, in denen sich Schnittmengen oder Querverbindungen zwischen beiden Bereichen zeigen.

5.5.2.4 Vertikalitätsstatus

Spitzmüller & Warnke (2011: 178) lesen Fachsprache in der Gesamtsprache als Ausdruck sozialer Positionen im Diskurs.⁵⁷⁴ Für Busch (2018: 387) ist gar überhaupt „kein Diskurs ohne Experten-Laien-Vertikalität“ denkbar. Eingedenk der in Kapitel 3 erörterten Konzepte von Fachlichkeit in der jüngeren Fachsprachenlinguistik ist fachliche Vertikalität (s. 3.2) besonders unter letzterem Aspekt ein diskursiver Machtfaktor, der im Sprachgebrauch und der diskursiven Wirkung von Äußerungen erkennbar wird:

Tatsache, dass Studentinnen am Musikinstitut (seit 1939 Sibelius-Akademie) bis in die 1950er Jahre zwar in der Mehrzahl waren (Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023: 10), andererseits aber Frauen in den einflussreichen und besonders sichtbaren Positionen des Musiklebens (als Komponistinnen, Dirigentinnen, Wissenschaftlerinnen) erst ab den 1980er Jahren hervortraten, lässt auf erhebliche strukturelle Benachteiligungen (wie sie aus dem Musikleben anderer Länder bekannt sind) auch im ansonsten vergleichsweise emanzipierten Finnland schließen (s. hierzu insbesondere 6.3.6).

⁵⁷³ Die Bezeichnung *ideology broker* für Akteure, die Autorität im Diskurs beanspruchen (können), hat Blommaert (1999: 9) geprägt. Im Folgenden ist entsprechend von *ideology brokerage* als daraus abgeleiteter Bezeichnung für das entsprechende Diskurshandeln die Rede. *Ideology broker* könnte man als Kombination der Akteursrollen *homo sociologicus*, *homo oeconomicus* und *Identitätsbehaupter* auffassen (s. hierzu 6.1.6 und 6.2.4).

⁵⁷⁴ Zwar legen sie dabei die eher konventionelle als die integrierende Sichtweise von Fachsprachlichkeit zugrunde, doch wird dieser Befund ja noch bestärkt, wenn sich Fachsprachlichkeit durch implizites und damit opak exklusives (und exkludierendes) Sprachhandeln und nicht nur durch definatorisch fixierte Fachlexik realisiert.

[...] [Die] „prinzipielle Zugänglichkeit“ [öffentlicher Diskurse, B.S.] sagt indes noch nichts über die Wissensbindung der Kenntnisse, Meinungen, Fakten usw. aus. Sie können beispielsweise zugunsten persuasiver oder medialer Zwecke verformt und im fachlichen Sinne qualitativ unzureichend sein, ohne dass Laien das Ausmaß dieser Modifikationen im Diskurs ausreichend erkennen könnten. (Busch 2018: 390.)

Wenn jedoch eine Berücksichtigung des Vertikalitätsstatus anhand von Fachsprachlichkeit vorgenommen werden soll, müssen mehrere Kategorien fachsprachlicher Elemente differenziert berücksichtigt werden: Erstens Fachtermini jenseits des einem breiten Publikum geläufigen terminologischen Minimums (s. 4.1.7), also overt Marker eines fachgemeinschaftsinternen Sprachgebrauchs; zweitens fachidiolektale Wendungen (s. 4.3); drittens aber und vor allem Äußerungen, die fachliche Expertise voraussetzen oder postulieren,⁵⁷⁵ ohne dass dies unmittelbar in der Lexik sichtbar würde: Die Pragmatik der Fachsprache ist ein starker und identitätsstiftender Vertikalitätsfaktor mit kulturspezifischen Charakteristika (s. dazu Clyne 1993).

5.5.3 Intratextuelle Ebene: Textorientierte Analyse

Textanalyse ist, so Gardt (2013: 50), „die Basis der Diskursanalyse“. Die Textebene repräsentiert gewissermaßen den Mittelgrund oder die Mesoebene zwischen trans-textueller Ebene und Mikrostrukturen, so dass sie in jeder Analyserichtung ihre zentrale Position beibehält. Weiterhin mit Gardt (ebd.: 43) wird davon ausgegangen, dass die „Muster der Bedeutungskonstitution“ sich „auf der Ebene von Text und [Kursivierung B.S.] Diskurs“ realisieren, d.h. eine reziproke Beziehung besteht. In diesem Sinn gehen zwar auch die hier vorgenommenen Analysen vom einzelnen Diskursbeitrag als zentralem Schauplatz der Analyse aus, doch ist diese dabei an der Position des Textes im Diskurs, weniger (wie in an Einzelexemplaren orientierten textlinguistischen Herangehensweisen) an der Position der Details im Text interessiert,⁵⁷⁶ womit auch die Auswahl der analysierten Elemente sich an der

⁵⁷⁵ Alle Diskursbeiträge in Kapitel 6 stammen (anders als manche in den vorangegangenen Kapiteln zitierten Äußerungen aus dem 19. Jahrhundert) aus einer Zeit, in der die Voraussetzungen für eine – im Rahmen des jeweiligen Entwicklungsstandes der Ausbildungsstrukturen – professionelle musikalische Ausbildung in Finnland gegeben waren. Doch sind nicht alle Beiträge auch von derart ausgebildeten Fachleuten verfasst; manche Konzertrezensionen beispielsweise lassen auf eine eingeschränkte Fachkompetenz ihrer Autorinnen und Autoren schließen. An der Zuschreibung der Expertenrolle in der konkreten Kommunikationssituation ändert dies jedoch nichts.

⁵⁷⁶ Spitzmüller & Warnke (2011: 160–161) verweisen unter dem Stichwort der Themenentfaltung auf den engen Zusammenhang zwischen Diskurslinguistik und Textlinguistik. Der hier verfolgte

transtextuellen Perspektive orientiert. Intratextualität ist also nicht als Abgrenzung des Textes gegen den Diskurs zu verstehen, sondern als Perspektive – hier wird von der Betrachtung konkreter Textexemplare aus eine Verbindung zu transtextuellen Strukturen gezogen, während die transtextuelle Perspektive zunächst die abstrahierten Strukturen aufsucht. Im Prozess der Analyse fallen die beiden Perspektiven allerdings gleichsam oszillierend zusammen. Textuelle Binnenstrukturen werden durch mit textlinguistischer Methodik flankiertes *close reading* ausgewählter längerer Texte oder Ausschnitte und durch synchrone und diachrone Vergleiche in die Betrachtung einbezogen.⁵⁷⁷ Unter diskurslinguistischen Aspekten ist es dabei auch von Interesse, dies mit der Frage zu verknüpfen, ob das tatsächliche mit dem postulierten Thema des jeweiligen Textes teilweise oder durchgehend identisch ist, d.h. ob die Themenentfaltung in eine Themenverschiebung mündet, wenn etwa bestimmte (ideologische) Vorstellungen auf Werke projiziert werden.

5.5.3.1 Textsorten, Textmuster, Kommunikationsituationen

Aus der Perspektive traditioneller Textsortenklassifikationen hätte man es bei den untersuchten Korpora mit zahlreichen Untergruppen weniger Großtextfamilien zu tun. Zu den schon in synchroner Perspektive problematischen Klassifikationen tritt hier noch der diachrone Textmusterwandel. Die Perspektive auf die beiden Makrokommunikationssituationen E>E und E>L(E) (s. S. 96) umgeht derartige taxonomische Probleme. Die diachronen Prozesse werden hier vor allem in Kapitel 6.1 unter dem (teils kulturspezifischen) Aspekt einer Verwissenschaftlichung der Textproduktion betrachtet, in deren Zug ein als finnischer wissenschaftlicher Musikfachtext benennbares Textmuster entstand. Untersucht wird auch, wie einerseits Aussagen aus der frühen, nichtwissenschaftlichen Diskursphase in wissenschaftliche Texte einfließen und ob sich andererseits im bivalenten Korpussegment nach dem

Ansatz macht von textlinguistischer Methodik vorwiegend dort Gebrauch, wo eine entsprechende Analyse Erkenntnisse im Hinblick auf transtextuelle Befunde verspricht, insbesondere also bei wissenschaftlichen Texten.

⁵⁷⁷ Texte von mehreren Seiten Umfang wurden in der einschlägigen Literatur bisher fast nur von Brandstätter (1990) analysiert. Die hier (insbesondere unter 6.1.7) betrachteten Texte sind teils noch erheblich umfangreicher, werden jedoch nur in relevanten Ausschnitten betrachtet. Eine Detailuntersuchung derartiger Essays oder gar monographischer Arbeiten mit der hier angelegten Analysedichte oder gar der komplette Vergleich mehrerer derart umfangreicher Texte müsste zunächst mit Hilfe automatisierter, aber jeweils diskursspezifisch entwickelter oder angepasster Verfahren und einer darauffolgenden manuellen Auswertung erfolgen. Ob dieser Aufwand in einem arbeitsökonomisch zu rechtfertigenden Verhältnis zu Ergebnissen stünde, die über die mit der hier angelegten Methodik erreichten Resultate hinausgehen würden, muss einstweilen dahingestellt bleiben.

Erscheinen einflussreicher wissenschaftlicher Publikationen Textmusterveränderungen zeigen, die auf einen Quereinfluss zurückgeführt werden können.

5.5.3.2 Semantische Felder, Isotopielinien

Die eng verwandten Strategien der Gruppierung von Lexemen entlang zugrundeliegender metaphorischer Konzeptualisierungen (Metaphern- oder Bildfelder), Bedeutungs(nähe)klassen (Lexikalische Felder) und serieller Wiederkehr semantischer Merkmale (Isotopien), letzteres speziell in der Form variiertter Gegensatzpaare auf der Basis transtextueller oppositioneller Grundfiguren, sind zentrale mesostrukturelle Elemente der untersuchten Texte. Die methodologisch stark aufgeladenen Bezeichnungen semantisches Feld (bzw. Wortfeld) und Isotopie, die zudem in den folgenden Analysen in engem Zusammenspiel verwendet werden, sollen in ihrer Verwendungsweise kurz geklärt werden.

Die ältere Wortfeldtheorie wurde zwar als „nebulös“ (Lutzeier 1981: 85) kritisiert, doch wird auch in jüngerer Literatur die griffige Metapher vom Wortfeld als „Sinnbezirk“ des Verstandes (Trier 1973, insbes. S. 40–65) immer wieder aktiv benutzt.⁵⁷⁸ Auch eine auf den ersten Blick präzisere Bezeichnung wie „onomasiologisches Paradigma“, definiert als „Klasse von lexikalischen Elementen, die allesamt zu einem vorgegebenen Begriff passen“ (Lutzeier 1995: 101) muss intersubjektiv nachvollziehbar machen, nach welchen Kriterien Wörter zu einem Begriff „passen“ (und warum und von wem der Begriff „vorgegeben“ wurde).⁵⁷⁹ Eine Gegenüberstellung von Isotopielinien als „Wiederaufnahme von semantischen Merkmalen“⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ S. etwa Felder et al. (2016: 12); Felder (2015: 110). Bemerkenswerterweise bezeichnet Hermanns (2012: 59 [Fn. 32]) Triers Grundidee bereits als Ordnung des Wortschatzes „nach Diskursen“. Häufig begegnet die Sinnbezirk-Idee in der Metaphernforschung (s. z.B. Kuck 2018: 254), auch im Hinblick auf Musik (exemplarisch Störel 1997: 26–27): Metaphern(felder) dürften der einzige (im doppelten Wortsinn) erschöpfend behandelte Bereich des Sprechens über Musik sein, weswegen dieser hier eher in den Hintergrund tritt. – Es sei im Übrigen nicht verschwiegen, dass die frühen Texte zur Wortfeldtheorie sich teils einer problematischen Gedankenwelt nähern, die auch im Sprachgebrauch zum Ausdruck kommt (s. Knobloch 2005, darin speziell zu Trier S. 144–149).

⁵⁷⁹ Lutzeier (1981) entwirft ein hochkomplexes Formelsystem, um der Problemstellung Herr zu werden. Doch zeigen seine Anwendungen auf konkrete Bereiche, dass eine derartige Herangehensweise den Faktor subjektiver, kultureller und anderer veränderlicher Perspektivierungen zu unterschätzen droht. Dies wird etwa evident, wenn in der Befassung mit Turngeräten (ebd.: 156–159) Eigenschaften wie „im Wettkampf Männern/Frauen vorbehalten“ (ebd.: 157) zur Unterscheidung herangezogen oder eine Differenzierung mit „Für *mich* ist wichtig [...]“ (ebd.: 159 [Kursivierung B.S.]) eingeleitet wird. Möglicherweise ist also die Akzeptanz einer gewissen (subjektiven) *fuzziness* nicht die ungeeignetste Analysevoraussetzung.

⁵⁸⁰ S. zu einer Erläuterung des auf Greimas (1971) zurückgehenden Konzepts der Isotopie und seiner kritischen Weiterentwicklung Heinemann (2000).

und lexikalischen (semantischen) Feldern als „Klassen von Wörtern mit gemeinsamen Merkmalen“ (Spitzmüller & Warnke 2011: 164) erscheint hier gleichermaßen schlank und operationalisierbar. Dabei werden Isotopien als intratextuelle Erscheinung (der Themenentfaltung) betrachtet, während lexikalische Felder ein transtextuelles semantisches Potenzial konstituieren, aus dem im konkreten Textexemplar Wahlen getroffen werden, deren Konstellation wiederum auf textübergreifende Zusammenhänge verweisen oder von diesen beeinflusst sein können.⁵⁸¹ Wichtig ist dabei das Bewusstsein dessen, dass „die formulierten ‚Merkmale‘ selbst schon vom Beobachter-Standpunkt geprägt (und damit im Sinne der Subjektivität des Analytikers mit dessen diskursiver Geschichte ‚aufgeladen‘) sind“ (Busse 1997: 19). Gerade diese Tatsache spricht jedoch, noch dazu im Zusammenhang mit kunstwerkbezogenen Texten, eher für eine gewisse gegenstandsadäquate analytische Vagheit. Die Wortfeldforschung fragt denn auch, etwa bei Lutzeier (1981: 34), nicht nach Bedeutungsidentität, sondern nach Ähnlichkeit (s. auch Busse 2015: 175). Busses Feststellung, dass „Wortbedeutungen sich in Texten konstituieren“ (ebd.) kann, zurückgreifend auf Greimas (1971: 62), zu „in Kontexten“ erweitert werden, was wiederum kaum etwas anderes heißen kann, als dass die Wortbedeutungen sich im Diskurs konstituieren.

Dies berührt im Übrigen auch einen kulturspezifischen Aspekt: Zumal im teils relativ jungen bildungssprachlichen Wortschatz des Finnischen wurden zahlreiche Lexeme bewusst vor dem Hintergrund (wie auch immer wissenschaftlich fundierter) etymologischer Auffassungen, sprachplanerischer Prinzipien, Strategien und bisweilen auch Ideologien geprägt (s. 2.3.3), die bei der Betrachtung ihres Verwendungskontexts mitbedacht werden müssen. Gefragt wird also: „Was kann das Wort im Diskurs mit Bezug auf den Gegenstand ausdrücken“? Die Bezeichnung semantisches Feld wird dabei dem Wortfeld vorgezogen, weil sich die Betrachtungsweise in bewusster Unschärfe und Perspektivenerweiterung auch auf Antonyme sowie *ex negativo*-Realisationen und andere Mehrworteinheiten erstrecken muss, um den Kontext adäquat zu erfassen. In diesem Sinne wird der Begriffsinhalt in einer für das hier untersuchte Material gut operationalisierbaren Weise durch Reichardt (1982) abgesteckt.⁵⁸² Reichardts aus der Begriffsgeschichte entwickelter Zugang

⁵⁸¹ Die Systematik von Kategorien und Instanzen (s. Tab. 23, 25 und 27 im digitalen Anhang), die für die Ordnung des zunächst heuristisch skizzierten Codesystems verwendet wurde, basiert letztlich auf einer solchen Interpretation semantischer Merkmale im transtextuellen Zusammenhang.

⁵⁸² Reichardt umreißt ein semantisches Feld durch das „semantische Zentrum“ der „unmittelbaren Definition“, durch „verknüpfte Worte“, die einen Begriff „inhaltlich füllen, erklären und ausdifferenzieren“, durch „Begriffe und Namen, welche die Ursachen und Urheber [...] bezeichnen“, sowie – für die hier vorgenommenen Untersuchungen von *ex negativo*-Kategorisierungen wichtig – „alle systematischen Gegenbegriffe“ (Reichardt 1982: 58). S. zur Diskussion dieses Ansatzes auch

berücksichtigt, dass semantische Felder auch Ausdrücke enthalten, „die sich in den durch sie evozierten Wissensrahmen im Hinblick auf einen gemeinsamen Referenzsachverhalt ähneln, aber jeweils unterschiedliche attributive Akzente setzen und damit letztlich zur *interessengeleiteten Perspektivierung* eines referierten Sachverhalts beitragen“ (Felder et al. 2016: 11 [Kursivierung B.S.]).⁵⁸³ In der finnischen Fachsprachenforschung verwendet Karihalme (1996: 162–163), anschließend an Miller & Johnson-Laird (1976: 665–710), *semanttinen kenttä* ‘semantisches Feld’ ebenfalls in einem Untersuchungsbereich, in dem eine flexible Perspektive sinnvoll ist.

5.5.3.3 Evidentialität, Epistemische Modalität, Egophorizität/Subjektivität

Evidentialität, epistemische Modalität und Egophorizität – d.h. Ausdrücke, mit denen die Quelle von Wissen, die Haltung und der Zugang hierzu (grammatisch bzw. grammatikalisiert) kodiert werden (Aikhenvald 2021: 2) – sind Kategorien, die zunächst einmal in der Analyse mündlicher Diskurse vor allem außereuropäischer Sprachen Beachtung gefunden haben (für eine komprimierte Zusammenfassung s. Bergqvist & Kittilä 2020). Allerdings sind diese Kategorien auch in der Analyse schriftlicher, insbesondere wissenschaftlicher Diskurse ins Blickfeld gerückt, so etwa bei Janik (2007) oder Toscher (2019). Bei den diskurslinguistischen Betrachtungen zur Rolle und Position der Akteure und zu Strategien der „Faktizitätsherstellung“ (Felder 2013; 2015) wurde die Frage, welchen Beitrag diese drei Kategorien als sprachliche Realisationen solcher Strategien auf der Mikroebene leisten, bisher nicht prominent behandelt.⁵⁸⁴ Diese Verbindung ist für den Untersuchungsansatz der vorliegenden Arbeit jedoch von herausgehobener Bedeutung.

Busse (1987: 69–70). Einen ganz ähnlichen und für die Kategorienfindung bei der Korpusanalyse hilfreichen Zugriff legt I. Wiegand (1987: 145–146) bei der Bestimmung fachsprachlicher Isotopien vor. Sie identifiziert „Wiederaufnahme durch Wiederholung, durch Synonymie i.e.S. (systemgebunden), durch Paraphrasierung [...], durch Kontextsynonymie, durch Hyponymie, durch Hyperonymie, durch Kohyponymie und durch Antonymie“, aber auch durch „Ellipsen und verschiedene Arten der Pronominalisierung“. Eine beispielhafte Analyse eines solchen semantischen Felds wird in Kapitel 6.3.4 gegeben.

⁵⁸³ Felder et al. verweisen an dieser Stelle kursorisch auf Köller (2004). Dessen grundlegende Untersuchungen zu Perspektivität als Trias von Aspekt, Sehepunkt und Perspektive – als Eigenschaften von Objekten, Wahrnehmungsvoraussetzungen von Subjekten und Korrelation von Objektsphäre und Subjektsphäre (ebd.: 879) – könnten mit den hier angestellten Überlegungen zu Diskurspositionen und Evidentialität im Kontext von Sprachäußerungen über künstlerische Arte- und Mentefakte zusammengedacht werden.

⁵⁸⁴ Im Kern handelt es sich dabei um eine Klammer zwischen Akteurs- und intratextueller Ebene. Da die konkreten Realisationen jedoch hier in der *bottom-up*-Perspektive betrachtet werden, also

Dass Evidentialität eine diskurslinguistische Kategorie ist, dürfte naheliegend erscheinen: Der Verweis auf bereits (zum Thema) Geäußertes als Strategie der Herstellung von Faktizität, zur Unterstreichung von Validitätspostulaten oder zur Festigung der eigenen Diskursposition unter Bezugnahme auf Autoritäten ist ein frequentes intertextuelles Charakteristikum in Argumentationsfiguren vor allem wissenschaftlicher Texte.⁵⁸⁵ Epistemische Modalität ist diskurslinguistisch relevant, da Muster der Unterstützung oder Abschwächung der eigenen Position (*hedges*, *booster*) inter- und transtextuelle Komponenten sowie sprach- bzw. kulturspezifische Merkmale aufweisen können (s. 2.3.2.3).⁵⁸⁶ Die Verstärkung oder Einhegung der eigenen Haltung bringt das Bewusstsein einer Positionierung in einem bekannten agonalen Feld zum Ausdruck – sei es, dass die Aussage in Übereinkunft oder im (impliziten) Widerspruch zu anderen steht. Egophorizität, oder – damit zwar nicht völlig deckungsgleich, aber hier weitgehend äquivalent verwendbar – Subjektivität⁵⁸⁷ steht diskursiv für solche Subjektivitäts- bzw. Impersonalitätsmarkierungen einer Äußerung, die erkennen lassen, ob entweder Verantwortung für epistemische Haltungen übernommen oder gewissermaßen an den Diskurs delegiert wird.

In der bivalenten Kommunikationssituation der Konzertrezension spielt die Frage nach der epistemischen Modalität eine stärkere Rolle als die nach Evidentialität und Subjektivität. Von einer Konzertkritik wird in der Regel keine ausführliche Begründung für die Richtigkeit der Befunde erwartet, und das Subjektivitätspostulat gilt für die Textsorte prinzipiell unabhängig davon, ob Rezensionen Subjektsmarkierungen enthalten. Von Interesse ist also vor allem, wie explizit oder eingehegt epistemische Haltungen formuliert werden. Dabei geht es jedoch nicht vordergründig um Einordnungen auf einer imaginären Skala zwischen Panegyrikus und Verriss, sondern vor allem darum, inwiefern auffällig explizite oder

von Detailbefunden auf der Textebene auf intertextuelle Bezüge geschlossen wird, ist die Einordnung auf der intratextuellen Ebene vertretbar.

⁵⁸⁵ Untersuchungen wie die von Clark (2010) zeigen aber, dass die Untermauerung von Evidenz auch in der Tagespresse eine signifikante Größe darstellt.

⁵⁸⁶ Solche *evidentials* werden auch als metadiskursive Elemente betrachtet (Barton 1993: 745–747).

⁵⁸⁷ Die begrifflichen Differenzierungen sollen hier nicht breit referiert werden. Dahl (2000: 58) verwendet in seinem grundlegenden Text „egophoric reference“ (auch für die Pronomen der 1SG und 1Pl in der Schriftlichkeit) und spricht sich gegen die Bezeichnung „egocentric expressions“ aus (ebd.: 39). Janik wiederum übernimmt aus slawistischer Perspektive unter Verweis auf Padučeva (1996) die Bezeichnung „Egocentriki“ für Marker von Sprecherrollen in der „nicht-kanonischen“ Kommunikationssituation der Schriftlichkeit. Entscheidend ist jeweils, dass sich die Sprecherrolle mit dem Subjekt (der Deixis, der Rede, von Bewusstseinsäußerungen und von Wahrnehmungen) deckt (Janik 2007: 99–104). Sprachtypologische Aspekte dürften dabei keine geringe Rolle spielen; unter 2.3.2.3 wurden bereits einige diesbezügliche Charakteristika des Finnischen genannt.

auffällig eingehetzte Formulierungen als Marker für agonale Felder identifiziert werden können: Eine besondere Herausstellung impliziert, dass Nachdruck notwendig ist, um dem als Fakt präsentierten Befund Geltung zu verschaffen. Auffällig eingehetzte Formulierungen wiederum können neben der offensichtlichen Gesichtswahrungsfunktion auch Marker für verdeckte Widersprüche oder Agonalitäten sein, also für die implizite Aufforderung, zwischen den Zeilen nach dem Nicht-Gesagten zu suchen.⁵⁸⁸

In der fachgemeinschaftsinternen Kommunikationssituation des Wissenschaftstextes über Musik hingegen spielt sowohl die Frage nach der Evidentialität – also in welcher Weise die präsentierten Befunde belegt werden – als auch der epistemologischen Haltung, mit der diese vorgetragen werden, eine zentrale Rolle.⁵⁸⁹ Auch bei musikwissenschaftlichen Texten und musikalischen Analysen handelt es sich um Textmuster mit einem gewichtigen Anteil an persuasiver Funktion und Interpretation. Das Woher der Erkenntnis, die Haltung der Schreibenden und die Frage, ob sie sich explizit als schreibendes Subjekt zu erkennen geben, rückt aber vor allem dadurch in den Fokus, dass die Diskursbeiträge stark narrative Züge tragen können: Wenn Janik (2007: 109) schreibt, „außer in psychologischen und vielleicht in soziologischen werden nur in geschichtswissenschaftlichen Texten handelnde, über Bewusstsein verfügende Subjekte zum Gegenstand der Darstellung“, dann muss hier zweifellos die Musikwissenschaft als weitere latent narrative Wissenschaft ergänzt werden.⁵⁹⁰ Die Origo (Bühler 1965 [1934]: 102–120) kann im Musikfachtext zudem nicht nur einfach, sondern gleich mehrfach verschoben werden; von der Situation des Subjekts als „conceptualizer“ (Langacker 1990: 6) auf Komponistinnen und Komponisten, die über ihre vermutete Intention zur Figur der Erzählung werden, aber auch unter deren Umgehung direkt auf musikalische Befunde.⁵⁹¹ Die Frage, worauf sich das im Musikfachtext vorgetragene

588 Ein auffälliges Spezifikum in den hier untersuchten Texten ist die Strategie, gerade besonders polemische Kritik an einer anonymen oder nur vage umrissenen Gegenposition festzumachen, also semantische *booster* mit strukturellen *hedges* zu verbinden.

589 Dies gilt insbesondere dort, wo sie im Konflikt zu zuvor im Diskurs erschienenen Äußerungen stehen, und umso mehr angesichts der kleinen und vielfach vernetzten Diskursgemeinschaft, in der *face-saving*-Strategien eine entsprechend größere Rolle spielen können.

590 In der aktuellen Debatte verschiebt sich dieser Denkansatz im Sinne eines *narrative turn*: Anstatt bestimmte Wissenschaften als „narrativ“ zu betrachten (und andere weniger), wird zusehends eher nach dem Narrativen in (allen) Wissenschaften gesucht (s. etwa die Aufsätze in Morgan et al. 2022 und Resche 2016).

591 Konventionalisierte Metaphern, in denen musikalisches Material personifiziert wird, sind in der Musikfachsprache stilistisch unauffällig (Dahlhaus 1973: 42) und können als textmusterkonstituierend gelten. M. Müller (2007: 71) nennt im kunsthistorischen Kontext den Verstoß gegen die

epistemische Element jeweils stützt – etwa die Partitur, externe Autorität, eigene Interpretation – und welche Haltung die Autorinnen und Autoren dazu einnehmen, ist angesichts dieser komplexen und unweigerlich durch subjektive Wahrnehmungen mitgeprägten Situation also von erheblichem Interesse.

Anders als eine Rezension, die Werk und Aufführung (in wechselnder Gewichtung) bespricht, bezieht ein musikwissenschaftlicher Text sich auf die dauerhafte Präsenz eines Werkes in Form der Partitur.⁵⁹² Dabei ist jedoch auch die scheinbar objektive Beschreibung des durch die Notation Fixierten nahezu nie ein *factum brutum*, sondern immer systemgebunden: Aus der Feststellung etwa, dass Sibelius' 4. Sinfonie in a-Moll stehe, ist kaum eine Information außerhalb jenes Kodesystems verständlich, durch welches sich die sprachliche Ebene des Kulturems Kunstmusik konstituiert. Derartige Kodesysteme können wohl für alle Fachgebiete gleichermaßen angenommen werden, und sie sind intersubjektiv entschlüsselbar.⁵⁹³ Was jedoch aus der Partitur jenseits der konkreten Anweisungen zur technisch-musikalischen Ausführung (dem „intersubjektiv unstrittig Vorgegebenem (Daten)“; Felder 2013: 14) zu erlesen ist, kann und muss ebenso interpretiert werden wie eine historische Quelle oder ein archäologischer Fund. Obwohl viele Befunde als solche auf Grundlage der Partitur von jeder Person mit der notwendigen Fachkompetenz überprüft werden können oder könnten, bestehen schon viele Analyseergebnisse aus „durch Deutung gewonnenem Gemachten (Fakten)“ (Felder 2013: 14). Hermeneutische Interpretationen schließlich entziehen sich nicht nur der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit, sondern auch der Faktizitätsherstellung, obwohl sie in der Regel im Gewand der Setzung (s. S. 265) erscheinen und Validität postulieren.⁵⁹⁴

Enthält eine fachliche Äußerung die Rekonstruktion einer (künstlerischen) Intention, kann dabei die von Iwasaki (1993: 18–19) als „O[ther]-Perspective“ benannte

Gebrauchskonvention, dass unbelebte Elemente nicht Erstaktanten von Handlungsverben sein sollen, eine „Formulierungstradition“.

592 Die Betonung der Leseperspektive ist auch hier wichtig. Der praktische Interpretationsspielraum bei der Aufführung ist natürlich trotz der vermeintlich bindenden Notation enorm, spielt hier aber keine Rolle.

593 Dies ist allerdings bereits *cum grano salis* zu sehen. Die sprachliche Information ‚a-Moll‘ ließe sich einem Einzelklang im Systemrahmen unter bestimmten Voraussetzungen eineindeutig zuordnen; warum jedoch ein Werk (noch dazu eines, in dem, wie in diesem Beispiel, die Tonart nur selten stabilisiert wird) „in a-Moll steht“, ist bereits mehr verabredete (sprachliche und fachliche) Konvention denn objektive Tatsache. – Man beachte, dass im Finnischen Tonarten mit den inneren Lokalkasus bezeichnet werden; *sinfonia on a-mollissa* ‚die Sinfonie ist in a-Moll (Inessiv) oder päättyy a-molliin‘ ‚endet in a-Moll [wörtl.: ~hinein]‘ (Illativ).

594 Auch Acquier (2010: 3) sieht eine „Persistenz von Formen der Abhängigkeit von anderem als wissenschaftlichem Wissen“ in der wissenschaftlichen Verbalisierung; *mise en mots scientifique* und *mise en récit* lässt sich also nicht trennscharf voneinander abgrenzen.

Subjektsposition angenommen werden, jedoch nicht – wie in narrativen Texten häufig – in der Beobachtung einer Handlung, sondern in der Beschreibung einer Absicht, also einer Information, zu der das schreibende Subjekt nur schwachen oder keinen Zugang haben kann. Der folgende Satz ist aus der O-Perspektive verfasst:

Sibeliuksen suorittama motiivin (24) kehittely jo alussa osoittaa kuitenkin, että selloteema aste asteelta menettää itsenäistä hahmoansa väljähtyäkseen jakson "C" lopussa pelkäksi värittäväksi, itsessään hahmottomaksi aineistoksi^{cv} (Rydman 1963b: 28).

Er enthält die Beschreibung einer Handlung, die nicht nur für das beobachtende Subjekt – den Autor, dem Sibelius' Behandlung eines bestimmten Motivs etwas zeigt (*osoittaa*) – evidentiell nachvollziehbar ist. Jede Person, die mit dem fachlichen und sprachlichen System des Kulturems Kunstmusik vertraut ist, kann sowohl die Handlung des Komponisten, die unter Verweis auf die Materialität der Partitur beschrieben wird, als auch ihre Interpretation durch den Autor nachvollziehen (ohne den Befund deshalb auch teilen zu müssen).

Zum Vergleich ein Satz mit doppelter Verschiebung der Origo und damit auch doppelter Unzugänglichkeit der Information:

Neljännessä sinfoniassa huipentuu Sibeliuksen sisäänpäin suuntautuva kehitys^{cvi} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 235).

Dies ist ein Beispiel für das bei Iwasaki beschriebene Szenario einer Aussage, die scheinbar aus der Zero-Perspektive, tatsächlich jedoch aus der S[elf]-Perspektive getan wird (s. Iwasaki 1993: 18–19): Auch eine Person, die mit dem genannten System vertraut ist, hat weder Zugang zu dem inneren Zustand des Komponisten bei der Arbeit an dem beschriebenen Werk noch zum inneren Zustand des Autors – des „implicit experiencer“ (ebd.: 19) – bei seiner Interpretation. Es ist weder möglich, Sibelius' angenommene „Introspektion“ anhand der Partitur zu belegen, noch intersubjektiv nachzuvollziehen, wie Tawaststjerna zu seiner Wahrnehmung dieses „sich nach Innen Richtendens“ (*sisäänpäin suuntautuva*) gelangt ist. Beiden Äußerungen gemeinsam ist die musikspezifische Narrativisierungsstrategie, in der unbelebte, abstrakte Begriffe als Akteure erscheinen (das grammatische Subjekt ist jeweils *kehittely* bzw. *kehitys* 'Entwicklung', nicht *Sibelius*!), auch wenn dies bei Rydman im Gewand analytischer Distanz, bei Tawaststjerna als Anmaßung des Wissens über Sibelius' innere Zustände geschieht.

Wie Janik (2007: 131–132) bemerkt, müsste jede derartige Äußerung in einem wissenschaftlichen Text mit einer einschränkenden Subjektivitätsmarkierung versehen werden. Tatsächlich lässt sich jedoch feststellen, dass solche Intentionsrekonstruktionen in den hier untersuchten Texten oft keine derartigen Markierungen

enthalten (s. z.B. 6.1.7.6).⁵⁹⁵ Diese Konstellation, bei der (1) die/der Sprecher/in nicht als Subjekt erscheint, die Äußerung jedoch (2) Informationen enthält, zu der Außenstehende keinen Zugang haben können, so dass (3) die/der Sprecher/in implizit als *conceptualizer* angenommen werden muss und die so gewonnenen Informationen meist (4) in der Haltung sicherer epistemischer Modalität sowie (5) ohne konkrete Evidenzbelege vorgetragen werden (was logisch aus (2) folgt), ist typisch für Intentionsrekonstruktionen in musikalischen Fachtexten und hermeneutischen Äußerungen zu einem musikalischen Werk.⁵⁹⁶ Damit kommt umgekehrt der Markierung von Subjektivität – sowohl hinsichtlich der Frage, ob sie überhaupt erkennbar wird, als auch, in welcher Form dies geschieht – in diesen Fachtexten eine besondere Rolle zu. Diese Besonderheiten des Faches müssen ihrerseits mit denen der Sprache, in der die Äußerungen getan werden, und den kulturspezifischen Konventionen des Sprachgebrauchs überkreuzt werden.

Eine Matrix der drei Elemente, die untereinander vielfältig kombinierbar sind, ließe sich folgendermaßen skizzieren:

Tab. 5: Matrix Evidentialität, epistemische Modalität, Egophorizität.

	Evidentialität (Ev)	Epistemische Modalität (Em)	Egophorizität (EPH)
sehr schwach (- -)	Behauptung	Zweifel	
schwach (-)	Referenz auf Behauptung Dritter	<i>hedge</i>	3SG
mittel/neutral (o)	Referenz auf Befund Dritter	[unmarkiert]	Impersonal 1PL; <i>me</i> 'wir'
stark (+)	Eigener Befund	Gewissheitsmarker	1SG
sehr stark (++)	Eigener Befund + Bestätigung Dritter	Gewissheit + <i>booster</i>	<i>minä</i> 'ich'

⁵⁹⁵ Meyer (1997: 21) sieht in der Produktion „falsifizierbarer“, also starker und damit angreifbarer *claims* eine immanente Anforderung an den akademischen Diskurs. Der Textvergleich in 6.1.7 soll hingegen auch und vor allem komplexe Konstellationen aus Setzungen und unnegierbar eingetragenen Äußerungen darstellen.

⁵⁹⁶ Hausendorf unterscheidet hier zwischen der „Pragmatik des Erläuterns, die die Gewissheit des Wissenden ins Feld führt“ und der „Pragmatik des Deutens [...], mit der deutlich wird, dass sich die Deutung nicht von selbst versteht, sondern begründet und plausibel gemacht werden muss“ (Hausendorf 2011: 522), um jedoch zugleich anzufügen, dass „dieses unsichere Für-Wahr-Halten des Deutens [...] in der professionellen Rede des Experten“ selten klar zum Ausdruck komme (ebd.).

Die eine Extremposition des Spektrums ist die Setzung {Ev- /EM+/EGO-}, bei der die schwache Egophorizität intersubjektive Validität postuliert und die epistemische Modalität Gewissheit ausdrückt, obwohl kein Evidenzbeleg geliefert wird. Sie ist mit dem von Felder (2013: 24) als „Sachverhaltskonstitution“ bezeichneten Sprachhandlungstyp vergleichbar. Am anderen Ende der Skala findet sich eine unnegierbare Äußerungskonstellation, die auf analytischem Befund beruht, jedoch eingeeht und als subjektiv markiert wird {Ev+/EM- /EPH+}.

5.5.3.4 Diskursive Dissonanzen, diskursiver Wettbewerb (Widerspruch, Korrektur, Agonalität, Koopetition)

Ästhetische Wertungen und die fachliche Diskussion musikanalytischer Befunde können zwar als solche nicht Gegenstand einer linguistischen Analyse sein. Doch lassen sich die „semantischen Kämpfe“ (Felder 2006) um analytische Fakten (im Sinne Felders, d.h. als durch Deutung Gemachtes) und hermeneutische Interpretationen sprachwissenschaftlich untersuchen. Die teils eng miteinander verknüpften Konzeptionen negierender oder abweichender Äußerungen sollen hier so knapp wie möglich und im Hinblick auf Spezifika eines kunstwerkinduzierten Diskurses systematisiert werden.⁵⁹⁷ Kontradiktion (verstanden als Oberbegriff für jede Ausdrucksmöglichkeit des Nicht-so oder Anders-Seins) wird als diskursive Dissonanz⁵⁹⁸ innerhalb des jeweiligen (Teil-)Diskurses behandelt, also als Element, das sich im Konflikt zu einer manifesten, d.h. mindestens einmal zuvor im Diskurs realisierten Aussage befindet.⁵⁹⁹ Die Dissonanzen sind innerhalb des Systems relational, und es

⁵⁹⁷ Zur definitorischen Rahmensetzung von ‚Widerspruch‘ in der Diskurslinguistik s. Warnke & Acke (2018: 325–332), die die Dreifachbedeutung als Relation der Unvereinbarkeit sowie Produkt und Praxis der Entgegensetzung (ebd.: 325) herausarbeiten. Zur Grammatik von Negation und Korrektur s. etwa Zifonun et al. (1997: 853–857).

⁵⁹⁸ Der folgende Differenzierungsansatz steht in Verbindung zu einem aus der Musiktheorie entlehnten Konzept: Ein Ton ist nie für sich dissonant, sondern nur im Verhältnis zu bestimmten anderen Tönen. *Cum grano salis* entspräche in der Kontrapunktlehre die Korrektur der vorbereiteten Dissonanz, der Widerspruch der unvorbereiteten. Agonalität wäre elaborierteren harmonischen Spannungs- und Auflösungsprozessen vergleichbar, also z.B. der Modulation, bei der eine harmonische Situation destabilisiert und in eine andere überführt wird, oder einer Kadenz, bei der die vorübergehende Destabilisierung einer Setzung zur Ausgangstonart als bestätigter zurückführt. Auch in solchen Prozessen kommt jedoch als dissonant definierten Klängen die Funktion zentraler Marker zu.

⁵⁹⁹ Der komplexe „Gegendiskurs“ (Warnke 2002: 136), der ein „anarchisches“ (ebd.) Eigenleben entfalten kann (s. S. 429 für ein konkretes Beispiel) wird als Sonderfall betrachtet, der sich nicht ohne Weiteres mit den Kategorisierungen von Kontradiktionen erfassen lässt und auch in der Literatur noch nicht abschließend definitorisch erfasst wurde; so enthält etwa Wrana (2014) kein Schlagwort „Gegendiskurs“.

existiert ein abgestuftes Regelwerk zu ihrer Behandlung, so dass sie zwar temporär disruptiv erscheinen mögen, aber innerhalb des Diskursuniversums aufgelöst oder als (und obwohl) unaufgelöst integriert werden können.

Als am stärksten musterhaft regulierte Kontradiktion kann die Korrektur gelten, bei der das dissonante Element nach festen Regeln (einschließlich formaler sprachlicher Marker) eingeführt und der Widerspruch durch Substitution des zu Korrigierenden aufgelöst wird, etwa durch Konnektorkonstruktionen wie {nicht x, sondern y}, aber auch schwächere Formen wie {mehr x als y}. Charakteristisch ist der Dreischritt aus den Slots {NEG+CORRIGENDUM+CORRIGENS}. Mit Widersprüchen muss hingegen nicht zwingend ein Substitutionsvorschlag einhergehen; das einfachste Widerspruchsschema wäre NEG+[x]. Explizite Widersprüche haben, als Negationen ohne Substitution, oft disruptiven Charakter. Widersprüche können jedoch, anders als Korrekturen, auch implizit – ohne formale Kontradiktionsmarker, und ohne dass die Aussage, der widersprochen wird, in der Gegenrede angeführt wird – ausgedrückt werden, also als Substitution ohne Negation.⁶⁰⁰ In diesem Fall ist die Kenntnis der im Diskurs etablierten Auffassungen zum Gegenstand zwingend notwendig, um die Äußerung als kontradiktorisch bzw. dissonant wahrzunehmen. Domänenspezifisch besonders anschaulich wird dies, wenn etwa ästhetische Wertungen durch unterschiedlich konnotierte Ausdrücke aus dem gleichen semantischen Feld transportiert werden (s. z.B. 6.2.2.7). Der Widerspruch erscheint seinerseits als Setzung und verlangt nach Auflösung in Gestalt der Durch-Setzung der als dissonant eingeführten Auffassung, die jedoch nicht zwingend eintreten muss: Widersprüche können als offene Brüche im Diskurs verbleiben.⁶⁰¹

Diese beiden Dissonanzformen sind gleichsam punktuell, während Agonalitäten als längere diskursive Prozesse aus Rede, Gegenrede und Argumentation verstanden werden. Felder (2013: 21) definiert „agonale Zentren“ als „sich in Sprachspielen manifestierenden Wettkampf um strittige Akzeptanz von Ereignisdeutungen, Handlungsoptionen, Geltungsansprüchen, Orientierungswissen und Werten in Ge-

600 Mattfeldt unterscheidet zwischen der „prototypische[n]“ und „implizitere[n]“ Formen des Widerspruchs“ (Mattfeldt 2020: 74); letztere rubriziert sie unter Agonalität. Doch Agonalitäten können ebenso wie Widersprüche implizit und explizit erscheinen. Als zentrales Kriterium für Agonalität wird hier der Wettstreit (gr. *ἀγών*) aufgefasst, der über Argumente und Begründungen ausgetragen wird und den bloßen Widerspruch(sakt) ergänzt.

601 Zur Abgrenzung von Widersprüchen und Musterbrüchen kann festgehalten werden, dass Musterbrüche als Verstöße gegen einen etablierten „Kanon“ (Fix 1997: 97) verstanden werden, was eine gewisse Mächtigkeit des Diskurses, das Vorfeld (s. 5.4) ggf. eingeschlossen, voraussetzt. Jeder Musterbruch steht also im Widerspruch zum Kanon, aber nicht jeder Widerspruch ist ein Musterbruch. Widerspruch kann vielmehr sogar seinerseits musterhaft sein oder werden, wenn z.B. im Diskurs fortgesetzt auf bekannte unaufgelöste Konflikte verwiesen wird.

sellschaften“. Agonalität kann im Diskurs über lexikalische (etwa Schlüsselwörter) und grammatische Indikatoren (wie Konnektoren) identifiziert werden (Felder 2015: 114). Diese Zusammenstellung ließe sich erweitern, indem man etwa Abtönungen epistemischer Modalität oder Evidentialitätsmarker als Hinweise auf Agonalität deutet. Zudem müssen auch Agonalitäten, die überhaupt nicht formal markiert werden, sondern sich nur aus der Diskurskenntnis heraus als Gegendeutung identifizieren lassen, berücksichtigt werden. Entscheidend für das hier vorgeschlagene, eng gefasste Konzept von Agonalität ist, dass die dem Werk zugeschriebenen, im Konflikt zueinander stehenden Prädikationen begründet werden und die Auflösung in einen Kompromiss oder Konsens möglich ist (s. 6.1.6 für die Analyse eines komplexen agonalen Prozesses über mehrere Jahrzehnte). Doch soll die Vorstellung deutlich konturierter „agonaler Zentren“, wie sie der Diskursanalyse zu politischen oder rechtlichen Streitfragen angemessen ist, die in der Regel auf eine Entscheidung zwischen klaren, einander ausschließenden Alternativen oder auf eine Hegemonie bestimmter „handlungsleitender Konzepte“ (Felder 2013: 21) abzielen, nicht unmodifiziert auf einen kunstwerkinduzierten Diskurs übertragen werden.⁶⁰² Aufgrund der vageren Struktur der im Untersuchungskorpus identifizierten agonalen Formationen wird hier die Bezeichnung agonale Felder verwendet.

Zwar gibt es auch in Kunstdiskursen „antagonistische Zentralkonzepte“ (Müller 2018: 93), und viele Diskursbeiträge verfolgen strategische Ziele zur Durchsetzung von Deutungen und Geltungsansprüchen.⁶⁰³ Die folgenden Analysen sollen jedoch auch die besondere Rolle herausarbeiten, die der Wettbewerb um die Vielfalt von Interpretationen und das Aufdecken weiterer hermeneutischer Schichten als Ausdruck argumentativ unterfütterter Möglichkeiten der Denkensleitung ohne das Ziel diskursiver Hegemonie spielt. Spieltheoretisch gesprochen, wäre hier nicht von Wettkampf, sondern von *Coopetition* (Nalebuff & Brandenburger 1996), also von widerspruchsfreiem oder gar kooperativem Wettbewerb die Rede.⁶⁰⁴

602 Es gibt auch musikbezogene Diskursbereiche, in denen das Ziel eine (aufführungspraktischen und interpretatorischen) Handlungsleitung ist. Ein Beispiel wären die fachlichen und semantischen Kämpfe um Beethovens Metronomzahlen (s. zusammenfassend Levin 1993). Doch selbst die endgültige Durchsetzung der Auffassung, dass diese Metronomzahlen gültig sind, würde keine Norm begründen, nach der es eine richtige oder falsche Interpretation gäbe.

603 Auch deshalb stützen sich die Textvergleiche überwiegend auf Beiträge zu jeweils demselben Werk bzw. bestimmten als signifikant identifizierten Teilaspekten. Diese Perspektive versetzt die Analyse in die Lage, agonale Felder in den Konturen eines Kunstdiskurses zu fokussieren.

604 Felder (2013: 20) spricht von konsensualen Konzeptualisierungen; H. Kämper (2015: 180–185) analysiert die innerdeutsche Debatte um den Versailler Vertrag als Beispiel für einen „konsensuell geführte[n] Diskurs“ mit dem Resultat der „Instanziierung“ (ebd. 181) des Vertrages und seiner Einordnung im kollektiven Gedächtnis.

Dem quantitativen Blickwinkel kommt bei der Identifikation von Kontradiktionen (und Koopetitionen) durchaus Gewicht zu. Einerseits verweisen Häufungen von Agonalitätsindikatoren darauf, an welchen Stellen die Brennpunkte des Diskurses liegen – und zwar auch in dem Sinn, dass Einigkeit über Uneinigkeit durch die gehäufte Reformulierung von Konflikthinweisen zum Ausdruck kommt. Andererseits können es gerade signifikant unterrepräsentierte lexikalische Einheiten sein, die Agonalität indizieren. Seltene Korpusbelege, insbesondere *hapax legomena*, müssen daher unter diesen Aspekten betrachtet werden: Handelt es sich um (1) lediglich innovative Reformulierungen des bereits Gesagten,⁶⁰⁵ (2) Aktivierungen von Ungesagtem aus dem Reservoir des diskursiven Potenzials (Erweiterung, aber nicht Dissonanz zum bereits Gesagten),⁶⁰⁶ (3) Dissonanzen zum Gesagten, die ohne Echo im Diskurs geblieben sind, oder (4) Aktivierungen eines für Unsagbar Gehaltenen (und damit auch mögliche Indikatoren für Gegendiskurse)?

5.5.4 Intratextuelle Ebene: Mikrostruktur

Aus den zahlreichen sprachlichen Details der Mikrostruktur wird eine restriktive, den Charakteristika des Korpus Rechnung tragende Auswahl getroffen, um die Realisation transtextueller Muster in sprachlichen Details herauszuarbeiten. Die Kernfrage ist auch hier, welche vorgefertigten oder im diachronen Verlauf etablierten Figuren in den einzelnen Äußerungen sichtbar werden, respektive wie die einzelnen Äußerungen konstitutiv für transtextuelle Musterbildungen werden.

5.5.4.1 Implikaturen

In Implikaturen, d.h. dem, „was [...] mit einer Äußerung nicht wörtlich gesagt, sondern nur mitgemeint, nahegelegt wird“ (Wengeler 2014: 193), realisiert sich zunächst einmal der „nicht-kontroverse gemeinsame Verstehenshintergrund“ (Jürgens

⁶⁰⁵ Auch erhebliche Abweichungen innerhalb eines semantischen Felds – eine zentrale Komponente der Kunstkritik – können zugleich entlang von Isotopielinien betrachtet werden und diskursive Dissonanzen transportieren. Wird beispielsweise eine Komposition in einer Äußerung als „meditativ“, in einer anderen als „ereignislos“ bezeichnet, dann entstammen beide Lexeme ungeachtet der deutlich abweichenden ästhetischen Wertung demselben (weiteren) Sinnbezirk.

⁶⁰⁶ Für Roth (2015: 159) ist das Ungesagte entweder unsagbar oder selbstverständlich, so dass es keiner Erwähnung bedarf. Zwischen diese Kategorien fällt jedoch das potenziell Sagbare des Diskurses, das noch keine Realisation gefunden hat. Dieses Feld potenzieller Äußerungen kann sich im Diskursverlauf ändern, d.h. es muss unterschieden werden zwischen einem temporär für Unsagbar Gehaltenen, das in den Bereich des Sagbaren eintreten kann, und einem tatsächlich Unsagbaren, das sich in Gegendiskursen realisiert oder diese anstößt.

2018: 81–82) des Diskurses in verdeckter Weise. Implikaturen werden als Diskursmarker gelesen, also als Querverweise auf andere Äußerungen innerhalb des Diskurses oder Aktivierungen von Äußerungen aus dem Außenfeld.⁶⁰⁷ Damit kann jedoch, versteht man Implikaturen als Strategien des uneigentlichen Sprechens, auch ein kontroverser Verstehenshintergrund, eine (verdeckte oder eingehegte) Dissonanz zum Ausdruck kommen. Die Vielfalt von solchen Andeutungen in den Korpora unterstreicht die kulturspezifisch identitätsstiftende Funktion von Implikaturen im Sinne eines wir-wissen-was-gemeint-ist, die sich auch als Tendenz zur *fuzzy language* über formale Vagheitsmarker hinaus realisiert. In konfliktgeladenen Diskurssträngen erscheinen Implikaturen als Gesichtswahrungsstrategie, aber auch als frequente Figur des Angriffs auf eine ungenannte Gegenposition. Während Ziem (2008a: 391) implizite Verweise im Interesse der Minimierung „interpretativer Eingriffe bei der Korpuskonstitution“ ausklammert, liegt für die vorliegenden Untersuchungen ein ganz entscheidender Ansatz gerade im gezielten Aufspüren von implizierenden Ausdrücken.

5.5.4.2 Diskursspezifisch zentrale Einworteinheiten (Kernwörter)

Je mehr die Analyse ihren Fokus auf Details richtet, umso deutlicher tritt zutage, wie sich in manchen epistemischen Elementen komplexe Konstruktionen auf engem Raum realisieren, so dass einzelne Lexeme ganze Diskursstränge vertreten können. Ein Wort steht dann für umfangreiche kulturelle Konzepte, und entsprechend gehören solche Lexeme mehreren Kontexten an bzw. verbinden diese miteinander. Derartige Einworteinheiten werden oft als Schlag- oder Schlüsselwörter bezeichnet. Hier wird, analog zur Bezeichnung Kerntexte, der neutrale Oberbegriff (diskursspezifischer) Kernwörter, die Peters (2021: 93) als „zentrale Wortschatzinhalte einer bestimmten Domäne“ definiert, vorgezogen.⁶⁰⁸ Im Zusammenhang damit wird die Strategie untersucht, teils äußerst komplexe musikalische Vorgänge und Befunde mit Einzelwörtern zu erfassen, und rekonstruiert, wie es kommt, dass

⁶⁰⁷ Der Umfang des Impliziten und Präsuppositiven soll hier nicht in seiner ganzen Breite angesprochen werden; s. Linke & Nussbaumer (2000) für eine konzise Einführung.

⁶⁰⁸ Den von Peters (2021: 86–94) dargelegten Gründen für diese Begriffswahl wird hier gefolgt; sie liegen nicht zuletzt in der Weitgespanntheit der traditionellen Bezeichnungen: Für „Schlagwörter“ legt Burkhardt (1998: 103) ein verzweigtes System mit etwa einem Dutzend Unterbezeichnungen an. Zudem entstammen die Definitions- und Klassifikationsansätze oft dem Bereich der Politlinguistik und lassen sich damit nicht ohne Weiteres auf einen künstlerischen Diskurs übertragen. Wo sich hier tatsächlich Fahnen- oder Stigmawörter identifizieren lassen, werden sie im Sinne von Burkhardts Systematik benannt. Auch Schlüsselwörter sind nicht ohne Weiteres trennscharf definierbar (s. Liebert 1994), so dass auf diese Bezeichnung aus analogen Gründen verzichtet wird.

bestimmte Einworteinheiten dabei besonders erfolgreich sind und ganze Diskursstränge miteinander verknüpfen können. Dieser Prozess beinhaltet zudem, dass Lexeme Erweiterungen oder Gewichtsverlagerungen innerhalb des Bedeutungsspektrums unterliegen: Einworteinheiten, die zunächst einmal neutral erscheinen, können mit spezifischen Bedeutungsschichten aufgeladen werden oder aber deren semantische Konnotationen sich im Zuge der Diskursprogression verändern, wie etwa bei *häly* ‘Geräusch’, das im Fachdiskurs zur zeitgenössischen Musik ein neutrales, traditionell aber eher negativ belegtes Lexem ist.⁶⁰⁹

Es lässt sich also eine diskurspezifische historische Semantik identifizieren, bei der sich im längeren Betrachtungszeitraum auch Überlagerungen mit allgemeinen und fachspezifischen Wandelprozessen ergeben. Um signifikante Aussagen über Bedeutung, Wichtigkeit, Funktion und Vernetzung solcher Lexeme im Diskurs machen zu können, müssen mithin die quantitativ und qualitativ relevanten semantischen Felder und Konnektionen identifiziert werden. Die Häufigkeit semantischer Felder als Kategorien (die in der Korpusanalyse als Oberkodes fungieren und daher auf Deutsch bezeichnet werden) wird also in Kombination mit der Häufigkeit von (finnischen) Einzelwörtern als Instanzen betrachtet. Häufige und mit einem besonders reichhaltigen Netz von Kookkurrenzen erscheinende Einworteinheiten ließen sich als dichte Wörter, „epistemische Kondensatoren“ (Stumpf & Kreuz 2016: 17–18) oder „diskursive Knotenpunkte“ (Bär 2024: 76 und passim) betrachten.

In diskursanalytischen Arbeiten wurde auch auf das „diskurs- und wirklichkeitskonstituierende Potenzial“ (Jürgens 2018: 4) sogenannter „Plastikwörter“ (Pörksen 1989) hingewiesen und eine Integration in Mehrebenenanalysen von Diskursen vorgeschlagen (Kilian et al. 2016: 41–42). In diesem Sinne wird hier auch danach gefragt, ob bestimmte Lexeme im Diskurs als Plastikwörter, d.h. als Vehikel eines schematisierten „Weltbildtransfers“ (Roth 2009) angesprochen werden können. Die oben (4.3.1) geführte Diskussion um *alkuvoima* legt bereits nahe, dass es solche diskursspezifischen Wörter gibt, die gleichermaßen fungibel, bedeutungsaufgeladen, autoritätsgestützt und unkonkret⁶¹⁰ erscheinen und die, auch wenn, obwohl oder gerade weil sie im Grunde inhaltlich entleert sind, in ihrer Fungibilität als Sonderfälle des Kernwortschatzes betrachtet werden können.

⁶⁰⁹ Dabei können Stigmawörter zu Fahnenwörtern werden, wenn die Hintergründe der Stigmatisierung positiv umgedeutet werden. Ein signifikantes Beispiel hierfür aus dem finnischen Musikdiskurs sind die bereits unter 4.3.1 beschriebenen Konnotationenwandel von *karvalakkiooppera* und *lastenkamarikonsertti*.

⁶¹⁰ So eine knappe Paraphrase des mehrseitigen, 21 Kriterien umfassenden und in dieser Form kaum operationalisierbaren Katalogs bei Pörksen (1989: 118–121).

5.5.4.3 Morpheme und morphosemantische Ebene

Morpheme, im vorliegenden Fall insbesondere suffixale, können nicht nur unter dem Aspekt ihrer fachsprachstilistischen und termbildenden Funktion (s. 2.3.2.1, 4.1.2.2), sondern auch unter dem Aspekt ihres diskursiven Potenzials analysiert werden. Dazu gehört auch die Frage nach der Signifikanz von Auswahlprozessen (etwa zwischen der periphrastischen oder morphologisch verdichteten Realisation von ähnlichbedeutenden Ausdrücken).⁶¹¹ Auch hier ist die Diskurspezifität ein Kriterium für die Auswahl charakteristischer Beispiele, an denen untersucht wird, wie finnische Wortbildung, insbesondere die Informationskodierung in Suffixen, über die grammatische Funktion hinaus auf wichtige Elemente der jeweils untersuchten Diskurse verweist: Damit schließt sich der Kreis zwischen der Mikrostruktur und der transtextuellen Makrostruktur.

5.6 Zur korpuslinguistischen Methodik: Korpusassistierte diachrone Analyse

Das Spannungsfeld zwischen quantitativem und qualitativem Ansatz im Zusammenhang mit der Integration von Korpuslinguistik und Diskurslinguistik lässt sich durch zwei positionsbestimmende Zitate umreißen:

[...] if your theory and method are inspired by the principles of corpus linguistics, then size does matter, because ‘more of the same’ is precisely what yields the most interesting and reliable results about word frequencies, set phrases and collocational patterns (Mautner 2019: 9).

Dabei muss allerdings auch das von Sinclair (2004: 185) formulierte *caveat* bedacht werden, „not get caught in using corpora just to tell you more about what you already know“. Auf der anderen Seite steht das Augenmerk auf dem generalisierbar Typischen:

Generalisierung soll durch typische Fälle und nicht durch viele zufällige Fälle ermöglicht werden. Dies führt zu einer Typenbildung im Sinne von Repräsentanz, nicht aber zu Repräsentativität im statistischen Sinne. Generalisierung im qualitativen Sinne meint, durch Abstraktion auf das Wesentliche zu kommen [...]. (Lamnek & Krell 2016: 180.)

Inwieweit einander „genaue linguistische Analyse der einzelnen Diskursrealisation“ und „systematisch fundierte korpuslinguistische Analyse“ ausschließen (Roth

⁶¹¹ Ein Beispiel wäre die Distribution zwischen *suomalainen* ‘finnisch’ und dem Possessivsuffix der 1PL (-*mme*) im Sinne einer „Grammatik der Zugehörigkeit“ (Müller 2009) im Diskurskontext (s. die Beispiele in 2.2.5 und 6.2.4).

2015: 134), dürfte von der Größe der Korpora und der Frage abhängen, wie streng die Maßstäbe sind, die man an den jeweiligen Zugang anlegt. Der Notwendigkeit einer quantitativen Grundierung qualitativer Analysen wurde hier jedenfalls Rechnung getragen: Hinter den als besonders charakteristisch und signifikant identifizierten und entsprechend intensiv befragten Diskursrealisationen in „Texten und Textsorten, die für einen Diskurs typisch sind“ (Kämper 2008: 214) stehen in allen drei Fallstudien umfangreichere und, vor allem, gegenstandsspezifisch exhaustive Korpora.⁶¹²

Betrachtet man die Gegenüberstellung von fünf grundlegenden Charakteristika von Diskursanalyse und Korpuslinguistik bei Spitzmüller & Warnke (2011: 32), so nimmt der hier verfolgte Ansatz von der Diskursanalyse den qualitativen Schwerpunkt, den inhaltsorientierten Fokus und die personale Einheit von Textaufbereitung und Analyse, von der Korpuslinguistik die öffentliche Zugänglichkeit des aufbereiteten Materials.⁶¹³ Die Frage, ob dabei im Sinne der Korpuslinguistik mit „Textfragmenten“ gearbeitet wird, muss hingegen differenziert betrachtet werden: Zwar werden die Konzertrezensionen oder Fachartikeln nur in jeweils gegenstandsrelevanten Ausschnitten untersucht, doch handelt es sich dabei meist um umfangreichere textuelle (Unter-)Einheiten, als sie etwa in KWIC-Analysen betrachtet werden. Zudem legt der thematische Zusammenhang es nahe, die jeweiligen Korpora bzw. Diskurse als Gesamttext zu lesen, womit es von sekundärer Bedeutung ist, ob die einzelnen Textexemplare vollständig analysiert wurden.

Die strukturelle Zusammenstellung der Korpora ist thematisch-explorativ (Peters 2021: 69); sie enthalten Exemplare aller relevanten unter 3.4 beschriebenen Textmuster bzw. Textsorten(familien). Damit wird einer zentralen Forderung an Korpora für qualitative Forschungsdesigns gefolgt (Bock 2018: 306–307).⁶¹⁴ Für

612 Bubenhofer (2009: 17 [Fn. 2]) lehnt die Bezeichnung „korpuslinguistisch“ für die Arbeit mit „kleinen Korpora“ ab, wobei er nicht quantifiziert, wann ein Korpus als „klein“ zu gelten hat. Die hier untersuchten Korpora sind zwar nicht nur im Vergleich etwa zu klassischen Referenzkorpora, sondern auch zu korpuslinguistisch grundierten Arbeiten mit etwa vergleichbarer Thematik – so analysiert Bär (2024) ca. 14.000 Kritiken aus einem Zeitraum von nur drei Jahren – sehr klein. Entscheidend für die Belastbarkeit der quantitativen Analyseergebnisse dürfte jedoch nicht die absolute Größe der Korpora, sondern ihre relative Abdeckung im Verhältnis zur Textproduktion zu dem jeweiligen Gegenstand sein. In allen drei Fällen wurde aus dem Bereich der E>E-Kommunikation jeweils nahezu die komplette finnischsprachige Textproduktion gesichtet und aus der E>L(E)-Kommunikation eine umfangreiche Auswahl getroffen.

613 Diese relativ grobe, im Kern auch bei Leech (2000: 678–680) formulierte Gegenüberstellung führt Jantunen (2018: 22–26) differenzierter aus und diskutiert sie ausführlich.

614 „Bei qualitativen Forschungsdesigns muss die Auswahl des Untersuchungsmaterials stets theoretisch-systematisch und nicht zufällig erfolgen. Statistische Repräsentativität, bei der direkt von einer (hinreichend großen) Untersuchungstichprobe auf eine Grundgesamtheit geschlossen

Zeitungsartikel konnte diachron nahezu durchgängig, für ältere Fachzeitschriften bis in die 1940er Jahre auf das digitale Archiv der finnischen Nationalbibliothek (Kansalliskirjasto 2023) zurückgegriffen werden. Alle Korpustexte wurden im Auswahlprozess einzeln und vollständig gesichtet. Die zahlenmäßige Distribution bildet ab, dass in allen drei Fallstudien bivalente Kommunikationssituationen überwiegen;⁶¹⁵ die qualitative Analyse berücksichtigt jedoch das inhaltliche Gewicht der E>E-Kommunikation. Die Zusammenstellung dergestalt kleiner und heterogener Korpora ist ein legitimer Ansatz, wenn, wie hier, die Schnittmengen und Querverbindungen zwischen Textmustern so dicht und zahlreich sind und größere und homogenere thematische Korpora schlicht nicht existieren. Wo Unterschiede zwischen fachgemeinschaftsinterner und bivalenter Kommunikation konstitutiv für Teilergebnisse der Analyse sind, wird dies explizit berücksichtigt; ebenso jedoch (unerwartete) Gemeinsamkeiten zwischen den Kommunikationssituationen; beides wird aus der gemeinsamen Kodierung und über daraus hervorgehende Textvergleiche besonders anschaulich.

Die Methodik steht innerhalb des korpuslinguistischen Spektrums dem Konzept der (*Modern Diachronic*) *Corpus Assisted Discourse Studies (CADS)* nahe, einer Zusammenführung von Diskurs- und Korpusanalyse mit dem Ansatz der

[...] investigation and comparison of features of particular discourse types, integrating into the analysis, where appropriate, techniques and tools developed within corpus linguistics (Partington 2010: 88).

Diese Vorgehensweise ist u.a. durch die Kompilation von spezialisierten *ad hoc*-Korpora zu Bereichen, in denen noch kein diskurstypisches Korpusmaterial existiert, den starken Schwerpunkt auf Diachronie und Vergleich und den heterogenen bzw. variativen Zugriff auf die Korpora charakterisiert (Partington 2013: 12). Die drei Korpora wurden zunächst mit Hilfe von MAXQDA® mit einem heuristischen

werden kann, kann kein Ziel solcher Untersuchungen sein.“ – Bei allem Bemühen, relevante und signifikante Korpora nach systematischen Kriterien zusammen zu stellen, besteht natürlich dennoch kein Zweifel daran, dass thematische Korpora wie die hier untersuchten einer „subjektiven Perspektivierung“ (Jürgens 2018: 67) unterliegen; s. zur „Deutungsabhängigkeit der Gegenstandsbildung“ auch bereits Busse & Teubert (2013 [1994]: 19).

615 Da viele korpusorientierte Diskursanalysen relativ textsortenhomogen arbeiten, gibt es kaum methodologische Grundüberlegungen zum Umgang mit textsortenheterogenen (und zudem diachron derart umfangreichen) Korpora wie den hier untersuchten. S. jedoch Felder (2015), der die zahlenmäßige Distribution innerhalb seines Untersuchungsmaterials (in „Fach-/Vermittlungskorpus“ und „Pressekorpus“, ebd.: 101) differenziert. Darin überwiegen Pressetexte mit fast 97% noch etwas deutlicher als die Anteile bivalenter Kommunikation in den hier untersuchten Korpora, die zwischen ca. 90 und 95% betragen.

Ansatz kodiert.⁶¹⁶ Zwar kam dabei insofern ein im Sinne der *Grounded Theory Methodology* „offenes“ (Bock 2018: 314) Kodieren zum Einsatz, als die erste Phase einer bottom-up-Richtung folgte, d.h. zahlreiche teils stark individualisierte Kodes vergeben wurden. Die Kodierung der Korpora war jedoch von Anfang an im Hinblick auf die Strukturierung durch eine begrenzte Anzahl von Kategorien (Kodefamilien) angelegt, die sich nach einer ersten Übersicht und der daraus folgenden methodischen Grundausrichtung abzeichneten.⁶¹⁷ Da jedoch diese Kategorien mit einem breiten morphologischen, lexikalischen und syntaktischen Spektrum realisiert werden, das sich einem automatisierten Zugriff über weite Strecken entzieht,⁶¹⁸ führte an einer manuellen Analyse jedes einzelnen Diskursbeitrags kein Weg vorbei. Der in dieser Hinsicht eben noch beherrschbare Umfang der Korpora ermöglichte es, in der individuellen Sichtung auch „auffällig unauffällige“ (Bär 2024: 29) bzw. von den dominierenden Formanten abweichende Funde zu identifizieren.

Die drei Teilkorpora fungieren, auch wenn sie jeweils gesondert analysiert werden, teils auch als Vergleichskorpora zueinander und erlauben so korpusübergreifende und interdiskursive Folgerungen. Die quantitative Auswertung berücksichtigt die Heterogenität der Korpora im Hinblick auf Textsorten und Umfang der untersuchten Textausschnitte insbesondere dadurch, dass wiederholte identische Tokens je Dokument nur einmal gezählt wurden. Andernfalls würden etwa Einzelwörter, die in längeren Texten und/oder aufgrund textspezifischer Charakteristika gehäuft auftreten (z.B. der Terminus *spektri* ‘Spektrum’ in einer Analyse eines Werkes unter dem Aspekt spektraler Harmonik) ein scheinrelevantes Übergewicht erhalten, während qualitativ signifikante Wörter oder Kodes nicht ihrer Bedeutung gemäß abgebildet wurden.

Aus der Serie von Diskursbeiträgen wird im Sinne von Jägers (2009: 196–200) Ansatz aus dem von ihm „Corpus“ genannten Material – das in etwa dem hier als Hauptfeld bezeichneten Diskursfeld entspricht – ein „Dossier“ (ebd.) von Kerntexten bzw. Textausschnitten ausgewählt, die als herausgehobene diskursive Ereignisse oder besonders repräsentative Funde identifiziert werden können.⁶¹⁹ Die

616 Eine Übersicht über diskurslinguistisch orientiertes Kodieren geben Gasteiger & Schneider (2014). Die Schreibweise verzichtet hier jedoch auf die Konvention, zwischen dem rein technischen Vorgang des Codierens und der analytischen Zuweisung von Kodes zu unterscheiden (ebd.: 171).

617 Man könnte hier also von halboffenem oder informiert offenem Kodieren sprechen.

618 Zahlreiche ältere Quellen waren aus technischen Gründen (Schrifttype, Auflösung, Satzspiegel) nicht computerlesbar, so dass auch automatisierte Suchergebnisse manuell ergänzt und überprüft werden mussten.

619 Der Nachweis aller konkret zitierten Belege – namentlich und mit Jahreszahl – folgt dem Vorgehen bei M. Müller (2007: 51); alle übrigen Belege sind in den Korpuskonkordanzen im Anhang über Siglen identifizierbar.

Rhizomstruktur von Diskursen, auf die u.a. Scharloth et al. (2013: 361–363) aufmerksam gemacht haben, legt zwar nahe, dass zwischen diskursiven Ereignissen und rhizomatischen Knotenpunkten – die in etwa den „Plateaus“ bei Deleuze & Guattari (1992: 37) entsprechen – eine Verbindung besteht. Solche Verknüpfungen müssen jedoch keine für sich genommen auffälligen Diskursbeiträge sein. Für das Dossier sind also sowohl solche Beiträge besonders prädestiniert, in denen, zurückgreifend auf Roths (2015) Konzeption, bisher Ungesagtes (oder für unsagbar Gehaltenes) im Diskurs aktiviert wird als auch solche, in denen diskursiv angelagertes Wissen gebündelt wird.

Ausgehend von der Beobachtung, dass sich wesentliche Muster eines Diskurses relativ früh etablieren (Jäger 2011: 113)⁶²⁰ liegt in allen drei Fallstudien einer der Schwerpunkte der Analyse auf der Frühphase des Diskurses, in der jeweils musterprägende Beiträge eingehender betrachtet werden. In diesem Sinne lassen sich Roths und Jägers Ansätze für einen kunstwerkinduzierten Diskurs gut kombinieren, denn das quantitative Potenzial des Ungesagten ist naturgemäß in der Frühphase des Diskurses, in der nahezu jede Äußerung eine innovative Bezugnahme auf das induzierenden Ereignis ist, am Größten. Das Potenzial des qualitativ Ungesagten jedoch wächst mit der Entfaltung des Diskurses: Je mehr Aussagen es gibt, umso mehr Widerspruch ist möglich und umso größer ist die Zahl potenzieller Verknüpfungen.

Hinsichtlich des Verhältnisses von Dossier und diachroner Struktur allerdings muss hervorgehoben werden, dass (etwa im Unterschied zu Jägers Ansatz) mit der Feststellung der Sättigung restriktiv verfahren wurde. Die Annahme, dass sich ein Zeitpunkt in der Diachronie des Diskurses identifizieren lasse, an dem keine signifikant neuen Äußerungen mehr zu erwarten sind (Mautner 2019: 9), lässt sich (zumindest) auf einen kunstwerkinduzierten Diskurs nicht übertragen. Es muss jederzeit mit diskursiven Ereignissen, etwa neuen Interpretationsansätzen, ästhetischen Einordnungen und Neubeurteilungen – die auch durch außermusikalische Umbrüche induziert sein können – und, natürlich, sprachlichen Reaktionen auf stilistische Veränderungen im Werk der betreffenden Künstlerinnen und Künstler gerechnet werden.

Eine Sättigung kann also allenfalls temporär und partiell, d.h. auf bestimmte Phasen und/oder Diskursstränge beschränkt sein. Tatsächlich wäre zu fragen, ob nicht gerade in jenen Phasen, in denen Saturationsindikatoren (wie das zunehmende Auftreten von Reformulierungsbündeln) verstärkt erscheinen, eine Tendenz

⁶²⁰ S. auch Ziem (2008a), der die Entfaltung einer diskurssemantischen Grundfigur – hier: des metaphorischen bzw. framesemantischen Konzepts [FINANZINVESTOREN SIND] HEUSCHRECKEN – über einen Zeitraum von lediglich etwa drei Wochen nachweist.

des Diskurses zur Selbstauffrischung in Gestalt neuer Aussagen und Äußerungen zum Werk feststellbar sein könnte. Vereinfacht gesprochen, hieße dies, dass gerade dann, wenn es scheint, als wäre alles bereits auf jede erdenkliche Weise gesagt, eine gewisse diskursive Innovationslatenz zu beobachten ist. Die diachronen Grenzen, die der Korpuszusammenstellung hier gesetzt werden, sind also nicht in erster Linie durch eine angenommene Saturation begründet, sondern durch signifikante Einschnitte bzw. Eingrenzungen des Untersuchungsgegenstandes.

6 Drei Fallstudien

6.1 Fallstudie I: Jean Sibelius (1865–1957), Sinfonie Nr. 4 a-Moll

6.1.1 Begründung der Auswahl – Diskursiver Kontext – Korpus und Dossier

Ausgehend von dem Forschungsansatz, finnische Musikfachdiskurse entlang von prospektiven sprachlichen Umbrüchen zu untersuchen, wird für die erste Fallstudie ein Korpus zu jener Komposition untersucht, die als Umbruchswerk *par excellence* in der finnischen Musikgeschichte gilt: Sibelius' 4. Sinfonie, entstanden im Wesentlichen in den Jahren 1910/11 und uraufgeführt am 3.4.1911 in Helsinki unter Leitung des Komponisten, wird in der einschlägigen Literatur⁶²¹ eine Sonderstellung im Zyklus seiner Sinfonien und in seinem Gesamtwerk zugeschrieben. Häufig heißt es, dass Sibelius weder vorher noch nachher eine für die Entstehungszeit und sein Umfeld derart „moderne“ Tonsprache gewählt habe (z.B. Rydman 1963b: 17); das Werk wird als „Wendepunkt“ (ebd.) innerhalb der künstlerischen Entwicklung des Komponisten identifiziert. Die 4. Sinfonie kann unter wesentlichen Gesichtspunkten als disruptives Ereignis in den Narrativen und Diskursen der finnischen Musikgeschichte identifiziert werden, dessen Nachwirkungen sich bis heute ablesen lassen. Die kompositionstechnische und ästhetische Avancierteit des Werkes stach gegenüber Sibelius' früheren Arbeiten (und anderer finnischer Musik) deutlich heraus; für das zeitgenössische finnische Publikum war das Stück eine Herausforderung. So konnte das Erzählformular des innovativen Kunstwerks, das anfänglich auf Skepsis oder Ablehnung stößt und sich später umso nachdrücklicher durchsetzt, mit der konkreten Narration um die Rezeption der Sinfonie ausgefüllt werden.⁶²² Zugleich erschien die 4. Sinfonie als Fortsetzung der bereits mit einigen vorangegangenen Werken eingeleiteten Abkehr von der Nationalromantik, und Sibelius

⁶²¹ S. hierzu insbesondere die unter 6.1.7 analysierten finnischesprachigen Texte. Die bisher umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Werk auf Deutsch findet sich bei Kirsch (2010: 149–304).

⁶²² Ein kontrastiver Vergleich mit der (frühen) Rezeption des Werkes im Ausland kann hier nicht unternommen werden. Die Aufnahme außerhalb Finnlands gestaltete sich aber insgesamt so, dass sie im finnischen Diskurs in diese Erzählung integriert bzw. zu deren Verstärkung herangezogen werden konnte. Dazu gehören insbesondere die zurückhaltende Reaktion auf die schwedische Erstaufführung in Göteborg (17.1.1913) sowie die Weigerung der Wiener Philharmoniker im selben Jahr, das Stück zu spielen. In England waren die Reaktionen hingegen aufgeschlossener. Die endgültige Durchsetzung der Sinfonie lässt sich schwer datieren, doch darf wohl ab den 1930er Jahren, als zudem erste Schallplatteneinspielungen vorlagen, auch im Kontext der internationalen Sibeliusrezeption von einem Repertoirewerk gesprochen werden.

wurde damit (jedenfalls aus finnischer Perspektive) an die kontinentaleuropäische Moderne anschlussfähig.⁶²³ Das Stück lässt sich also in mehrfacher Hinsicht als narrative Wegscheide⁶²⁴ identifizieren – im Kontext des Gesamtwerks, im Verhältnis von Künstler und Publikum und in der musik- bzw. stilgeschichtlichen Verortung des Komponisten.

Das spätestens in den 1930er Jahren etablierte Narrativ der stilistischen und ästhetischen Entwicklung des Komponisten anhand seiner zwischen 1899 und 1924 entstandenen sieben Sinfonien wird in zahlreichen Darstellungen von kompakten Zusammenfassungen bis zu monographischen Werken⁶²⁵ vielfach ausgefüllt. Ein repräsentatives Beispiel ist die folgende verdichtete Darstellung:

Sibeliuksen kehityksen kaari sinfonikkona, sellaisena kuin se ensimmäisestä seitsemänteen sinfoniaan ilmenee, on selväpiirteinen ja mutkittelematon. Kuumaverisena romantikkona aloittanut nuori säveltäjä, jolle realistinen maalailu vielä oli kaikki kaikessa [1.-2.], rajoitti aluksi ilmaisukeinojaan [3.], **siirtyi hetkeksi sisäänpäin kääntyneeseen itsensä tutkisteluun** [4.], vapautui tästä [5.] ja löysi klassillisesta yksinkertaisuudesta taitellisen (!) päämääränsä [6.-7.].^{cvi} (Pylkkänen 1943b: 397 [Nummern der Sinfonien in Klammern: B.S.])

Die ersten beiden Sinfonien stehen also für den (national)romantischen Sibelius, die dritte und vierte für eine Reduziertheit der Ausdrucksmittel, wobei die vierte als vorübergehender introspektiver Rückzug dargestellt wird, die fünfte gilt als Befreiung aus dieser Selbstbefragung und die beiden letzten werden als Erreichen des Ziels einer idealisierten klassi(zisti)schen Einfachheit betrachtet.⁶²⁶ Bei der Analyse

⁶²³ Zu einer kritischen Begriffsdifferenzierung des „Modernen“ im Hinblick auf Sibelius s. Kirsch (2010: 154–165). In zeitgenössischer Auffassung wurde Sibelius zumindest phasenweise durchaus als „modern“ rezipiert (Dahlhaus 1989: 309; Niemann (1917: 50) sieht die 4. Sinfonie „beinahe [...] auf voller Höhe“ mit Debussy und sogar Schönberg).

⁶²⁴ Hier ist der Begriff besonders angebracht, weil es den benannten Disruptionen durchaus reale Entscheidungsmomente zugrunde lagen, bei denen jeweils zwei mögliche Pfade zur Auswahl standen. Künstlerisch stellte sich die Frage, ob Sibelius als führender finnischer Komponist den eingeschlagenen radikalen Weg weiterführen würde (was er nicht tat; die 5. Sinfonie wird denn bisweilen auch als eine Art „Zurücknahme“ beschrieben); rezeptionsgeschichtlich, ob sich das finnische Publikum auf mittlere und längere Sicht mit der Sinfonie identifizieren würde (was der Fall war). Doch stand damit auch erstmals die Entscheidung an, ob sich über dieses spezifische Werk hinaus generell avancierte musikalische Haltungen in Finnland würde etablieren können, was für diesen Entscheidungsmoment (und auch einige nachfolgende) verneint werden muss.

⁶²⁵ S. hierzu in englischer Übersetzung ausführlich und analytisch grundiert Murtomäki (1993b).

⁶²⁶ Die frühe *Kullervo*-Sinfonie wird bei Pylkkänen, wie auch allgemein in der Zählung, nicht berücksichtigt. Das Zitat entstand zu einem Zeitpunkt, als Sibelius' sinfonisches Werk als abgeschlossen gelten konnte, da bereits seit über einem Jahrzehnt keine neuen Kompositionen mehr von ihm erschienen waren und die Erwartungen hinsichtlich einer 8. Sinfonie kaum noch realistisch waren.

der Diskursprogression muss also bedacht werden, dass die 4. Sinfonie bald auch im Licht ihres Verhältnisses zum Gesamtwerk betrachtet und in einen im Nachhinein konstruierten Erzählstrang integriert wurde.⁶²⁷ Doch bereits die Rezensionen der Uraufführung enthalten den Hinweis darauf, dass das Werk in die Zukunft gerichtet sei.

Die Einordnungen der 4. Sinfonie als Krisenwerk auf drei Ebenen – als Ausdruck der Reaktion auf politische Krisen (2.1.3), als Beitrag zu einer musikgeschichtlichen Umbruchphase⁶²⁸ und in der ursprünglichen Bedeutung von *krisis* als Entscheidung hinsichtlich der künstlerischen Orientierung des Komponisten – greifen dabei bisweilen ineinander oder fallen zusammen.⁶²⁹ Alle drei Aspekte wurden in unterschiedlicher Gewichtung mit musikalischen Charakteristika und Eigenschaften des Werkes verknüpft. Der Rahmen für die folgenden Analysen wird jedoch in erster Linie durch diejenige diskursive Dynamik bestimmt, die durch das Werk als ästhetische Herausforderung für das zeitgenössische finnische Publikum (und nicht als biographische Offenbarung oder Zeitkommentar) induziert wurde.

Angesichts dieser spannungsreichen Grundkonstellation dürfte sich eine Analyse der sprachlichen Mittel, mit denen Beschreibung, Interpretation und Analyse des Werkes versucht wurden, in besonderer Weise eignen, um die sprachliche Reflexion der Rezeption von Sibelius vor dem Hintergrund der Sonderstellung der Musik in den finnlandspezifischen kulturellen Narrativen (s. 2.2.4) zu untersuchen: Der Diskurs zu einem Werk, das nicht von Anfang an auf die einhellige Zustimmung des breiten wie des Fachpublikums stieß und das als Kernwerk einer kritischen Phase in der künstlerischen Entwicklung des Komponisten wahrgenommen wurde, konturiert, so der Gedanke, die Konflikte, Widersprüche und Lösungsstrategien in den sprachlichen Konstruktionen des finnischen Musikdiskurses besonders scharf. Damit einher geht der methodische Zugriff, diesem musikalischen Kerntext der finnischen Kulturgeschichte im übertragenen Sinne eine „Ein-Text-Diskursanalyse“ (Fix 2015) zu widmen.

⁶²⁷ Es gibt also durchaus gewisse Schnittmengen zwischen den Zuschreibungen zur 4. und zu den anderen Sinfonien (insbesondere zu den ihrerseits äußerlich reduzierteren Nummern 3 und 6). Die Exklusivität der werkspezifischen epistemischen Konstellationen und die Herausgehobenheit dieses Werkes steht damit jedoch nicht im Zweifel. Ob es sich bei diesen Schnittmengen um Konstanten des Gesamtdiskurses zu Sibelius handelt oder der Diskurs zur 4. Sinfonie auf den zu anderen Werken abstrahlt, könnte Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein.

⁶²⁸ Zur musikgeschichtlichen „Zäsur“ des Jahres 1910 s. Danuser (2016 [1997]: II).

⁶²⁹ Allerdings muss dabei unterstrichen werden, dass einschlägige Lexik in Verbindung mit dem Werk explizit erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts im Korpus erscheint. Pylkkänen (1943a: 125) bezeichnet das Werk (in einer ihrerseits kritischen Phase der finnischen Geschichte) als *kiirastuli* 'Fegefeuer', *kriisi* 'Krise' ist ab 1965 nachweisbar.

Das hierfür manuell zusammengestellte Korpus besteht aus 428 Texten aus dem Zeitraum zwischen 1911 und 2022. Darunter sind 24 Texte aus Fachpublikationen;⁶³⁰ der Großteil des Korpus besteht aus Konzertrezensionen und anderen Artikeln aus Tageszeitungen. Das innerhalb des Korpus qualitativ besonders eingehend untersuchte Dossier umfasst die Texte, in denen sich die zentralen Diskursstränge etablieren bzw. die herausgehoben signifikante Beiträge hierzu enthalten, darunter sechs musikwissenschaftliche Texte bzw. Ausschnitte daraus. Die zeitliche Distribution und die Verteilung auf Textsorten bzw. Medien ist aus den Übersichten im Anhang (Abb. 18 und 19) zu ersehen.

6.1.2 Zentrale Diskursstränge und quantitative Übersicht

Im Zuge der heuristischen Kodierung ließ sich eine Gruppe von zentralen, das Muster des Diskurses prägenden Kategorien identifizieren. Kriterien hierfür waren auffällige Rekurrenz, diachrone Stabilität und Diskursspezifik.⁶³¹ Ein großer Teil dieser Äußerungen kann einer kleinen Gruppe von Hauptkategorien zugeordnet werden (s. Tab. 23 im Anhang für den entsprechenden Ausschnitt aus dem Codesystem), die in nahezu allen Dokumenten mit mindestens einer, meist aber mit zahlreichen Instanzen realisiert werden.

Tab. 6: Hauptkategorien im Sibelius-Korpus.

Hauptkategorien	Dokumente	% / 428
SCHWIERIGKEIT/ANSPRUCH/GEHALT	356	83,2
REDUZIERTHEIT	243	56,8
NATUR	114	26,6
Dokumente mit mindestens einer Instanz einer der Hauptkategorien	413	96,5

⁶³⁰ Noch weniger als bei den Korpora zu den beiden nachfolgenden Fallstudien kann hier eine trennscharfe Unterteilung über den gesamten Zeitraum hinweg getroffen werden (s. 3.4). Einige ältere Texte aus Musikzeitschriften können kaum als wissenschaftlich im heutigen Sinne gelten; im Gegenzug erschienen in der Tagespresse teils fachlich anspruchsvolle Diskursbeiträge. Angesichts der Bedeutung, die dem Werk in der finnischen Musikgeschichte zugeschrieben wird, erstaunt allerdings die geringe Zahl im eigentlichen Sinne wissenschaftlicher, insbesondere monographischer Arbeiten dazu.

⁶³¹ Unspezifische Attribuierungen wie etwa ‚Schönheit‘ wurden bei der Kodierung daher nicht berücksichtigt.

SCHWIERIGKEIT/ANSPRUCH/GEHALT werden in Unterkategorien wie SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT, RÄTSELHAFTIGKEIT, EIGENARTIGKEIT, NEUARTIGKEIT, PROBLEMATIK, TIEFE, INTROVERTIERTHEIT, DUNKELHEIT gefasst. Das semantische Feld der REDUZIERTHEIT des Werkes wird in Ausdrücken der EINFACHHEIT, KARGHEIT, KONZENTRATION, ASKESE etc. realisiert. Innerhalb dieser Kategorien wiederum erweisen sich einige wenige Instanzen in exakter oder nur leicht variiert Reformulierung als Kern. Eine zahlenmäßig kleinere Gruppe lässt sich der Kategorie NATUR(BILD) zuordnen. Diese ist jedoch qualitativ relevant, weil sich einerseits an naturbezogenen Sprachbildern einige finnische Kulturspezifika festmachen lassen und sich andererseits um die Frage, ob, in welchem Umfang und in welcher Weise die Sinfonie illustrative Züge trage oder absolute Musik sei, das zentrale agonale Feld des Diskurses anlagert (s. 6.1.6).

Eine Übersicht der häufigsten Einzelinstanzen (mit mindestens 5% Abdeckung) lässt erkennen, dass es in einigen Kategorien klare Präferenzen für bestimmte Einworteinheiten gibt. Dabei handelt es sich naturgemäß in den meisten Fällen um Attribute, die sich mit einfachen Adjektiven erfassen lassen:⁶³²

Tab. 7: Häufigste Instanzen im Sibelius-Korpus.

Instanz	Doku- mente	% / 428	Haupt- und Unterkategorien
<i>karu</i>	55	12,9	Reduziertheit > karg, nackt, kahl
<i>sisäänpäinkääntynyt</i>	36	8,4	Schwierigkeit, Anspruch > Introvertiert
<i>pettuleipä</i>	35	8,2	Reduziertheit
<i>traagi nen, -ikka</i>	32	7,5	Schwierigkeit, Anspruch > Düsternis, Tragik
<i>vaikeatajuinen</i>	31	7,2	Schwierigkeit, Anspruch > Schwerverständlichkeit
<i>syv ä, -in</i>	31	7,2	Schwierigkeit, Anspruch > Tiefe
<i>arvoitu s, -ksellinen</i>	31	7,2	Schwierigkeit, Anspruch > Rätsel, Frage, Geheimnis, Mystik
<i>askeet tinen, -ismi</i>	29	6,8	Reduziertheit > asketisch, zurückhaltend, maßvoll
<i>yksinkertai nen, -suus</i>	26	6,0	Reduziertheit > Einfachheit
<i>pelkis tynyt, -tetty</i>	22	5,1	Reduziertheit > knapp, konzentriert, fragmentarisch
<i>modern i, -ismi</i>	22	5,1	Schwierigkeit, Anspruch > Neuartigkeit > Modernität

632 Morphologische und Wortartenvarianten werden zu einer Instanz zusammengefasst. Synonyme werden jedoch jeweils als eigene Instanzen gezählt, auch wenn die Bedeutungsnuancen minimal sind, da die Wortwahl Rückschlüsse auf Intertextualität zulässt (so wird z.B. zwischen *suppea* ‘knapp’ und *niukka* ‘id.’ unterschieden).

Mit solchen Präferenzlisten lassen sich zunächst einmal gewissermaßen generische Äußerungen identifizieren: Je mehr Kombinationen derart häufiger Instanzen auftreten, umso geringer ist das individuelle sprachliche Gestaltungsbestreben der Diskursbeiträge. Zugleich können damit am anderen Ende des Häufigkeitsspektrums echte *hapax legomena* (also jene seltenen Fälle, in denen Aussage und Formulierung einmalig sind) sowie lediglich in der Formulierung einmalige Realisationen von im Diskurs etablierten Aussagen identifiziert werden. Weder hier noch da lässt sich mit Sicherheit feststellen, ob diese Individualität auf bewusste Innovationsbestrebungen oder bloße Kontingenz zurückzuführen ist. Auffällig seltene, aber mehr als einmal vorkommende Instanzen können jedoch starke Indikatoren für referentielle Intertextualität sein. Insofern sind neben den besonders häufigen Instanzen auch diejenigen interessant, die lediglich in zwei Dokumenten auftreten, selbst wenn diese in der Regel nicht als Zitate markiert sind. Um besonders einflussreichen Diskursbeiträge identifizieren zu können, ist eine kombinierte Betrachtung von Kategorien- und Instanzenkookkurrenzen zielführend, die beispielhaft in Kapitel 6.1.3.1 vorgenommen wird.

Diejenigen Äußerungen, die sich auf Anspruch und Gehalt des Werkes beziehen, weisen untereinander eine starke Kookkurrenzneigung auf. Dies ist allerdings nur teilweise signifikant, da diese Kategorien merkmalsemantisch nahe verwandt sind. Bestimmte Setzungen schließen, einmal im Text eingeführt, andere zumindest im unmittelbaren Textumfeld als weitgehend inkompatibel aus: Kookkurrenzen von ERNSTHAFTIGKEIT und TIEFE etwa sind erwartbar; Realisationen von ERNSTHAFTIGKEIT und HEITERKEIT werden jedoch kaum in derselben Aussage erscheinen können.⁶³³ Aus diesen Hauptkategorien speist sich also nicht nur das diskursive Minimum, sondern auch ein grundlegendes Regelgerüst des im Diskurs Sagbaren. Abweichungen von diesen Mustern sind auffällige Seltenheiten, die auf ihre diskursive Wirkung hin überprüft werden müssen. Auch wenn deren unmittelbare Reformulierungsintensität gering oder gar nicht vorhanden ist, schließt dies nicht aus, dass sich auch an solche Äußerungen im zukünftigen Diskursverlauf Reformulierungen oder agonale Felder anlagern und sie damit als diskursive Ereignisse gelten können. Die qualitative Analyse konzentriert sich auf die Diskursstränge um die Kategorien REDUZIERTHEIT und SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT, die den Kern des diskursiven Minimums bilden, sowie auf die agonale Auseinandersetzung um den Naturbezug des Werkes.

⁶³³ Eine feststellbare Regelmäßigkeit ist allerdings, dass Äußerungen in detaillierteren Diskursbeiträgen, die sich auf den Charakter des II., oft als „Scherzo“ bezeichneten Satzes beziehen, von diesem Muster abweichen. Hier steht jedoch vor allem der ganz überwiegend als ernst wahrgenommene Gesamteindruck des Werkes im Zentrum des Interesses.

6.1.3 Erste Rezensionen als Pioniertexte

Die Rezensionen zur Uraufführung bilden die Erstreaktionen auf das Werk ab, aus denen sich die Entfaltung des Diskurses in der Frühphase anschaulich ablesen lässt.⁶³⁴ Die Uraufführung war faktisch eine Doppelaufführung; das Konzertprogramm wurde am übernächsten Tag wiederholt, und einige Rezensenten besprachen beide Aufführungen.⁶³⁵ Allerdings gehen die Besprechungen des ersten Konzerts kaum auf musikalische Details ein, sondern würdigen allein das Ereignis als solches. In den beiden folgenden Unterkapiteln werden die zwei ersten auf Finnisch⁶³⁶ verfassten längeren Besprechungen eingehend analysiert, die – aufgrund ihrer zeitlichen Position, als schriftliche Manifestationen der disruptiven Wirkung des Werkes und in ihrer Wirkung auf den weiteren Diskursverlauf – als Pioniertexte betrachtet werden können.⁶³⁷

6.1.3.1 Evert Katila: *Sibeliuksen säwellyskonsertit*

Die erste umfangreiche Besprechung der Sinfonie aus der Feder dieses einflussreichen Akteurs – Katila war über mehr als dreißig Jahre einer der führenden Musikkritiker Finnlands – ist zugleich der erste Diskursbeitrag auf Finnisch, der eingehender und konkret auf die musikalische Faktur des Werkes Bezug nimmt.⁶³⁸ Katilas Artikel ist zwar textsortenspezifisch als Konzertrezension gekennzeichnet,

634 Die frühen Äußerungen sind allein auf der Grundlage des Hörerlebnisses entstanden, da den Autoren die Partitur noch nicht zugänglich sein konnte. Sibelius schloss die letzten Arbeiten daran erst am Tag vor der Uraufführung ab (Sibelius 2005: 74); das Werk erschien 1912 im Druck. Allerdings ist bereits Anderssons (1911: 172) Bemerkung, er habe sich mit dem Schluss des II. Satzes „auch nach mehrmaligem Hören und Lesen“ nicht anfreunden können, eine erste Andeutung dessen, dass ein Rezensent Einblick in die Partitur gehabt haben dürfte.

635 Dies ist ein in der heutigen Rezensionspraxis kaum noch vorstellbares Verfahren, das die Bedeutung belegt, die dem Ereignis in der Presse beigemessen wurde.

636 Die Texte korrespondierten teils explizit mit schwedischsprachigen Besprechungen, die im Folgenden vor allem dort herangezogen werden, wo entscheidende Referenzen im finnischsprachigen Diskurs auf sie verweisen.

637 Die detailgenaue Analyse dieser Diskursphase kann mit H. Kämper (2015: 185) auch als Modellierung der „Initialisierungsphase eines Gegenstands des kollektiven Gedächtnisses“ bezeichnet werden; Kämper schlägt explizit vor, die Übertragbarkeit dieses Ansatzes auf andere Gegenstände und Konstellationen zu prüfen (ebd.).

638 Zur Uraufführung und zur Ankündigung des zweiten Konzerts hatte Katila kurze Notizen verfasst, die jedoch beide nicht auf musikalische Details eingehen; auf Schwedisch waren bereits am 4.4. und 7.4.1911 eingehendere Rezensionen von Fredrik „Bis“ Wasenius erschienen. Der Konflikt um die Koli-Deutung in letzterer (s. 6.1.6) überdeckt, dass Wasenius' Besprechungen in vielerlei Hinsicht ausgewogen, kompetent und detailgenau sind.

da er das gesamte Konzertprogramm bespricht und kurz auf die Qualität der Aufführung eingeht. Allerdings setzt er die Besprechung der Sinfonie, der er zudem mehr als doppelt so viel Raum widmet wie den vier anderen Programmpunkten zusammen, durch eine Leerzeile mit zentriertem Asterisken ab, so dass sowohl die Programmfolge samt Pause formal abgebildet wird als auch der zweite Teil wie eine separate Abhandlung allein über die Sinfonie gelesen werden kann.

Der einleitende Absatz dieses Abschnittes legt durch den Diskursmarker *ja niin tuo* ‘und dann diese’ und den textexternen Verweis auf zwischenzeitlich stattgefundenen Debatten frei, was in den vorherigen kursorischen Besprechungen kaum angeklungen war, nämlich die kontroverse Aufnahme des Werkes:

Ja niin tuo loppumatonta puheen ainetta antanut 4:s sinfonia! Tuskin mistään säwelteoksesta on meillä niin paljon keskusteltu, wäiteltu, selitetty ja arwailtu kuin Sibeliuksen uusimmasta sinfoniasta, joka oli näiden konserttien salaperäinen arwoitus. Joku, joka luuli päässeensä sen sisällöstä jossain määrin perille, lausui ehdottoman ihastuksensa, toinen puusti epäillen päättää. Yksimielisiä oltiin waan siitä, että se on waikeatajuisin teos Sibeliuksen tähänastisessa tuotannossa.^{cvi} (Katila 1911b: 5.)

Diese Sätze etablieren die Motive der Umstrittenheit und Schwerverständlichkeit, und Katilas Formulierungsgerüst zu den Debatten um das Werk ist auch Jahrzehnte später, um den Verweis auf die mittlerweile verschriftlichte (*on kirjoitettu*) Auseinandersetzung ergänzt, noch identifizierbar:

Tuskin mistään muusta Sibeliuksen *teoksesta on kirjoitettu ja puhuttu niin paljon* kuin Neljännestä sinfoniasta^{cix} (Kokkonen 1965: 8).

In den folgenden Absätzen legt Katila ein komplexes Denkbild an, das mehrere Motive miteinander verknüpft und die Basis für einen bis heute wirksam gebliebenen Hauptstrang der Interpretation dieser Sinfonie bildet. Deren Kernkomponenten sind das zukunftsweisend Innovative und die reduzierte Faktur des Werkes, die zusammengeschlossen werden mit der Interpretation als Protest gegen die oberflächliche Kompositionsweise der Zeit:

Oikeastaan on aiwan liian aikaista puhua mitään pätevyidenwaatimuksilla esiintywää esim. 4:nnestä sinfoniasta, joka ei ole luotu tätä hetkeä warten, ja joka on *jyrkkä wastalause nyky-aikaista säweltämistapaa vastaan*. Sillä oli 4:nnen sinfonian sisällys muuten mitä laatua tahansa, niin *ainakin tuntuu minusta* siltä kuin se olisi *suoranainen sodanjulistus sitä pintapuolisuutta, ulkonaisten keinojen ihailua*, tyhjää mahtiwaikutuksia ja aineellisuuden ylwaltaa vastaan, mikä on nielemässä nykyaikaisen musiikin.^{cx} (Katila 1911b: 5.)

Auffällig ist die verstärkende Isotopiekette *jyrkkä wastalause* ‘schroffer Protest’ > *suoranainen sodanjulistus* ‘glatte Kriegserklärung’, bei der die erste Instanz als

Setzung erscheint, die verstärkende Variante aber mit einer eingehetzten Subjektsmarkierung (*ainakin tuntuu minusta* ‘zumindest erscheint es mir’) eingeleitet wird.

In seiner Argumentationsstrategie spielt Katila hier mit einer Hörensagen-Figur auf Strömungen und Werke an, die das breite finnische Publikum kaum aus eigener Anschauung kennen konnte:

Kirjoitetaan **autobiili-sinfonia** ja räikeillä äänimassoillaan korvia huumaavia ooppe-roita, kirjoitetaan **teoksia, joiden esittämiseen vaaditaan tuhansia ihmisiä** ja kaikki il-man, että sillä on muuta tarkoitusta kuin outouden hämmästyksen aikaansaaminen. **Berlioz nauroi Mozartin Requiemille** kun siinä julistetaan tuomiopäivän tuloa yhdellä pasuunalla. Hän, itse käytti kokonaista messinkisoitinkuoroa. Ja hänenkin keinonsa owat aiwan wiattomat niihin werraten, joita **nykyaikaiset säveltäjät** käyttävät.^{cx1} (Katila 1911b: 5.)

Eine konkrete „Automobil-Sinfonie“ aus der Zeit vor 1911 ließ sich nicht ermitteln.⁶³⁹ Die Wendung „Werke, deren Aufführung tausende Menschen erfordert“ (*teoksia, joiden esittämiseen vaaditaan tuhansia ihmisiä*) hingegen lässt sich relativ eindeutig auf Gustav Mahlers als „Sinfonie der Tausend“ bekannte 8. Sinfonie beziehen, über deren kurz zuvor stattgefundene Uraufführung in der finnischen Fach- und Tagespresse berichtet worden war.⁶⁴⁰

Katilas dreistufige isotopische Vergleichskette (Mozart > Berlioz > *nykyaikaiset säveltäjät* ‘heutige Komponisten’)⁶⁴¹ schafft jedoch eine bivalente Projektionsmöglich-keit, mit der die Musik seiner Zeit ohne konkrete Namensnennung pauschal als lärmend und materialistisch auf rein äußerliche Mittel setzend charakterisiert wird. Das Fachpublikum könnte durch das Stichwort *tuhansia* auf Mahler

⁶³⁹ Die Assoziation mit der radikalen Maschinenästhetik der italienischen Futuristen liegt nahe. In Francesco Pratellas *Manifesto dei musicisti futuristi*, dessen Erstfassung auf den 11.10.1910 datiert ist, wird Sibelius als „Vertreter neuer Tendenzen“ (!) erwähnt (Pratella 1980 [1910]: [2]). Ob man in Finnland, wo der ausländischen Sibelius-Rezeption aufmerksam gefolgt wurde, dadurch oder generell bereits auf den musikalischen Futurismus aufmerksam geworden war, muss zwar fraglich bleiben, aber Pratellas Manifest enthält ohnehin noch keine Hinweise auf die spektakulären, ästhetisch radikalen Projekte der folgenden Jahre (s. hierzu D. Kämper 1995).

⁶⁴⁰ Die *Säveletär* (1910: 244–245) enthält einen Bericht mit einem Übersetzungsauszug aus einer deutlich antisemitischen Kritik von Paul Ehlers (s. auch Wandel 2010: 414), die *Tidning för musik* (1910: 13) listet die genaue Besetzungsstärke der Uraufführung auf, und *Uusi Suometar* (21.9.1910: 6) zitiert die *Vossische Zeitung* mit einer Kritik an der mangelnden Tiefe trotz technischer Souveränität und dynamischer Explosivität – insbesondere hier lassen sich Anschlüsse zu Katilas Beschreibung „zeitgenössischer Musik“ finden.

⁶⁴¹ Katilas Behauptung, die Besetzung von Berlioz’ „Requiem“, d.h. der *Messe des morts* (UA 1837), verblasse im Vergleich mit den modernen Massenbesetzungen, ist allerdings unrichtig; vielmehr bleibt selbst Mahlers 8. Sinfonie hinter Berlioz’ für die *Messe des morts* vorgeschlagener Maximalbesetzung zurück.

verwiesen werden, während für die breitere Zielgruppe das Hörensagen ausreicht, dass man in Mitteleuropa Werke für Riesenbesetzungen schreibe.⁶⁴²

Damit kann er den Kontrast, den Sibelius' Sinfonie dazu bilde, umso deutlicher herausarbeiten:

Keinot owat tulleet pääasiaksi ja **hälyn aineellisella voimalla** tahdotaan kukistaa kuuloja, se on uuden musiikin tunnus. Sibeliuksen 4:s sinfonia on sille **täydellinen wastakohta**. Se on musiikkia, josta **on riisuttu kaikki ulkonaisen efektin tawoitteleminen**, kaikki **raa'an luonnon wäkiwaltaisuus**, kaikki **koreilewaisuus ja satunnaisuus**. Musikaaliset ajatukset esiintywät puhtaina, koruttomina suorasukaisina, **orkestraalinen asu on läpikuultawan herkkä** (wiimeinen A-duuri-osa on melkein **kuin jousikwartetti**). Sinfonia tahtoo johtaa meidän ikuisen taiteen alkuperäisille wiiwakoille lähteille ja sen pääpaino on, paitsi aiheiden koruttomuudesta, näiden **eläwässä kehittämisessä** ja wuoro waikutuksessa, woisi ehkä sanoa: **niiden matemaattisen puhtaissa suhteissa** toisiinsa.^{cxii} (Katila 1911b: 5.)

Als konkreter Beleg für die zentrale Feststellung der Reduziertheit wird nicht auf thematische Strukturen oder sonstige Eigenschaften des motivischen Materials eingegangen, sondern lediglich auf die „durchhörbar zarte“ (*läpikuultawan herkkä*) Instrumentation, bei der der letzte Satz „beinahe wie ein Streichquartett“ (*melkein kuin jousikvartetti*) klinge. Damit zieht Katila griffig ein äußeres Merkmal der Sinfonie heran, nämlich die Prominenz des Streichersatzes, die von einem ein- oder zweimaligen Höreindruck besser im Gedächtnis geblieben sein konnte als detaillierte Themenstrukturen, zumal das Werk mit einer reinen Streicherpassage endet: Der von allgemeinen sinfonischen Konventionen abweichende zurückhaltende Schluss ist ein unmittelbar wirkendes Charakteristikum.

Die implizite Gegenüberstellung des seit dem 19. Jahrhundert als edelste Form der Kammermusik betrachteten Streichquartetts mit den zuvor als Negativbeispiel herangezogenen spätromantischen Massenbesetzungen schließt diesen Argumentationsstrang ab und leitet zu der Schlussfolgerung über, dass das Hauptgewicht auf der „lebendigen Entwicklung“ (*eläwä kehitys*) und „mathematisch reinen“ (*matemaattisen puhdas*) Entfaltung und Verbindung der „schmucklosen“ (*koruton*) Themen liege. Damit nimmt Katila eine Feststellung vorweg, die erst Jahrzehnte

⁶⁴² Katila übergeht (wie alle zeitgenössischen und die meisten späteren finnischen Besprechungen) die reduktionistischen Tendenzen der damaligen Avantgarde, die ihrerseits eine demonstrative Abkehr von der überbordenden (Programm-)Sinfonik der Zeit darstellten und zu denen Sibelius also nicht als Antipode ins Feld geführt werden kann. Allerdings waren die aphoristischen Werke speziell der Zweiten Wiener Schule aus dieser Phase in Finnland damals unbekannt. Wenn im finnischen Diskurs also von „neuer Musik“ die Rede ist, muss dies begriffsgeschichtlich richtig eingeordnet werden; Bezugspunkt war in der Regel jene damalige ‚Moderne‘, die heute eher als Ausläufer der Spätromantik klassifiziert wird, und nicht die zeitgenössische Avantgarde.

später mit umfassenderen Analysen belegt wurde (s. 6.1.7.1). Zugleich wiederholt er auf einer anderen argumentativen Ebene explizit, was er zuvor mit der Zurückweisung der Koli-Interpretation impliziert hatte, nämlich dass er in der Sinfonie absolute Musik in ihrer reinsten Form sieht.⁶⁴³

Das Motiv der Introvertiertheit wird bei Katila in der Folge stärker in den Fokus gerückt; hier führt er eine weitere aus der Faktur des Werkes abgeleitete Begründung seiner Interpretation an, nämlich die verhaltenen Schlüsse aller vier Sätze. Das Fremdwort *pianissimo* ‘sehr leise’⁶⁴⁴ paraphrasiert er ausführlich und geht damit zugleich sicher, dass der Fachterminus verstanden wird:

Kuwaawa piirre on se, että sinfonian kaikki osat päätyivät **pianissimoon, siis ilman mitään tawallisia jyriseviä tai säkenöiviä loppuja**. Ne **haihtuvat** siihen säweltäjän salaperäiseen miete- ja tunnelmamaailmaan, mistä tämä hänen uusin ajatusrikas sinfooninen teoksensa on kotoisin. (Katila 1911b: 5.)

Schließlich kommt Katila nochmals auf das Motiv des Zukunftsweisenden zurück. Die mögliche implizite Lesart, die Sinfonie könnte in ihrer Klarheit und Einfachheit rückwärtsgewandt sein, kontert er unter Verweis auf die harmonische und kontrapunktische Kühnheit, die er im „Reichtum der Dissonanzen“ (*riitasointujen rikkaus*) verwirklicht sieht.

Se on uusista uusinta musiikkia, kontrapunktisesti ja soinnullisesti rohkeinta taidetta mitä on kirjoitettu. Se waikuttaa ensi kuulemilla **waikeatajuiselta** juuri **riitasointujen rikkauden ja harmoonisen rakenteensa radikaalisuuden** vuoksi. Mutta **lähemmin tutustuttua** teokseen **saa aavistuksen, mikä tawaton tekniikka ja rautainen logiikka** piilee tässä teoksessa, joka aluksi tuntuu niin hämärältä.^{cxiii} (Katila 1911b: 5.)

⁶⁴³ Dabei fällt auf, dass Katila *luonto* ‘Natur’ negativ konnotiert, nämlich mit Rohheit und Gewalt.

⁶⁴⁴ Tatsächlich endet der II. Satz jedoch lediglich mit einem *mezzopiano* ‘mittelleise’ der Pauken, der IV. sogar mit der etwas widersprüchlichen Anweisung *mezzoforte dolce* ‘mittellaut, zart’ aller Streicher. Beide Anweisungen stehen in der Urfassung, sind also nicht Ergebnis späterer Revisionen. Katila liegt mithin um zwei bzw. drei Dynamikstufen von der Partitur entfernt. Dies kann auf eine verhaltene Interpretation unter Sibelius’ Dirigat schließen lassen, es kann den starken Kontrast zu der Erwartungshaltung reflektieren, dass rasche (Final-)Sätze laut enden, oder aber eine strategische Überzeichnung sein. Doch wiederholen nicht nur Andersson (1911) und Carpelan (1911) dieselbe Beobachtung, auch die Rezension der US-amerikanischen Erstaufführung unter Walter Damrosch enthält eine ähnliche Bemerkung (H. F. P. 1913: 26), so dass eine der letzteren Annahmen naheliegender erscheint. Das angebliche „Verlöschen“ aller Satzschlüsse wird noch nahezu einhundert Jahre später paraphrasiert: *Jokainen osa haihtuu hiljaisuuteen* ‘Jeder Satz verflüchtigt sich in die Stille’ (Sirén 2003). Diese Formulierung findet sich im Korpus nur bei Katila und Sirén.

Die Formulierung *lähemmin tutustuttua teokseen saa aavistuksen* ‘nach näherem Kennenlernen des Werkes bekommt man eine Ahnung’ verweist auf das erneute Hörerlebnis des Autors, projiziert aber zugleich das tiefere Verständnis für das Werk in eine zukünftige Rezeption.

Die Betonung der Modernität und die Wiederaufnahme des Logik-Motivs, die die oben eingeführte „mathematische Reinheit“ mit zwei durch *booster* verstärkten Varianten (*tawaton tekniikka* ‘enorme Technik’, *rautainen logiikka* ‘eiserne Logik’) zur dreistufigen Isotopiekette ergänzt, enthält jedoch auch einen impliziten Verweis auf den deutschen Sibelius-Diskurs. In einer der ersten umfangreicheren Darstellungen zur Geschichte der finnischen Musik aus nichtfinnischer Perspektive, die umgehend in übersetzten Auszügen in Finnland abgedruckt wurde (Säveletär 1908: 83–84), heißt es nämlich:

Sibelius’ Kunst ist **regellos**, meistens **unorganisch**, oft nur eine stilisierte Fassung uralter völkischer Weisen. Seine Themen sind kurz, schroff und **kühn**, seine **Harmonik verblüffend** – und doch nicht in unserem Sinne **modern**. (Weigl 1908: 257.)

Der ostentative Verweis auf Logik, Organizität (*elävä kehittäminen*) und Neuartigkeit (*uusista uusinta*) bei Katila (Weigls „kühn [...] aber nicht modern“ korrigiert er zu „neu [...] kühn [...] radikal“), lässt sich als implizite „fokussierte Negation“ (Zifonun et al. 1997: 856) dieser Zuschreibungen lesen. Die Uraufführung des ersten bedeutenden Sibelius-Orchesterwerks nach dem Erscheinen von Weigls Artikel war also auch Gelegenheit für eine transtextuelle Richtigstellung.⁶⁴⁵

Katilas Argumentationsschemata enthalten bezüglich zweier Punkte Ansätze textinterner Schlussregeln oder Beweisführungen,⁶⁴⁶ nämlich beim Vergleich des geringen äußeren Aufwands der Sinfonie mit dem der pauschal angeführten „neuen Musik“ (*uusi musiikki*) und hinsichtlich des Dissonanzreichtums als Beleg für die Avanciertheit des Werkes. Einen elaborierten Beleg dafür, worin die „außergewöhnliche Technik und eiserne Logik“ des Werkes bestehe, liefert er hingegen nicht. Zudem hätte Katila zu diesem Zeitpunkt kaum die Möglichkeit gehabt, eine eingehende Analyse anhand der Partitur vorzunehmen. Dies wird auch im Vergleich mit späteren Beiträgen deutlich; ein Artikel über die Sinfonie aus dem Folgejahr (Katila 1912) etwa enthält bereits zahlreiche eindeutige Hinweise auf den Notentext. Dass auch dieser Text in einer Tageszeitung erschien, ist ein wichtiger Beleg für die Durchlässigkeit von Medien und Textsorten im damaligen finnischen Produktionsumfeld.

⁶⁴⁵ Zum damaligen Stand hinsichtlich des Topos der „musikalischen Logik“ s. etwa Jacob (2014).

⁶⁴⁶ Die Zurückweisung einer programmatischen Deutung wird dagegen unter Verweis auf die Autorität der Selbstaussage des Komponisten gestützt.

Allerdings wäre eine Konzertrezension auch kaum der geeignete Rahmen, um solche Beobachtungen durch analytische Belege zu untermauern; Katila ist offensichtlich bemüht, den Verständnishorizont eines breiteren Publikums nicht zu überschreiten. Dies wird auch am Umgang mit Fachterminologie deutlich: Es gibt nur zwei Fachbegriffe in seinem Text, die nicht zum terminologischen Minimum der Basismusiklehre (s. 4.1.7) gehören (neben *pianissimo* noch *kontrapunktisesti* 'kontrapunktisch'), und einen davon paraphrasiert er erläuternd.

Wie stark Katilas Äußerungen musterprägend waren, lässt sich quantitativ belegen (s. die Abbildungen und Tabellen auf den folgenden Seiten): Aus der nach Kategorien aufgeschlüsselten Übersicht (Abb. 6) geht hervor, dass besonders erfolgreiche Aussagen über 50% der Korpusdokumente reformuliert werden. Die verfeinerte Auflösung nach Instanzen (Abb. 7) ist hinsichtlich des Einflusses konkreter Formulierungen aufschlussreich. Insgesamt tritt in einem Drittel aller Dokumente mindestens eine genaue Wiederholung von Katilas Wortwahl auf. Eine aggregierte Konfigurationsanalyse (Tab. 8) zeigt, dass auch die Kombinatorik der zentralen Komponenten von Katilas Text diskursprägend ist. Dies ist insbesondere im Hinblick auf die Identifikation späterer Bündeltexte von Interesse: Mit Hilfe der Kategorienkookkurrenzzähnlichkeit lassen sich die Exemplare identifizieren, die eine besondere Nähe zu Katila aufweisen. Tabelle 8 zeigt die achtzehn dichtesten Bündeltexte, in denen mindestens sieben der bei Katila auftretenden Aussagen-Unterkategorien der untersten Sortierungsstufe wiederholt werden. In nahezu der Hälfte (211 von 428) der Texte im Korpus erscheint mindestens eine Kombination von zwei der in Tabelle 8 gelisteten Unterkategorien.⁶⁴⁷ Auffällig ist die diachrone und textsortenübergreifende Stabilität – Bündeltexte treten nicht nur in unmittelbarer zeitlicher Nähe auf, sondern einige der dichtesten Bündelungen sogar Jahrzehnte später und sowohl in umfangreicheren wissenschaftlichen Texten als auch in kurzen Zeitungsartikeln.

⁶⁴⁷ Der Analysezugriff mit verschachtelten Unterkategorien erlaubt eine gleitende Darstellung zwischen Detailgenauigkeit und Überblick. Würde man Kategorien höherer Ebene vergleichen, ergäben sich noch erheblich mehr Bündelungen, doch ab einem gewissen Vergrößerungsgrad wäre das Ergebnis nicht mehr aussagekräftig im Hinblick auf das Verhältnis zwischen der (hier durch den Katila-Text repräsentierten) diskursinitialen Phase und dem weiteren Verlauf, da – wie Tabelle 6 gezeigt hat – nahezu in jedem Text eine der Hauptkategorien realisiert wird.

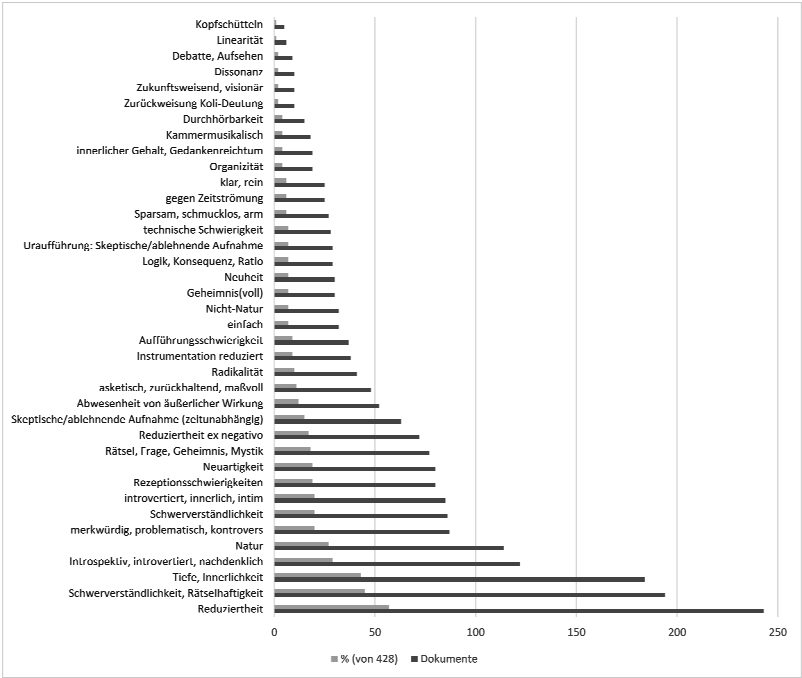


Abb. 6: Reformulierungen von Ober- und Unterkategorien aus Katila (1911b).

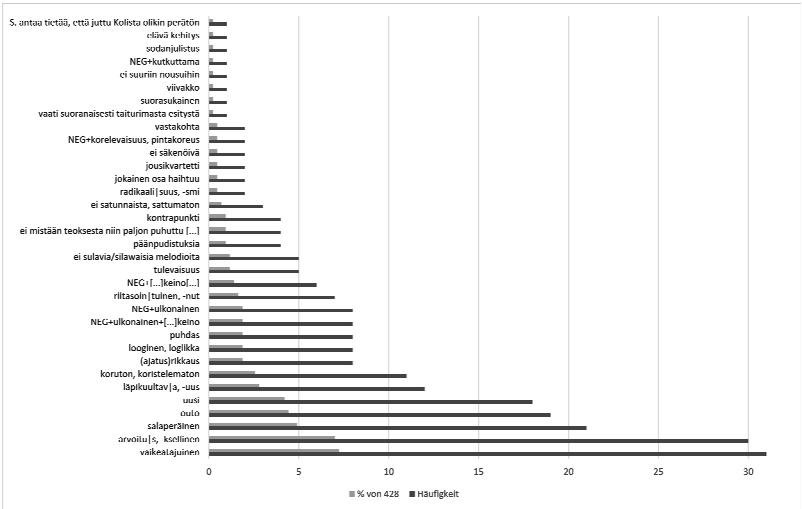


Abb. 7: Wiederaufnahme von Instanzen aus Katila (1911b).

Tab. 8: Kookkurrenzen von Unterkategorien aus Katila (1911b) in Bündeltexten.

Dokument	Unterkategorienreformulierungen	introvertiert, innerlich, intim	merkwürdig, problematisch, kontrovers	Radikalität	Abwesenheit von äußerlicher Wirkung	asketisch, zurückhaltend, maßvoll	Uraufführung: Skeptische/ablehnende Auf-	Kammermusikalisch	Rätsel, Frage, Geheimnis, Mystik	Logik, Konsequenz, Ratio	gegen Zeitströmung	Organizität	Durchhörbarkeit	einfach	Neuheit	klar, rein	Zukunftsweisend, visionär	Geheimnis(voll)	Sparsam, schmucklos, arm	Linearität	Aufführungsschwierigkeit	technische Schwierigkeit	innerlicher Gehalt, Gedankenreichtum	Kopfschütteln	Dissonanz	Debatte, Aufsehen	Zurückweisung Koli-Deutung	
Katila 1911b	26	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
Salmenhaara 1984	10	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	
Carpelan 1911	10	0	0	1	0	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Ingman 1965	10	1	1	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	
Murtomäki 1990	10	0	1	1	0	1	1	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0
Katila 1912	10	0	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	
Kokkonen 1965	9	1	0	1	1	0	1	0	0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
Tawaststjerna 1989	9	1	1	0	1	1	0	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Sirén 2003	8	1	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Klemetti 1911	8	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0
HeKa_11_12_1915_13	8	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Andersson 1911	8	0	0	1	1	0	1	0	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Haapanen 1940	7	1	1	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Hio. 1914	7	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0	0
Tarasti_1991	7	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
TySa_17_06_1951_2	7	1	1	0	1	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Korpinen 1971	7	1	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0
SSD_20_04_1928_6	7	1	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
HS_03_11_191_6_8	7	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0
Kategoriensummen		12	11	11	10	10	10	9	8	8	8	8	8	8	7	7	7	7	5	5	5	4	4	3	3	2	2	1

Tabelle 8 bestätigt das Bild des nach Instanzen aufgeschlüsselten Vergleichs (Abb. 7), auch wenn die Übereinstimmungen konkreter Formulierungen in absoluten Zahlen seltener sind. Doch ist deren Übernahme keine Bedingung dafür, dass Reformulierungsbündel identifizierbar werden, wie das folgende Beispiel zeigt:

Neljäs sinfonia on yksi 1900-luvun suuria mestariteoksia ja säveltäjän suurenmoisempia teoksia. Se oli **aikansa moderneinta** musiikkia, josta **kaikki** estetisointi, **kaikki teennäiseen vivahtavakin on karsittu pois**. Neljäs sinfonia on säveltäjän sinfonioista **oudoksutuvin ja ehkä vaikeimmin avautuva**, mutta nyt sitä pidetään usein hänen tuotantonsa huippuna seitsemän sinfonian ohella.^{cxiv} (J. Pitkänen 2018: 41.)

In dieser Passage ist nahezu keine Formulierung Katilas wörtlich übernommen, und dennoch erzeugen wenige Reformulierungen zentraler Aussagen und Varianten charakteristischer Konstruktionen (so der der partitivisch eingehegte Superlativ *aikansa moderneinta* ‘mit die modernste ihrer Zeit’ oder die Wiederaufnahme *kaikki...kaikki* ‘alle...alle’) den Eindruck einer weitgehend generischen Kombination von Versatzstücken, zumal die Bündelung kaum durch individuelle Zusätze ergänzt wird. Einige sprachliche Realisierungen wiederum korrespondieren auffällig mit Sirén (2003), der zahlreiche Aussagen Katilas in einer seriösen, wenn auch populärwissenschaftlichen Onlinepublikation reformuliert. Damit kann eine Textmustervariation in ihren Filiationen konkret nachgewiesen werden; zugleich bleibt die durch den Diskurs über mehr als einhundert Jahre weitergetragene Wirkmächtigkeit der Mustervorlage immer noch ablesbar.

Hinzu kommt, dass keiner von Katilas Äußerungen je explizit widersprochen wird.⁶⁴⁸ Diese weitgehende Übereinstimmung wirft die Frage auf, ob die Feststellung, dass diskursiv konstituiertes Wissen „in der Regel nicht konsensuell hergestellt“ (Warnke 2009: 135) werde, für die hier untersuchten Diskurse zutrifft, oder ob nicht vielmehr Koopetition in Musikediskursen von größerer Bedeutung ist als Agonalität, bzw. ob Kontradiktionen typischerweise allenfalls schwach ausgeprägt sind.

⁶⁴⁸ Lediglich Katilas Feststellung, die Sinfonie enthalte keine großen Steigerungen, wird in dieser Form nirgends aufgegriffen; vielmehr finden sich im Korpus rekurrente Verweise auf die große Steigerung im III. Satz. Ähnlich wie im Fall der „verlöschenden Satzschlüsse“ (s. S. 286) kann auch in diesem Fall die konventionelle Erwartung, große Steigerungen eher in raschen Sätzen zu antizipieren, eine Rolle spielen. Ob zudem die Interpretation des neuen, anspruchsvollen Werkes unter dem notorisch nervösen Dirigenten Sibelius mit einem unzureichend vorbereiteten Orchester Einfluss auf die frühen Äußerungen hatte, lässt sich allenfalls vermuten. Furuholm (1916: 215) erwähnt diplomatisch, die Aufführung sei „nicht in jeder Hinsicht erstklassig“ gewesen; es ist also denkbar, dass aufführungstechnische Probleme einer expressiv plastischen Gestaltung im Weg standen, so dass solche Passagen nicht in gleichem Maße in den Fokus rückten wie in späteren Aufführungen.

6.1.3.2 Heikki Klemetti: *Jean Sibeliuksen uudet sävellykset*

Heikki Klemettis Text, in der unter dem allgemein gehaltenen Titel (‘Jean Sibelius’ neue Kompositionen’) die Uraufführungskonzerte besprochen werden, erschien am 15.4.1911 in der *Säveletär*; dies war also die erste Rezension in einer finnischsprachigen Fachzeitschrift.⁶⁴⁹ Die bei Katila bereits angeklingene exzeptionelle Position der Sinfonie wird hier nun ostentativ betont, indem der Text mit deren Besprechung beginnt, also die Konzertreihenfolge umkehrt und damit die übrigen Werke noch deutlicher als nachrangig einstuft. Der Einstieg befasst sich jedoch zunächst mit einer ausgiebigen Gegenüberstellung der aktuellen deutschen und französischen musikalischen Stilik, wobei Klemetti anführt, dass die französische Musik die einzige sei, die sich nicht auf Nachahmung der deutschen beschränke. Die Gemeinsamkeit beider sieht er in einer Abkehr von einem aus „griechischer Melodik“ hergeleiteten Schönheitsideal und der Bevorzugung „äußerlicher Farbigeit“.⁶⁵⁰ Die größten Unterschiede lägen darin, dass die deutsche Musik „großformatig und schwergängig“ und die Melodik „übertrieben erfinderisch“ sei, während die französische mit deutlich bescheideneren Mitteln auskomme und die Melodik einen „eigentümlichen Duft“⁶⁵¹ besitze (Klemetti 1911: 52).

Mit diesem Einstieg etabliert Klemetti eine ausgeschmückte Oppositionsfigur, die sich als umfangreiche kataphorische Hinführung zu Sibelius entpuppt, von dem es nun heißt:

On luonnollista, että Sibelius kallistuu tälle puolen [scil. zur französischen Seite], kun vanha tyyli ei enää tyydytä **eteenpäin pyrkivää henkeä**. Mutta että hän näin yht’äkkiä oli voinut omistaa itselleen semmoisen soitannollisen sanontatavan, kuin se, millä hän 4:nnen sinfoniansa esitti, sitä varmaankin **kaikki ihmettelivät**.^{cxv} (Klemetti 1911: 52.)

Obwohl Sibelius (nach seinem Abschluss am stark von der deutschen Tradition geprägten Musikinstitut Helsinki) in Berlin und Wien studiert hatte, sei es, so Klemetti, „natürlich“ (*luonnollinen*), dass er der französischen Richtung zuneige, da „der alte Stil dem voranstrebenden Geist nicht mehr genügt“ (*kun vanha tyyli ei enää tyydytä eteenpäin pyrkivää henkeä*). Die bereits in den ersten Reaktionen auf die 4. Sinfonie angeklingene Verwunderung über seine Entwicklung wird damit in

⁶⁴⁹ Zeitgleich erschien auch Otto Anderssons Rezension in der *Tidning för Musik* (Andersson 1911).

⁶⁵⁰ Zu allgemeinen Frankreich-Stereotypen und ihren historischen Wandlungen s. E. Weber (1990), zur stereotypen Gleichsetzung alles Französischen mit Oberflächlichkeit und Geschmacklosigkeit in fennomanen Kreisen Pantermöller (2023: 256–257) sowie Jalava (2005: 240).

⁶⁵¹ Zu olfaktorischen semantischen Feldern in französischen Musikbeschreibungen s. Grutschus (2009: 29–34).

unmittelbaren Zusammenhang gebracht. Der folgende Abschnitt paraphrasiert die bereits eingeführte Figur der Schwerverständlichkeit:

Kaikki oli kummaa. Omituiset, läpinäkyvät olennot liihottelevat sinne tänne, puhuen meille jotakin, jota **emme ymmärrä**, ja joka kuuluu korviimme kuin pienen linnun viserrys kukkivan pihlajan sisästä.⁶⁵² (Klemetti 1911: 53.)

Zwar operiert Klemetti hier mit einem aus der romantischen deutschen Musikkultur bekannten Bild,⁶⁵² doch stellt das Unverständlichkeitsmotiv einen Zusammenhang zu französischer Musik her, von der er zuvor geschrieben hatte:

Tuntuu kuin sen aina pitäisi kuulua jostakin kaukaa pimeään kesäillan lämpöisestä voimakkaasti tuoksuvasta tummuudesta. **Emme sitä ymmärrä**, mutta kuuntelemme sitä kuitenkin lumottuina.⁶⁵³ (Klemetti 1911: 52–53.)

In beiden Formulierungen realisiert sich das Denkbild des faszinierend Unverständlichen im Bildfeld jeweils charakteristischer Naturstimmungen – die „warme Dunkelheit des stark duftenden [mediterranen, B.S.⁶⁵³] Sommerabends“ (*kesäillan lämpöinen voimakkaasti tuoksuva tummuus*) gegen das „Zwitschern des Vogels in der blühenden Eberesche“ (*linnun viserrys kukkivan pihlajan sisästä*).⁶⁵⁴ Die finnischen Naturassoziationen konkretisieren sich im folgenden Absatz und verbinden sich mit eingestreuter Fachterminologie:

Henkevät, kuulakkaat aiheet ajavat **polyfoonisessa** kisailussa toistaan takaa, **soitinnus** pehmeää, hienostunutta ja kevytkasvuista, kuin eläisi se vaan yrteistä ja metsän mehuisista marjoista.⁶⁵⁴ (Klemetti 1911: 53.)

Auffällig sind – neben den raschen sprachlichen Registerwechseln als solchen – die Personifizierungen, die das metaphorische Konzept DIE MUSIK IST EIN LEBENDIGES WESEN bildstark realisieren: Die Instrumentation ist „leichtwüchsig, als würde sie nur von Kräutern und den saftigen Beeren des Waldes leben“ (*kevytkasvuista, kuin eläisi se vaan yrteistä ja metsän mehuisista marjoista*). Doch beruht die Verbindung von *aiheet ajavat* [...] *toistaan takaa* ‘die Themen jagen einander’ und *polyfonia*

⁶⁵² Das Bild unwirklicher, durchsichtiger oder geisterhafter Gestalten (hier als *omituiset, läpinäkyvät olennot*) ist ein frequentes Motiv der Musikkultur (s. hierzu Stumpf 1996: 50–66) und auch im Sibelius-Diskurs nicht neu. Göhler (1908: 264) etwa schreibt über *En Saga*: „Aus Dämmern und Flimmern tauchen unbestimmte Umrisse seltsamer Formen empor und verschwinden.“

⁶⁵³ Der explizit als „dunkel“ benannte Sommerabend ist eine Instanz der oppositionellen Nord-Süd-Isotopiekette, denn finnische Sommerabende sind bekanntermaßen hell.

⁶⁵⁴ Zwar ist die Eberesche europaweit verbreitet, doch hat sie in der finnisch-ugrischen Mythologie eine Sonderstellung als heiliger Baum (Turunen 1981: 249).

zugleich auf der fachspezifischen Assoziationskette Polyphonie < Fuge < lat. *fuga* ‘Flucht’. Mit der zusehends assoziativer geprägten Beschreibungsstrategie verlässt Klemetti die auktoriale Position des Eingangsabsatzes und nimmt eine personale Haltung ein; die kollektive 1Pl impliziert, dass er sich trotz seiner fachlichen Autorität die (präsupponierte) Verwirrung des Publikums zu eigen macht.

Nachdem er mit diesem Reichtum an innovativen Metaphern die Neu- und Fremdartigkeit der Sinfonie allgemein beschrieben hat, geht Klemetti konkret auf einzelne Passagen ein.

Sinfonian osista ainoastaan 3:s tekee etupäässä voimakkaasti vaikuttavan, **jouhien soittaman diatoonisen mollimelodian** nojalla **helpommin tajuttavan vaikutuksen semmoiseen jolle tämä tyyli on outo**. Kaikessa yksinkertaisuudessaan tämä **ylöspäin kiipeilevä kvintti- ja kvartti-intervalleissa** liikkuva melodia-aihe on kuin **satavuotisten kuusten huumina kalmiston hiljaisessa yksinäisyydessä**.^{cxix} (Klemetti 1911: 53.)

Der starke Eindruck, den der III. Satz hinterlasse, war bereits bei Wasenius angelungen. Klemetti jedoch belegt durch Verweis auf die „von den Streichern gespielte diatonische Mollmelodie“ (*jouhien soittama diatooninen mollimelodia*)⁶⁵⁵ die von traditionell als elementar angesehenen Intervallen (Quinten und Quarten) geprägt ist, worauf die vergleichbar „leichter erfassbare Wirkung“ (*helpommin tajuttava vaikutus*) der Passage „auf den, dem dieser Stil fremd ist“ (*semmoiseen jolle tämä tyyli on outo*), beruht – die Wendung impliziert, dass dieser Stil nicht zwingend objektiv oder für alle seltsam sein muss.

Klemetti sucht Gründe für diese Fremdartigkeit jedoch nicht nur in der Klanglichkeit, sondern auch in der kompositionstechnischen Faktur:

Ensi kuulemalta tuntuu siltä kuin olisi koko melodiikki tässä sinfoniassa perustettu **tonaalisesti aivan outoon ja vieraaseen tekotapaan**. Tämä **johtunee osaksi** aiheitten polyfoonisesta käsittelystä, joka aiheuttaa **kontrapunktista riitasointuisuutta**, ja siten kaksintaa useinkin jo itsessään melodisestisesti omaperäisen aiheen outosävyisyyttä.^{cxix} (Klemetti 1911: 53.)

Er wählt hier ausgesprochen vorsichtige sprachliche Markierungen: *Ensi kuulemalta tuntuu* ‘beim ersten Hören scheint es’ bildet den subjektiven spontanen Eindruck ab; der Potentialis *johtunee osaksi* ‘es dürfte zum Teil daher rühren’ markiert eine Vermutung. Im Vergleich zu Katila, bei dem signalhafte Wörter wie *kontrapunkti*⁶⁵⁶ oder *riitasointu* in ähnlichem Zusammenhang erscheinen, fällt auf, dass

⁶⁵⁵ Gemeint ist zweifellos das in T. 39 erstmals auftretende Thema.

⁶⁵⁶ Es sei hier am Rande darauf hingewiesen, dass die 4. Sinfonie kaum – jedenfalls nicht im Vergleich mit einschlägiger Musik der Epoche (wie etwa der Regers oder Schönbergs) – als prononciert kontrapunktisch im traditionellen Sinn betrachtet werden kann. *Kontrapunkti* ist also wohl

Klemetti einerseits differenzierter erläutert, wodurch diese Eigentümlichkeit entsteht, und andererseits, dass er dies als subjektiven und bei genauerem Hören potenziell revidierbaren Eindruck markiert.

In der Tat belegt er im folgenden Abschnitt auch unter Verweis auf diatonische bzw. kirchentonale Melodik und konkrete Themen, worin etwa die von Katila nicht weiter ausgeführte Einfachheit zum Tragen kommt:

Tarkemmin kuullessa huomaa nimittäin, että sinfoniassa on **useita tonaalisesti aivan yksinkertaisiakin aiheita**. Niin esim. II:sen osan **lyydiläis-luonteinen**^[657], dominanttiloppuinen alkuaihe oboelle, muistuttaen mieleen **tuomien kukinta-aikaa**, samoin niinikään dominanttiloppuinen 2:nen aihe viululle, 3:nnen osan jo mainittu eleginen molliaihe, sekä 4:nnen osan pääaihe.^{xxx} (Klemetti 1911: 53.)

Die Formulierung *tarkemmin kuullessa* ‘bei genauerem Hören’ könnte, im Anschluss an das obige *ensi kuulemalta*, ähnlich wie die entsprechende Wendung bei Katila, auf die Tatsache verweisen, dass der Text nach dem Hören der zweiten Aufführung entstanden ist. Darin spiegelt sich die seit den ersten Besprechungen frequente Anschauung, dass das Werk zum genaueren Verständnis des mehrfachen Hörens bedürfe.⁶⁵⁸ In den folgenden Passagen nimmt Fachterminologie zusehends eine stärkere Rolle ein. Klemetti wechselt hier zur Position des Fachmannes, der versucht, seinen Höreindrücken eine sachliche Basis zu geben. Allerdings wird diese Haltung durch die eingestreuten Naturbilder (*satavuotisten kuusten humina* ‘Rauschen hundertjähriger Fichten’,⁶⁵⁹ *tuomien kukinta* ‘Blüte der Traubenkirsche’) momentweise auch gleich wieder verlassen; die raschen Registerwechsel bleiben also prägend.

vorrangig als stellvertretende Instanz für komplexe Kompositionstechnik zu verstehen sowie als Hilfsbezeichnung, um die dissonant-linearen Passagen des Werkes zu erfassen. Interessanterweise gibt es jedoch aus der Entstehungszeit der 4. Sinfonie eine Tagebucheintragung, in der der (traditionellen Satztechniken gegenüber skeptische) Sibelius schreibt, er habe sich „mit einer kolossalen Anstrengung zu einer Viertelstunde Kontrapunkt[übungen]“ gezwungen (Sibelius 2005: 59).

⁶⁵⁷ Der Hinweis auf den „lydischen Charakter“ des Oboenthemas im II. Satz lässt erstmals die Bedeutung des Tritonusintervalls für die melodische Textur der Sinfonie anklingen: Im lydischen Modus liegt zwischen den beiden Hauptstufen I und V ein Tritonus (und keine Quinte), weswegen er in der Chormelodik nur selten verwendet wird. – Zur Verknüpfung von Kirchentonarten mit „nordischer“ Topik s. etwa Kirsch (2010: 298).

⁶⁵⁸ Ob auch Klemetti beide Aufführungen besucht hatte, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor, es darf jedoch angesichts der detailgenauen Besprechung und solcher sprachlicher Signale vermutet werden.

⁶⁵⁹ Das Rauschen von Bäumen oder Wäldern verweist auf einen klanglichen Topos aus der deutschen Romantik. Doch wird auch in der finnischen Version von *Vårt land* in der dritten Strophe das „Rauschen ewiger Föhren“ (als *ikuisten honkain huminat*) angesprochen.

Klemettis Fazit zu diesen Abschnitten unterscheidet sich von Katilas Beurteilung dadurch, dass er den Kontrast zwischen Komplexität und Einfachheit hervorhebt und die Attribute Reinheit und Ungekünsteltheit nicht pauschal der gesamten Sinfonie, sondern spezifisch den von ihm beispielhaft hervorgehobenen Passagen zuschreibt:

Näissä kaikissa on omituisen lempeä, lapsellisen **puhdas** sävy, vapaa kaikesta haennaisuudesta ja **keinotekoisesta** syvämielteisyydestä^{cxixii} (Klemetti 1911: 53).

Die Realisation des Einfachheits-Motivs mit einer Metapher der Reinheit und *ex negativo* als Abwesenheit „gekünstelter Tiefsinnigkeit“ (*keinotekoinen syvämielteisyys*) entspricht jedoch Katilas Argumentationskette, der ja ebenfalls zunächst mit einer Aufzählung dessen aufwartet, was die Sinfonie gerade nicht sei. Allerdings widerspricht Klemetti damit auch seiner eigenen einführenden Feststellung *kaikki oli kumma* ‘alles war seltsam’; dieser Konsistenzbruch markiert den Text mithin als Protokoll eines Prozesses von ersten, spontan-subjektiven Höreindrücken und deren Revision.

Nach dieser Diskussion kehrt Klemetti noch einmal zu der eingangs exponierten rhetorischen Gegenüberstellung der Grundfigur FRANZÖSISCH<>DEUTSCH zurück:

Tämä juuri kohottaa **Sibeliuksen musiikin korkeammalle kuin ranskalaiset alkumallit**, sillä mikäli ainakin tämän kirjoittaja on ollut huomaavinaan, **ei heikäläisillä ole sielullista sisällystä melodiikissaan** siinä määrässä, että syntyisi tarpeellinen tasapaino tämän ja kairunollisesti koreilevan ulkoasun välillä^{cxixiii} (Klemetti 1911: 53).

Sibelius steht also höher als die postulierten französischen Vorbilder, weil es diesen, wie Klemetti – allerdings stark eingeehgt – konstatiert, in ihrer Melodik an ausreichend „seelischem Inhalt“ (*sielullisia sisällystä*) fehle, um die dekorative Äußerlichkeit auszubalancieren. Woraus sich der bei Sibelius (so wird impliziert) vorhandene Inhalt speist, lässt Klemetti zwar offen. Doch dadurch, dass er Sibelius eben nicht rundheraus dem deutschen oder französischen Lager zuweist, sondern ihn gleichsam als superiore Weiterführung französischer Modelle positioniert, deutet er eine finnische Eigenständigkeit an, die sich gleichermaßen in der Negation wie in der Weiterentwicklung dieser Vorbilder realisiert. Hier spiegelt sich die *olkaamme siis suomalaisia!*-Figur (s. S. 47), in der die Füller „schwedisch“ und „russisch“ kontextspezifisch ersetzt werden: Deutsch ist Sibelius nicht mehr, französisch will oder soll er nicht werden – der argumentatorische Schlusspunkt, dass er also finnisch ist, muss innerhalb der Diskursgemeinschaft nicht explizit gesetzt werden.

Im letzten Absatz betont Klemetti nochmals den hohen Anspruch des Werkes, über das erst nach häufigerem Hören Genaueres gesagt werden könne, und fügt dem Motiv der Zukunftsgerichtetheit einen neuen Aspekt hinzu:

Tulevaisuuden ratkaistavaksi jääköön onko säveltäjä mahdollisesti mennyt **joittenkin aiheitten meloodisessa kokoonpanossa** yli sen **rajan minkä terve luonnollinen musikaalisuus** melodian intervallileikkittelylle vaistomaisesti panee, vai voiko tämä suunta herättää vastakäikua kuulijajoukossa⁶⁶⁰ (Klemetti 1911: 53).

Auch hier bleibt Klemetti jedoch vorsichtig – er bezieht seine Frage, ob die Grenze „gesunder natürlicher Musikalität“ (*terve luonnollinen musikaalisuus*) überschritten worden sei, nur auf die „melodische Zusammensetzung einiger Themen“ (*joittenkin aiheitten meloodinen kokoonpano*) und enthält sich eines abschließenden Urteils, das erst die Zukunft bringen könne.

Ein glatter Verriss, das muss im Hinblick auf spätere Bezugnahmen deutlich unterstrichen werden, ist dieser Artikel also mitnichten,⁶⁶⁰ aber natürlich auch keine kompositionstechnische Analyse im modernen Sinn: Für den dafür notwendigen analytischen Zugriff auf Sibelius' motivische Technik waren zum damaligen Zeitpunkt die fachgeschichtlichen Voraussetzungen in Finnland (und möglicherweise nicht nur dort) noch nicht gegeben. Klemettis Text steht, in seiner Mischung aus narrativer Bildhaftigkeit und fragmentarischer Analyse, in der Nachfolge von in der deutschen Musikkritik des 19. Jahrhunderts etablierten textsortenspezifischen Mustern.⁶⁶¹ Die finnische Kulturspezifik kommt sowohl im Detail (in einigen Metaphern) als auch in der rhetorischen Gesamtanlage zum Tragen, die Sibelius mit dem aus dem finnischen Autostereotyp geläufigen Konstruktionsmuster eines semiosphärischen Zwischenraums als eigenständige Alternative jenseits der etablierten Deutschland-Frankreich-Dichotomie positioniert.

Das Korpus enthält sieben weitere Rezensionen Klemettis zu der Sinfonie in Tageszeitungen zwischen 1923 und 1941, die einen Prozess zusehender Verknappung zeigen.⁶⁶² Anfangs reformuliert er noch ganze Passagen aus seinem ersten Artikel. Später reduziert sich die Aussagekonfiguration weitgehend auf die Kombination

⁶⁶⁰ Gerade Klemettis Rezension wurde später oft in sinnentstellend verkürzten Auszügen zitiert, um zu belegen, dass die Sinfonie in der Kritik anfangs durchgefallen sei. Angesichts seiner differenzierten Darstellung und über weite Strecken stark eingeebten Formulierungsweise lassen sich diese Manipulationen als denkstilgesteuert lesen.

⁶⁶¹ Klemettis Text ließe sich dem Textmuster „Rezension als Kunstform“ (H. Stumpf 1996: 281–300) zuordnen.

⁶⁶² Im Gegenzug jedoch nimmt die Darstellung von Aufführungskritik teils zu; so bezieht sich Klemetti (1935) nahezu ausschließlich auf die Interpretation, nicht auf das Werk, wenngleich dessen Bedeutung unerschöpfend auch die Aufführungsbesprechung durchzieht.

von mediterraner und nordischer Semiosphäre, realisiert mit Hilfe zweier Naturbilder, nämlich *sypressi* ‘Zypresse’ und *karsikko* ‘mythischer Gedenkbaum, Totenhain’. Die in der ersten Rezension mit *kalmisto* realisierte Anspielung auf Begräbnisstätten wird also durch das kulturspezifische *karsikko* noch stärker finnisch konnotiert und dem ein explizit mediterranes Gegenstück an die Seite gestellt.⁶⁶³

Die Selbstähnlichkeiten der Rezensionen von Klemetti und Katila sind zwei Beispiele für ein Charakteristikum der Diskursgemeinschaft: Die starke Präsenz der 4. Sinfonie im finnischen Repertoire resultiert bei mehreren langjährig tätigen Kritikern (vergleichbar einflussreiche Kritikerinnen sind im Korpus nicht identifizierbar) in jeweils mehreren Rezensionen zu dem Werk, die als Textgruppe ein individuelles Profil von präferierten Kategorien und Instanzen aufweisen. Zu letzteren gehören auch sprachliche Idiosynkrasien (wie *sypressi* bei Klemetti oder *kiuru* ‘Lerche’, s. 6.1.6, bei Katila), die im Diskurs nicht aufgegriffen werden und daher gleichsam wie Wasserzeichen der Autoren wirken. Klemettis Deutung der Sinfonie, insbesondere des III. Satzes, lässt sich in diesem Kontext als symbolistische Interpretation lesen, die in ihrer individuellen Bildsprache weniger resoniert als Katilas – bei aller Vorläufigkeit – weitgehend entlang intersubjektiv nachvollziehbarer Argumentationen konstruierte Rezension. Möglicherweise dürfte auch die vorsichtig kritische Haltung Klemettis dazu beigetragen haben, dass sein Beitrag ein vergleichsweise geringeres Echo fand.

Insofern liegt hier zwar ebenfalls ein Pioniertext vor, doch einer, der keinen Kerntext-Status erlangte, was sich in der quantitativen Betrachtung bestätigt (s. Abb. 8). Die Reformulierungsabdeckung in Relation zum Gesamtkorpus ist deutlich geringer als die bei Katila festgestellte; insgesamt wird nur in 92 Dokumenten (21,5%) mindestens eine Formulierung Klemettis aufgegriffen, und einige davon sind identisch mit denen Katilas. Klemettis komplexere Aussagestruktur und bildhaftere Sprache bietet offenbar weniger diskursive Anknüpfungspunkte. Jedoch lässt sich das qualitative Gewicht von Klemettis Text, insbesondere die erst sehr viel später nachhaltig aufgegriffene Anspielung auf das lydisch-ganztönige Tritonus-Feld, die Feststellung des stilistischen Umbruchs und der Motivbereich des Französischen mit seinen impliziten Impressionismus-Konnotationen, in einer statistischen Übersicht nicht ohne weiteres abbilden.

⁶⁶³ Allerdings ließe sich auch die Zypresse als metonymisch grundierte Anspielung auf Friedhöfe interpretieren, wenn man sich die Bekanntheit von Arnold Böcklins *Toteninsel*-Gemäldeserie mit ihrem starken Einfluss auf die spätromantische Musik ins Gedächtnis ruft.

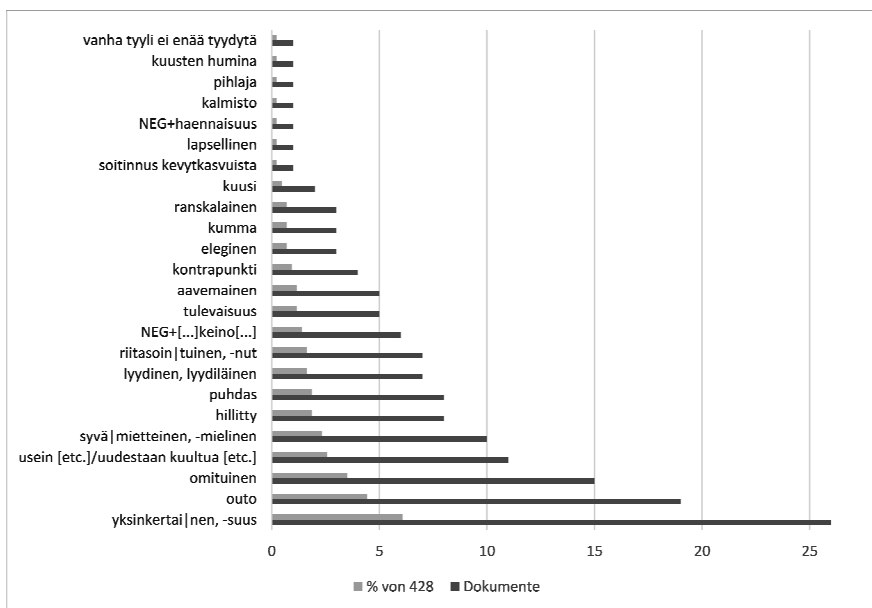


Abb. 8: Wiederaufnahme von Instanzen aus Klemetti (1911).

6.1.4 Grundfigur REDUZIERTHEIT

Der karge Gesamteindruck der 4. Sinfonie ist seit den Rezensionen zur Uraufführung eines der konstant hervorgehobenen Attribute des Werkes, das zunächst auf sachlicher Beobachtung basiert – eine sparsame Instrumentation oder Satztechnik etwa ließe sich durch systematische Vergleiche mit anderen sinfonischen Werken der Zeit an Befunden aus der Partitur analytisch belegen. Damit handelt es sich im Kern um eine Expertenaussage. Deren Gerüst lässt sich als Denkbild DIE KOMPOSITORISCHE FAKTUR DER SINFONIE IST REDUZIERT formulieren. Unter kompositorischer Faktur werden dabei alle im weitesten Sinne materialen Elemente verstanden, die durch Befunde aus der Partitur belegt werden oder belegt werden könnten (auch wenn dies in den konkreten Beiträgen nicht geschieht). Die Realisationen weisen jedoch weit über solche musikimmanenten Eigenschaften hinaus und lassen Verbindungen zu etablierten finnischen Narrativen und Autostereotypen erkennen. Damit kommt der Figur eine Scharnierfunktion zwischen Analyse und Hermeneutik zu.

6.1.4.1 Kategorien und zentrale Einworteinheiten

In der Übersicht (Tab. 9) wird augenfällig, dass die häufigsten Instanzen das zahlenmäßige Gewicht ganzer Kategorien erreichen oder teils sogar überschreiten und die Kategorien unterschiedlich stark von bestimmten Instanzen dominiert werden. Die konkrete sprachliche Realisation der Figur (Tab. 10) deckt eine große Bandbreite ab, von relativ assoziationsarmen Bezeichnungen über stärker bildhafte „metaphorische Szenarien“ (Kuck 2018) bis hin zu komplexen Denkbildern.

Tab. 9: Häufigste affirmative Realisationen von REDUZIERTHEIT.

Unterkategorie	Doku- mente	% / 428	häufigste Instanzen	% / 428
knapp, konzentriert, fragmentarisch	84	19,6	<i>pelkis tynyt, -tetty</i> <i>niukk a, -uus; suppe a, -us</i>	22 5,1 je 11 2,6
asketisch, zurückhaltend, maßvoll	77	18,0	<i>pettuleipä</i> <i>askeet tinen, -ismi</i>	35 8,2 29 6,8
karg, nackt, kahl	58	13,6	<i>karu</i>	55 12,9
Instrumentation reduziert	38	8,9	<i>kamarimusiikki,-llinen</i> <i>läpikuultav a, -uus</i>	12 2,8 12 2,8
einfach	30	7,0	<i>yksinkertai nen, -suus</i>	26 6,1
Logik, Konsequenz, Ratio	29	6,8	<i>johdonmukai nen, -suus</i> <i>looginen, logiikka</i>	10 2,3 8 1,9
Sparsam, schmucklos, arm	27	6,3	<i>koruton, koristelematon</i>	11 2,6

Tab. 10: Realisationen von REDUZIERTHEIT in Einworteinheiten (Auswahl).

Neutral	<i>yksinkertainen</i> <i>suppea</i>	‘einfach’ ‘knapp’
Konventionell metaphorisch	<i>suorasukainen</i> <i>ytimekkyys</i>	‘geradlinig’ ‘Prägnanz, [wörtl.] Kernigkeit’
Rein(heit), Klar(heit)	<i>puhdas</i> <i>kirkas</i>	‘rein’ ‘klar’
(materielle) Sparsam(keit)	<i>säästeiliäs</i> <i>ekonomia</i>	‘sparsam’ ‘Ökonomie’
Schmucklosigkeit	<i>koruton</i>	‘schmucklos’
Armut	<i>köyhä</i>	‘Arm’
Karg(heit)	<i>karu</i>	‘karg’

Beherrscht(heit)	<i>kohtuullinen</i>	‘maßvoll’
	<i>hillity</i>	‘beherrscht’
	<i>askeettinen</i>	‘asketisch’
Stilistik	<i>klassinen</i>	‘klassisch’
Fachmetapher	<i>läpikuultava</i>	‘durchhörbar’
innovative Metapher	<i>pettuleipä</i>	‘Rindenbrot’
literaturentlehnter Vergleich	<i>hellaakoskilainen</i>	‘in der Art von [Aaro] Hellaakoski’ (ein aphoristischer Lyriker)

Auch bestimmte Naturvergleiche oder -metaphern wie *erämaa* ‘Ödland’ lassen sich als Realisationen von REDUZIERTHEIT identifizieren und bilden so eine Kategorienschnittstelle.⁶⁶⁴ Das von Bär (2024: 301) für ein sehr großes, an populärer Musik ausgerichtetes Diskurskorpus konstatierte hohe Maß an lexikalischer Diversität lässt sich also – hier anhand nur eines semantischen Feldes aus einem auf ein einziges Werk klassischer Musik bezogenen Kleinkorpus – bestätigen. Jedoch steht hier nicht die Vielfalt dieser Realisationen im Mittelpunkt, sondern es sollen einige quantitativ hervorstechende und diskursiv signifikante Instanzen eingehend betrachtet werden.

Die zahlenmäßig klar dominierende Einworteinheit, *karu*, ist eine erkaltete Metapher aus dem naturbezogenen semantischen Feld der Kargheit, Unfruchtbarkeit, Felsigkeit (Häkkinen 2004 s.v. *karu*; ein Kognat zu mhd. *karich* ‘karg’). Das Attribut erscheint im Zusammenhang mit der Sinfonie erstmals 1914:⁶⁶⁵

Tässä teoksessa säveltäjä on harvinaisen **yksinkertaisilla keinoilla** saanut aikaan mitä ihmeteltävimpiä vaikutuksia; niin, **kuvaustapa on** niin **karua** ja siksi ehkä outoa, että teos on

⁶⁶⁴ Auffällig ist, dass im finnischsprachigen Diskurs keine dieser Zuschreibungen negativ konnotiert ist. Die einzigen Realisationen mit negativem Beigeschmack finden sich bei Wasenius, der das Thema des II. Satzes als *banalt* ‘banal’ und die gesamte Sinfonie im Vergleich zur „Größe und Kraft“ der Zweiten als *nägot anemisk* ‘etwas anämisch’ bezeichnet (Wasenius 1911: 5). Alle (!) anderen explizit negativen Beurteilungen im Korpus stammen aus übersetzten ausländischen Rezensionen.

⁶⁶⁵ Die Kookkurrenz Sibelius+*karu* tritt bereits früher in Übersetzungen deutscher Texte auf, einmal als Äquivalent zu ‚schroff‘ (Säveletär 1908: 84; dt. Weigl 1908: 257), einmal zu ‚herb‘ (Göhler 1909: 73; dt. Göhler 1908: 269); beide beziehen sich damit auf die 3. Sinfonie. Das damals verfügbare deutsch-finnische Wörterbuch bietet *karu* zu den Ausgangslexemen nicht an (vgl. Godenhjelm 1873 s.v. *herb*; *schroff*). Olin Downes’ Diktum „the Symphony [...] is grim as a rock“ (Downes 1934: 22) wurde als „karua kuin kallio“ (Downes 1934a: 14) übersetzt. Die zeitgenössischen englisch-finnischen Wörterbücher geben für *grim* zahlreiche Entsprechungen, jedoch auch hier nicht *karu* (vgl. Swan & Granström 2004 sowie Wallenius 1916 s.v. *grim*). Salmenhaara (1984: 299) übersetzt auch *gaunt* (H.F.P. 1913: 26) mit *karu*. Die im Diskurs etablierte Wortwahl könnte die beiden letztgenannten Übersetzerischen Entscheidungen durchaus beeinflusst haben.

kuultava useasti, ennenkuin ihmeekseen oppii huomaamaan, kuinka syvää sielukkuutta sen salaperäisessä maailmassa piilee^{cxv} (J. T. 1914: 121).

Karu wird als Erweiterung des neutralen *yksinkertainen* in einer Isotopiekette zweigliedriger Ausdrücke (einfache Mittel – karge Darstellungsweise) eingeführt.⁶⁶⁶ Derartige Isotopien treten als Strukturmuster regelmäßig auf, auch in oppositionellen Konstellationen:

Sibeliuksen sävellysten pohjana on kaikki kaikessa **köyhä ja karu**, mutta siitä huolimatta **kallis ja rakas isänmaa**^{cxvi} (Hio.1914: 5).

Die Grundfigur ARM<>REICH wird mit einem bereits etablierten patriotischen Denkbild verknüpft: Sibelius' Tonsprache repräsentiert die nationale Identifikation mit dem armen, aber geliebten Finnland – die Kombination materieller und landschaftlicher Bildfelder ruft beinahe zwingend die Assoziation mit der zweiten Strophe von Runebergs *Maamme* (*Vårt land*), dem Text der finnischen Nationalhymne, hervor. Damit wird ein kanonischer Text aus dem Vorfeld im Diskurs aktiviert:

On **maamme köyhä**, siksi jää, jos kultaa kaipaa ken / Sen kyllä vieras hylkää, mut **meille kallein maa** on tää, / kanss' salojen ja saarien, se meist on kultainen^{cxvii} (Runeberg [J. Krohn et al.] 1867: 1).⁶⁶⁷

Die Entfaltung dieses Diskursstranges entlang solcher oppositioneller Isotopieketten ist musterhaft und kann als diskursspezifische Strukturformel gelesen werden, in die sich auch die Reduziertheitsfigur integrieren lässt, wie etwa in dieser dreigliedrigen Konstruktion:

Niin **köyhä** kuin tämä sinfonia on **ulkonaisista tehokeinoista** yhtä **rikas** se on **sisäisestä kauneudesta**^{cxviii} (Isacsson 1932: 5).

Die Realisation der Merkmalsopposition ARM<>REICH wird mit ÄUßERLICH<>INNERLICH und EFFEKT<>SCHÖNHEIT überkreuzt. Derartige Kookkurrenzen der Kategorien REDUZIERT und TIEFSINNIG treten in nahezu 40% aller Dokumente auf. Die Präferenz für *karu* ist derart auffällig, dass sie auch in einem metadiskursiven Beitrag als Gemeinplatz identifiziert wird:

⁶⁶⁶ Das Stilmittel der (ausschmückenden) Wiederholung begegnet mit auffälliger Regelmäßigkeit; auch das Gegenbild zum kargen Äußeren wird wieder in einer zweigliedrigen Isotopiekette (tiefes Gefühl – geheime Welt) dargestellt.

⁶⁶⁷ Die finnischen Übersetzungen weichen leicht voneinander ab. Zitiert wird hier nach der finnischen Erstausgabe.

Tämän tulkinnan ehdottomaksi ansioksi jäi kuitenkin sen karu johdonmukaisuus, ja sana ”**karu**” onkin **totuttu** neljännen sinfonian yhteydessä **kuluneisuuteen asti** käyttämään^{xxxix} (Ao. 1966: 7).

Das Lexem ist diachron stabil im Korpus präsent; die auffälligen Ausschläge korrelieren mit der verstärkten Textproduktion um biographische Jahreszahlen (runde Geburtstage und Sibelius' Todesjahr 1957).

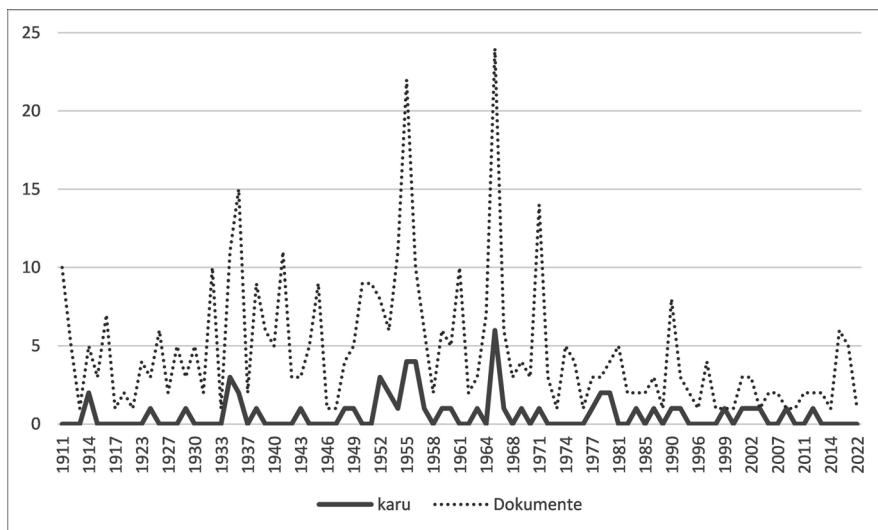


Abb. 9: Diachrone Verteilung von *karu* im Sibelius-Korpus.

6.1.4.2 Relationale Realisationen ex negativo und Reduziertheit als „Protest“

Alle Realisationen der Figur Reduziertheit sind kognitiv relational; d.h. auch dort, wo nicht explizit mit Merkmalsoppositionen gearbeitet wird, muss eine implizite Referenzgröße angenommen werden. Affirmative Realisationen in Form von Komposita oder Phrasen sind meist Kombinationen aus Komponenten in der Art der in Tabelle 10 gelisteten, wie sie bereits die Beispiele in Kapitel 6.1.4.1 enthalten. Diese Mehrwortausdrücke bestehen aus mehreren Instanzen einer Kategorie und haben gegenüber Einworteinheiten der gleichen Bedeutung lediglich eine quantitativ verstärkende, aber keine qualitativ unterscheidende Funktion. Doch erfasst diese Betrachtung eine wichtige Gruppe von Mehrworteinheiten nicht, nämlich Realisationen via Negation bzw. Korrektur, bei denen a als $\neg a$ / $\neq b$ realisiert wird, wobei $b \neg a$ ist. Bei Katila (1911b) beispielsweise nimmt die wortmächtig ausgeschmückte

Darstellung all dessen, was Sibelius' Sinfonie nicht sei, 250 von 650 Wörtern (38%) des Abschnitts in seinem Text ein, der sich mit dem Werk befasst.

Die angeführten Beispiele verweisen auf angebliche oder tatsächliche Moden und stellen diese in einen musikgeschichtlichen Kontext:

Tab. 11: Negative und affirmative Realisationen von REDUZIERTHEIT in Katila (1911b).

Negativ {NEG + x}		Affirmativ	
Äußerlichkeit	<i>ulkonaisen</i>	rätselhaft	<i>salaperäinen</i>
Effekt(hascherei)	<i>efektin tawoitteleminen</i>	Gedanken- und Gefühls- welt	<i>miete- ja tunnemaailma</i>
rohe Naturgewalt	<i>raa'an luonnon wäkiwaltaisuus</i>	Organische Entwicklung und Beziehung	<i>elävä kehittäminen ja wuorowaikutus</i>
tösend	<i>jyrisewä</i>	verflüchtigen sich	<i>haihtuwat</i>
Gewöhnlichkeit	<i>tawallinen</i>	gedankenreich	<i>ajatusrikas</i>
Dekoration	<i>koreilewaisuus</i>	schmucklos	<i>koruttomina</i>
Pracht, Glanz	<i>uhkea loisteliaisuus</i>	geradlinig	<i>suorasukaisina</i>
„triefend“	<i>silawainen</i>		
Zufälligkeit	<i>satunnaisuus</i>	mathematisch reine Be- ziehungen	<i>matemaatisen puhtaat suhteet</i>
schrille Klangmassen	<i>räikeillä äänimassoillaan</i>	zarte, durchhörbare In- strumentation	<i>orkestraalinen asu on läpikuultawan herkkä</i>
Riesenbesetzungen	<i>teoksia, joiden esittämi- seen waaditaan tuhansia ihmisiä</i>	beinahe wie ein Streich- quartett	<i>melkein kuin jousikwar- tetti</i>

Die Tabelle zeigt, dass sich zu nahezu jeder *ex negativo*-Realisation ein affirmatives Gegenstück findet, wobei die Grenzen zur Kategorie TIEFE stellenweise fließend sind respektive die Oppositionsfiguren unterstreichen, wie eng die beiden Kategorien verwandt sind. Das Musterprägende von Katilas Text geht also auch darauf zurück, dass er die Reduziertheitsfigur mit einem derart großen Spektrum an Äußerungen abdeckt – für den nachfolgenden Diskurs bleiben kaum noch grundlegend neue Realisationsmöglichkeiten.

Doch erlaubt die Struktur immer noch eine Bandbreite von Realisationen des Musters NEG+ÄUßERLICHKEIT, wobei sich zwei eng verwandte Slot-Filler-Konstellationen unterscheiden lassen: In der ersten Variante ist die Negation durch das Verneinungsverb *ei* 'er/sie/es ist nicht' – gelegentlich ergänzt durch ein Konnegativ – realisiert, in der zweiten Variante durch eine affirmative Verbform bzw. ein deverbales Partizip eines Vollverbs der Ablehnung, Zurückweisung etc. Die semantische Abweichung mag gering sein, aber eine zwischen beiden Varianten differenzierende

Analyse schärft den Blick für die Filiation der Reformulierungen. Die Rahmenstruktur besteht aus bis zu vier Slots, wobei die obligatorischen Negationskonstruktionen sowie zusätzliche *booster* und Korrektur-/Kontrastrealisationen vor oder nach dem zentralen Slot *ÄUßERLICHKEIT* angeordnet sein können.⁶⁶⁸

Tabelle 12 zeigt einige Beispiele mit der (häufigeren) Anordnung der meisten Slots im Vorfeld, Tabelle 21 im Anhang alle aus dem Korpus extrahierte Realisationen dieser Struktur. Die Sortierung erfolgt alphabetisch nach der Spalte *ÄUßERLICHKEIT*, so dass intertextuelle Korrespondenzen auf einen Blick identifizierbar sind:

Tab. 12: Realisationen ABWESENHEIT VON *ÄUßERLICHKEIT* als komplexe Mehrwortausdrücke (Auswahl).

NEG	Korrektur/ Kontrast	Booster	Äußerlichkeit	Korrektur/ Kontrast	Quelle (Autor/in)
anti-		<i>kaikki</i>	<i>epäoleellinen</i>	<i>on poistettu</i>	US_19_02_1971_1 0 (N.N.)
	<i>vapaa</i>	<i>kaikesta</i>	<i>haennaisuudesta</i>		Klemetti 1911
	<i>Poiissa ovat</i>		<i>kyllästetty tuttisointi</i>		Tawaststjerna_1971
			<i>monumentalisuuden</i>		ESS_13_09_2000_23 (Mäkinen)
<i>Ei</i>			<i>mukanaan vetävää julistusta</i>		VS_09_04_1954_8 (S.I.A.)
		<i>kaikesta</i>	<i>pintakoreudesta</i>	<i>vapaa sanontatyyli</i>	Pesola_1941
		<i>kaikki</i>	<i>pintapuolisten efektien tavoittelu</i>		UStar_28_03_1913_7 (Katila)
			<i>soittimellisten keinavarojen</i>	<i>sääteliäisyyden vuoksi</i>	TS_13_04_1932_5 (Isacsson)
		<i>kaikki</i>	<i>teennäiseen vivahtavakin</i>	<i>on karsittu pois</i>	Sirén 2003
		<i>kaikesta</i>	<i>tehonajattelusta</i>	<i>vapaata</i>	US_10_02_1934_8 (Klemetti)
		<i>kaiken</i>	<i>turhan</i>	<i>pois jättäminen</i>	TySa_16_06_1954 (T.K.)
<i>ei</i>			<i>turhia eleitä</i>		Mtieto_9_10_1935_156-157 (A. Merikanto)
	<i>kaihtaa</i>	<i>kaikkeaa</i>	<i>ulkoista loistoa ja tehotavoittelua.</i>		Uusi_Aura_05_12_1934_6 (R.H.)
	<i>vailla</i>	<i>minkäänlaista</i>	<i>ulkonaisempaa tehoa</i>		IS_15_06_1959_5 (Leiviskä)
			<i>ulkonaisesti</i>	<i>vaatimaton</i>	ESS_19_06_1956_5 (P.&S.)

⁶⁶⁸ Auf die Einbeziehung satzübergreifender Realisationen, bei denen zunächst die Gegenposition benannt und dann in einem zweiten Satz korrigiert bzw. negiert wird, wurde verzichtet. In struktureller Hinsicht bestätigt dieses Muster die mit Blick auf Einzelsätze gemachten Beobachtungen.

NEG	Korrektur/ Kontrast	Booster	Äußerlichkeit	Korrektur/ Kontrast	Quelle (Autor/in)
Ei		<i>kaikkia</i>	<i>ulkonaisia</i> <i>häikäisykeinoja</i>	<i>karttava</i>	AL_27_01_1 938 (N.N.)
			<i>ulkonaisia</i> <i>tehokeinoja</i>	<i>karttava</i>	TySa_17_06_1951_2 (Tritonus)
		<i>kaikkia</i>	<i>ulkonaista</i> <i>voimakeinoja</i>	<i>karttavaa</i>	Haapanen_1926
			<i>ulkonaista</i> <i>tehokeinoista</i>		TS_13_04_1932_5 (Isacsson)
	<i>köyhä [...]</i>		<i>ulkonaista</i> <i>tehokeinoista</i>	<i>köyhää</i>	VS_23_12_1955_15 &18 (Ryömä)
		<i>mitään</i>	<i>ulkonaista</i>		Mtieto_9_10_1 935_156-15 7 (A. Merikanto)
	<i>vailla</i>	<i>kaikkeaa</i>	<i>ulkonaista</i>	<i>karttavan</i>	VS_09_10_1955_10 (S.I.A.)
		<i>kaikkeaa</i>	<i>ulkonaista</i>	<i>väriä</i>	KU_13_06_195 7_7 (M.P.)
			<i>Ulkonaisten</i> <i>keinojen</i>	<i>askeettisuus</i>	VS_16_06_1954_6 (S.I.A.)

Diese Übersicht kann stellvertretend und repräsentativ für den Umgang des Diskurses mit solchen formelhaften Mehrwortausdrücken⁶⁶⁹ stehen: Der Einfluss bestimmter Diskursbeiträge ist ebenso ablesbar wie die deutliche Neigung des Diskurses zur Variation auf der Basis einiger weniger Grundgerüste. Es findet sich nur eine einzige (übrigens nicht als Zitat markierte) exakte Reformulierung; alle anderen Realisationen sind variierte Selbst- und Fremdreformulierungen. Die diskursive Formel mit der Kombination aus Varianten von *ulkonainen* ‘äußerlich’, *keino* ‘Mittel’ und einem Verb der Zurückweisung in unterschiedlichen Varianten ist zwar die bei weitem häufigste Realisation (18 von 48, also 37,5%), doch basiert die Mehrheit der Realisationen in der Summe auf anderen Varianten. Die Grundstruktur bleibt auch diachron recht stabil, wenngleich die absolute Anzahl der Realisationen zur Gegenwart hin abnimmt.

Die Übersicht bestätigt beispielhaft für einen komplexen Musikdiskurs, was Gautier (2022), anschließend an Stein & Stumpf (2019), für einen stärker seriell strukturierten Fachdiskurs postuliert und belegt: Es gibt (diskursspezifische) Muster, die als „privilegierte Ausdrucksformen“ innerhalb einer Textsortenfamilie auf die „Aneinanderreihung begrenzter sprachlicher Repertoires reduziert werden, die Lexik [...] mit Grammatik und Linearisierungsmustern verbinden“ (Gautier 2022: 25). In der bivalenten Kommunikation realisiert sich die „Konventionalität“

⁶⁶⁹ Dass hier nicht von Phraseologismen gesprochen werden kann, macht die Aufstellung etwa bei Linke (2011: 35) deutlich; diese sind in ihrer (morpho)syntaktischen Struktur sehr viel starrer.

(Stein & Stumpf 2019: 19) einer identitätsstiftenden Kombination aus gesellschaftlichen und fachinternen Normen (Gautier 2022: 21). Die Wiederverwendung eines etablierten Musters (unter Verzicht auf Fachterminologie) lässt Resonanz beim Laienpublikum erwarten; zugleich demonstriert die Reformulierung die Zugehörigkeit zur Fachgemeinschaft. Je stärker die Variation des Musters ist, umso mehr unterstreicht dies die Souveränität und Eigenständigkeit der Äußerung (im Rahmen der Diskursregeln), während eine eng an Vorbilder angelehnte Reformulierung eher auf eine Orientierung an Diskursbeteiligten mit starker Autorität schließen lässt. Angesichts von Umfang und Struktur der hier analysierten Äußerungen erscheint es allerdings fraglich, ob mit Gautier (2022: 23) von „Fachkollokationen“ oder „Phraseotermi“ gesprochen werden kann. Anstelle einer neuen Bezeichnungsprägung (wie etwa Phraseokookkurrenzen) sollen hier auch solche komplexen Slot-Filler-Sequenzen als diskursspezifische Formeln im Sinne der unter 5.5.1.7 vorgenommenen Adaptation des Konzepts betrachtet werden.

Die Negationsvariante der Reduziertheitsfigur erscheint auch synchron auffällig in der engen Verwandtschaft zwischen Katilas Rezension und der wenige Tage später erschienenen Besprechung von Otto Andersson: Beide sehen die Sinfonie als Gegensatz zur vorherrschenden Zeitströmung. Andersson ergänzt die bei Katila umschreibender formulierten materialen Belege (die kleine Orchesterbesetzung mit dem sparsamen Einsatz der Blechblasinstrumente) um den Hinweis auf die im Vergleich zu vielen spätrömantischen Sinfonien in der Tat auffällige Kürze des Werkes und nennt konkrete zeitgenössische Komponisten – nämlich Mahler und [Richard] Strauss – als Referenzpunkte, von denen sich Sibelius abgrenze (Andersson 1911: 171).⁶⁷⁰ Angesichts solcher so früh nahezu gleichzeitig im Diskurs erscheinender Ähnlichkeiten liegt die Frage nahe, ob diese Aussagen auf eine Quelle zurückgehen könnten, die in den veröffentlichten Diskursausschnitten nicht erscheint. Denn Katilas und Anderssons Formulierungen scheinen Sibelius' später berühmt gewordene Wendung aus seinem Brief an Rosa Newmarch vom 2.5.1911 vorwegzunehmen:

Meine neue Sinfonie ist eine[!] vollständige Protest gegen d. Compositionen heutzutage. Nichts – absolut nichts vom Cirkus. (Sibelius 2011: 130.)

⁶⁷⁰ Interessanterweise bezeichnet Wegelius in seiner Musikgeschichte Mahlers Musik als „ethisch“ (Wegelius [Törnudd] 1904: 616) und schreibt über Strauss, seine Musik bliebe trotz ihres Realismus „in den Grenzen der Kunst“ (ebd.: 618). Angesichts der einhelligen Heranziehung der beiden Komponisten als Gegenbild zu Sibelius in den Rezensionen zur 4. Sinfonie könnte in und mit diesem Diskursstrang ein Umbruch in deren Rezeption in Finnland konstatiert werden.

Katila war während einer intensiven Phase des Arbeitsprozesses im August 1910 bei Sibelius zu Besuch gewesen (Sibelius 2005: 51), und Sibelius beurteilte Katilas Rezension in seinem Tagebuch am 7.4.1911 als „verständnisvoll“ (ebd.: 74). Dabei notiert Sibelius auch, dass Andersson über ihn schreibe (ebd.), was als Hinweis auf die geplante oder in Arbeit befindliche, am 15.4. erschienene Besprechung verstanden werden muss. Zu diesem Komplex gehört auch der Artikel über die Sinfonie von Axel Carpelan, der am 21.4.1911 in *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* erschien und bereits eine ausgeschmückte Zusammenfassung der wichtigsten Elemente aus den Rezensionen von Katila und Andersson ist, darunter das Denkbild vom Protest gegen die „Ausartung“ der Instrumentalmusik in Deutschland zu „einer Art musikalischer Ingenieurskunst“ (Carpelan 1911: 7; s. Textanhang).⁶⁷¹

Aus der Chronologie der schriftlichen Quellen alleine lässt sich also nicht mit Sicherheit ableiten, ob die Aussage der Kritiker die des Komponisten beeinflusst hat oder umgekehrt, da es entsprechende frühere mündliche Äußerungen von Sibelius gegenüber beiden Rezensenten gegeben und diese sich ihrerseits untereinander ausgetauscht haben könnten: Alle drei Akteure, die im finnischen Diskurs nahezu gleichzeitig an der Konstruktion des Denkbilds von Sibelius' Sinfonie als Gegenentwurf zur Überladenheit zeitgenössischer mitteleuropäischer Orchestermusik beteiligt waren, standen in persönlichem Kontakt zum Komponisten. Dass Sibelius selbst die Äußerung über die Sinfonie als „Protest“ erst später schriftlich formulierte, schließt also zunächst einmal nicht aus, dass er der *author* (Goffman 1992 [1981]: 144) und mithin auch einflussreicher *ideology broker* in diesem Diskursstrang gewesen sein kann, während die anderen Akteure lediglich *animator* (ebd.) waren.⁶⁷² Allerdings wird die Opposition Sibelius <> Richard Strauss bereits 1908 in

671 Der Umgang der finnischen Sibelius-Forschung mit diesen Quellen und ihrer Chronologie darf als, vorsichtig gesagt, eigentümlich bezeichnet werden. Salmenhaara datiert das Erscheinen von Carpelans Artikel ohne jeglichen Quellennachweis vage um drei Wochen vor, auf „einige Tage vor der Uraufführung“ (Salmenhaara 1984: 281). Tawaststjerna wiederum belegt den von ihm zitierten Ausschnitt (Tawaststjerna 1989 [1971]: 232) nicht etwa mit dem Verweis auf die Carpelan-Originalquelle, sondern auf eine finnische Zeitungsnotiz vom 26.4.1911 (Tawaststjerna 1989 [1971]: 386 [Fn. 36]), die jedoch nichts als die Meldung enthält, dass in Göteborg ein Artikel über die Sinfonie erschienen sei (Helsingin Sanomat 1911: 6). Auf die Chronologie der Texte (Katila > Andersson > Carpelan > [Sibelius]), und damit die Tatsache, dass – wenn überhaupt einer der drei Autoren – zuvörderst Katila (und nicht, wie Tawaststjerna vermutet, Carpelan) in diesem Zusammenhang das „Sprachrohr“ (Tawaststjerna 1989 [1971]: 232) von Sibelius gewesen wäre, geht auch Tawaststjerna nicht ein. Woher beide Autoren ihre Kenntnis des Carpelan-Wortlauts bezogen haben, bleibt angesichts fehlender Quellennachweise im Dunkeln.

672 An diesem Beispiel zeigt sich deutlich, dass Beziehungen zwischen Akteuren als Faktor von Intertextualität berücksichtigt werden müssen, selbst wenn die Analyse nicht an deren möglichen Intentionen interessiert ist. Der mündliche Austausch zwischen Sibelius, Carpelan, Katila und

einem in Finnland zeitnah und breit rezipierten Text⁶⁷³ des deutschen Dirigenten Georg Göhler in der Zeitschrift *Der Kunstwart* konstruiert: „Und zu diesen völligen Antipoden Straußscher Kunst gehört eben auch Jean Sibelius“ (Göhler 1908: 262). Göhlers Text muss als wesentliche Äußerung aus dem Vorfeld des Diskurses betrachtet werden, auf den sich auch ein impliziter Hinweis bei Katila findet.⁶⁷⁴ Einer der zentralen Stränge im finnischen Diskurs zu der Sinfonie geht also auf die Adaption eines Denkbilds aus dem deutschen Sibeliusdiskurs zurück,⁶⁷⁵ und die 4. Sinfonie – die erste nach Göhlers Text entstandene – wird gleichsam als Beleg zu dessen These herangezogen. Hier lässt sich eine diskurshistorische Entwicklung sehr anschaulich beobachten: Die Reduziertheitsfigur wird in ein Denkbild (DIE SINFONIE PROTESTIERT GEGEN DIE OBERFLÄCHLICHKEIT/ÜBERLADENHEIT DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK) überführt, das zu einer diskursspezifischen Formel aus den Komponenten PROTEST (meist als *vastalause*) und Realisationen von OBERFLÄCHLICHKEIT / ÜBERLADENHEIT gerinnt.⁶⁷⁶ Dieses ist im Diskurs durchgängig präsent und enthält einen starken, insbesondere in den frühen Belegen polemisch gefärbten Ausdruck von *stance*.

In der musikwissenschaftlichen Textproduktion (im weiteren Sinn, d.h. einschließlich der Vorkriegstexte) spielt die Reduziertheitsfigur hinsichtlich der Klanglichkeit eine geringere Rolle. Hier wird eher die Ökonomie der Formsprache und Motivorganisation hervorgehoben, jedoch selten in auffällig metaphorischen Realisationen. Insbesondere *karu* ist quantitativ unterrepräsentiert, während Konstruktionen *ex negativo* eine im Rahmen der kleinen Stichprobe überdeutliche Präsenz zeigen. Besonders auffällig ist, dass der am stärksten analytisch geprägte Text (Väisälä 2007; in *Musiikki*) keine einzige Realisation der Grundfigur enthält.

Andersson liegt im Dunkelfeld des Diskurses, das jedoch in den intertextuellen Bezügen zwischen den schriftlichen Äußerungen seinen Niederschlag findet.

673 Eine kurze Zusammenfassung erschien bereits wenige Tage nach dem Erscheinen des Originals (Uusi Suometar 1908), eine nahezu ungekürzte Übersetzung 1909 auf vier Ausgaben der *Sävel-tär* verteilt (Göhler 1909). Vergleiche der finnischen Übersetzung mit dem Original unternimmt Rautaoja (2020; 2023: 67–93), der sich allerdings auf einen Wiederabdruck aus dem Jahr 1926 bezieht und die zeitnahen Übersetzungen nicht berücksichtigt. In der finnischen Literatur zur 4. Sinfonie wird der Zusammenhang zwischen zahlreichen Gedankengängen und Formulierungen in Göhlers Text und den frühen Besprechungen im Übrigen nicht thematisiert.

674 Die „aus Deutschland stammende Redensart“ von den „fettigen Melodien“ (*silawaiset melodiat*) bei Katila (1911b: 5) ist eine anonymisierte referentielle Intertextualität; Göhlers Formulierung lautet „triefende Geigenphrasen“ (Göhler 1908: 267).

675 Dieses wiederum lässt sich mit dem uralten Heterostereotyp von nordischer Kargheit als Gegenpol zu südlicher Überfeinerung in Verbindung bringen (s. 2.2.1).

676 Die Reduziertheit der 4. Sinfonie wird allerdings mit einer dieser Formel eng strukturverwandten Formulierung auch als „direkter Gegensatz“ (Haapanen 1926: 18; s. S. 213–214) zu Sibelius' eigenem früheren Stil bezeichnet.

Tab. 13: Realisationen von REDUZIERTHEIT in musikwissenschaftlichen Texten

Kategorie/Instanz	Buch/Buchbeitrag (6)	Suomen musiikin v.-kirja (2)	Suomen musiikkilehti (5)	Tidning för musik (1)	Säveletär (1)	Työväen Musiikkilehti (1)	Musiikkitieto (3)	Musiikki (1)	Uusi Säveletär (1)	Summe
Reduziertheit > Reduziertheit ex negativo	5	1	3	3	2	2	2	0	0	18
Reduziertheit > knapp, konzentriert, fragmentarisch	8	5	2	1	0	0	0	0	0	16
asketisch, zurückhaltend, maßvoll > <i>askeettinen</i>	2	1	1	0	0	0	1	0	0	5
Reduziertheit > Logik, Konsequenz, Ratio	2	3	0	0	0	0	0	0	0	5
Instrumentation reduziert > <i>soitinnus/orkesterinkäyttö selkeää, kevytkasvuista, hienostunut, punnittu</i>	3	0	0	0	1	1	0	0	0	5
Instrumentation reduziert > Kammermusikalisch	4	0	0	0	0	0	0	0	0	4
Reduziertheit > klar, rein	0	0	0	2	2	0	0	0	0	4
asketisch, zurückhaltend, maßvoll > <i>hillitty</i>	1	0	1	0	1	0	0	0	0	3
Reduziertheit > einfach	0	0	1	0	1	1	0	0	0	3
Reduziertheit > Klassizität, [Wiener] Klassik, Klassizismus	1	1	0	1	0	0	0	0	0	3
karg, nackt, kahl > karu	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2
Instrumentation reduziert > Durchhörbarkeit	1	0	0	1	0	0	0	0	0	2
Reduziertheit > zart, fragil	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2
Reduziertheit > Linearität	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Reduziertheit > <i>pettuleipä</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Instrumentation reduziert > ex negativo	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Instrumentation reduziert > kleine Orchesterbesetzung	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Sparsam, schmucklos, arm > Sparsamkeit	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Summen	33	11	10	9	7	4	3	0	0	77

Für die Entfaltung des in den frühen Rezensionen angelegten Diskursmaterials entlang von Textsortendifferenzen ist dies ein gutes Beispiel: In der bivalenten Kommunikation stehen Prädikationen im Vordergrund, die sich am unmittelbaren Höreindruck manifestieren; in der wissenschaftlichen Kommunikation wird der Leseeindruck der Partitur als Grundlage deutlicher identifizierbar.

Eine charakteristische Ausnahme ist Tarastis semiotischer Ansatz, der die gesamte Sinfonie entlang von zentralen Isotopien analysiert (s. 6.1.7.6) und damit aus einer an Gesten und „Aktanten“ orientierten Perspektive zu einer Kombination von Prädikationen findet, die aus dem Reduziertheits-Diskursstrang bekannt ist und die er mit dem Diskursmarker *kuten tunnettua* ‘wie bekannt’ auch explizit als transtextuellen Verweis einführt:

Neljännän sinfonian orkestrointia leimaa, kuten tunnettua, tietty **kamarimusiikillisuus ja pidättyvyys suhteessa myöhäisromanttisiin sointiorgioihin**, läpikuultavuus, joka on yhteydessä tiettyyn, **jousikvartetto**‘ sointiin niin kuin on usein huomautettu (Johnson, Tawaststjerna⁶⁷⁷). Tätä yleistä **läpikuultavuutta ja karuutta sekä tummuutta** vastaan korostuvat tietyt orkestraaliset tehot merkiten aina *débrayagea* tällä **isotopialla** ts. poikkeamista siitä, mikä on teoksen luonteelle ominaista, „**normaalia**“.⁶⁷⁸ (Tarasti 1991: 48 [Kursivierung orig.])

Dieser Text spiegelt die Strukturierung des Diskurses in entlang von Isotopien organisierten Strängen und ist ein Beispiel dafür, wie die aus den bivalenten Diskursbeiträgen geläufige Kombination von formelhaften Versatzstücken auf wissenschaftliche Texte übergreift. Die Tatsache, dass Tarasti das durchhörbar Karge und Dunkle als das „Normale“ (*normaalia*) des Werkes identifiziert, unterstreicht einmal mehr die zentrale Bedeutung der Reduziertheitsfigur.

6.1.4.3 Der *pettuleipä*-Diskursstrang

Während die bisher analysierten besonders erfolgreichen Realisationen der Reduziertheitsfigur in ihrer Bildhaftigkeit relativ blass und gerade deshalb für variative Reformulierungen geeignet sind, ist das Attribut *pettuleipä* zentrales Ausnahmebeispiel dafür, wie sich eine stark bildhafte, kulturhistorisch aufgeladene Metapher im Diskurs durchsetzte. Elmer Diktonius,⁶⁷⁸ der mit seinen zweisprachigen Äußerungen gewissermaßen als Bindeglied zwischen dem finnisch- und schwedischsprachigen Segment innerhalb der finnischen Diskursgemeinschaft agierte, prägte das Epitheton zunächst auf Schwedisch als *barkbrödssymfoni* ‘Rindenbrotsinfonie’. Es erscheint eher beiläufig, doch im Zusammenhang mit einem Verweis auf die 4. Sinfonie als Wegscheide in Sibelius’ Werk:

[...] mästarens fjärde symfoni, **barkbrödssymfonin**, **den stora stildelaren** i Sibelius produktion⁶⁷⁹ [...] (Diktonius 1931: 128).

⁶⁷⁷ Tarasti übergeht, dass die Streichquartett-Zuschreibung bereits bei Katila (1911b) erscheint.

⁶⁷⁸ Diktonius (1896–1961) war einer der wichtigsten Schriftsteller der finnischen Zwischenkriegsmoderne, aber auch Komponist eines schmalen, teils radikalen Œuvres, das in Finnland auf Ablehnung stieß (Niemi 2001).

In einer umfangreicheren Rezension aus dem folgenden Jahr wird das Motiv ausgebaut und mit der Oppositionsfigur arm<>reich verknüpft:

Hur **lyser ej guld**et på dess botten genom den **kargt** torftiga **instrumentationen**; vilket livräddande värde har ej denna **barkbröds**bit, detta **rika armod** itider då **konsten** alltför ofta blivit **en billig lyx**?⁶⁷⁹ (Diktonius 1932: 74).

Darin ist die gesamte narrative Konstruktion konzentriert, und es wird ein ganzer Diskurskomplex aus dem Vorfeld aktiviert. Der „billige Luxus“ (*billig lyx*), der mit der „reichen Armut“ (*rika armod*) eine gleichsam chiasmatische Isotopiekette bildet, ist eine Realisation der Komponente OBERFLÄCHLICHKEIT. Das Bild vom Gold unter der kargen (schwed. *karg*, ein Kognat zu *karu*) Instrumentation lässt sich als weitere Anspielung auf die zweite Strophe von *Vårt land* identifizieren,⁶⁷⁹ die auch im finnischsprachigen Diskurs aufgegriffen wird:

Ulkonaisesti se on köyhä ja vailla aistiviehätystä, mutta mikä **aito kulta tämän erämaapuron pohjalla kimmeltääkään**⁶⁸⁰ [...] (I. R. 1956: 7).

Aber auch die Rindenbrot-Metapher ist eine Runeberg-Referenz, nämlich auf dessen Gedicht über den Bauer Paavo (*Bonden Paavo*, fi. *Saarijärven Paavo*),⁶⁸⁰ in dem es heißt:

Paavo tog sin hustrus hand och sade: „Herren prövar blott, han ej förskjuter. Blanda du till hälften **bark i brödet**, jag skall gräva dubbelt flera diken, men av Herren vill jag vänta växten.“⁶⁸¹ (Runeberg 1998: 84.)

Dies ist nicht Runebergs einzige, aber wohl die bekannteste poetische Realisation des finnischen Autostereotyps vom zähen Volk im Kampf gegen die karge Natur, die von dem Rindenbrot-Motiv Gebrauch macht.⁶⁸¹ Diktonius' Anspielung fügt sich in das Kontinuum von Weiterentwicklungen der Reduziertheitsfigur, die er selbst

⁶⁷⁹ *Vårt land är fattigt, skall så bli / För den, som guld begär. [...] För oss med moar, fjäll och skär / Ett guldland dock det är* („Unser Land ist arm und wird es sein / Für den, der Gold begehrt. [...] Für uns mit Mooren, Gebirge und Schären / Ist es doch ein Goldland“) (Runeberg 1848: 1).

⁶⁸⁰ Zu Runebergs Saarijärvi-Reise, auch im Zusammenhang mit dem Diskurs zu nationaler Symbolik s. Kannisto (2007: 167–170); zur Position des Gedichts im finnischen *kurjuusdiskurssi* 'Elendsdiskurs' ebd.: 205.

⁶⁸¹ Eine andere Gedichstrophe aus *Fänrik Ståhls sägner* bindet das Rindenbrot in das Denkbild vom armen, aber geliebten Vaterland ein: *Hur kunde, arma fosterland / Du dock så älskadt vara / En kärlek få, så skön, så stark / Af dem du närt med bröd af bark!* („Wie kannst du, armes Vaterland / doch so geliebt nur werden / Eine Liebe bekommen, so schön, so stark / von dem, den du mit Rindenbrot genährt!“) (Runeberg 1848: 10).

bereits 1916 erstmals verwendet und dort das Attribut des Asketischen in den Diskursstrang eingeführt hatte (Diktonius 1916: 95–96). Mit dem Satz

Ett land, ett folk finns i denna **enbuskmusik** [...] ^{cxv} (Diktonius 1932: 74).

variiert Diktonius diese Aussage noch einmal unter Verwendung einer naturentlehnten Metapher, die unmittelbar an die (idealisierte) Vorstellung nationaler Einheit anknüpft.⁶⁸² Auch der widerstandsfähige Wacholder wurde in der finnischen Literatur als Symbol von Zähigkeit angesichts widriger (klimatischer, topographischer, aber auch politischer) Umstände verwendet.⁶⁸³ Obwohl also auch die Wacholdermetapher einen Bezug zu einer literarischen Realisation des Resilienz narrativs enthält, blieb sie ein *hapax legomenon*. Die Rindenbrotmetapher wurde jedoch griffiger, in Form eines Epithetons, eingeführt⁶⁸⁴ und bald in einer Tageszeitung auch auf Finnisch publik gemacht. Die Faktoren Reichweite, Sprache und Wortform, möglicherweise aber auch außersprachliche Präsenz des Quellbereichs,⁶⁸⁵ spielen hier in Kombination eine große Rolle. Eine völlig erschöpfende Erklärung dafür, wie es kam, dass *pettuleipäsinfonia* sich durchsetzte, während die im diskursiven Potenzial latent enthaltene Alternative **katajasinfonia* nicht realisiert wurde, liefern jedoch alle diese Überlegungen nicht.

682 Dies ist, aus der Minoritätsperspektive eines Finnlandschweden, nicht zu unterschätzen. Auch Wasenius (1911: 5) formuliert, dass sich „ein Volk“ in der Bewunderung von Sibelius versammle.

683 Ein auf diesem Bild basierender programmatischer Text, auf den Diktonius' Konnektion von *enbusk* 'Wacholder' und *folk* 'Volk' anspielen könnte, ist der kurze Essay *Katajainen kansani* ('Mein wacholdergleiches Volk') von Juhani Aho (Aho 1899: 9–11). Der Text entstand bereits 1891, ist also keine unmittelbare Reaktion auf das Februarmanifest (s. 2.1.3). Dennoch ist die politische Konnotation des (passiven) Widerstands eindeutig.

684 Die Verwendung charakteristischer Beinamen für Sinfonien (und Sonaten) ist seit der Wiener Klassik gängig; in den seltensten Fällen stammen diese Beinamen jedoch von den Komponisten selbst. Der Prozess der Namensgebung für Sibelius' 4. Sinfonie folgt also einem musik- und rezeptionsgeschichtlichen Muster und ist zugleich ein weiteres Element in der Etablierung des Werkes als Kollektivsymbol.

685 Die Praxis der Verlängerung von Brotgetreide mit Baumrinde wurde noch während des finnischen Bürgerkriegs 1918 (Hentilä & Hentilä 2018: 249) und selbst in den 1930er Jahren stellenweise angewandt: *Ilkka* (22.2.1932: 4) enthält auf derselben Seite die Meldung, dass in der Provinz Kainuu wegen der hohen Arbeitslosigkeit auf Rindenbrot zurückgegriffen werde, und die Ankündigung einer Rundfunksendung von Sibelius' 4. Sinfonie. Im Zeitungskorpus findet sich frappierenderweise auch ein Bericht über den Nährwert und Vitaminreichtum von *pettuleipä* aus dieser Zeit (*Uusi Suomi* 1935: 12) auf einer Seite mit einer Rezension zur 4. Sinfonie (Klemetti 1935: 12). Diktonius' Bild verweist also nicht nur auf eine weit zurückliegende Vergangenheit und ein Symbol aus einer alten nationalen Erzählung, sondern auch auf eine immer noch präsente Erfahrung.

Die letzte Stufe des „Katachresenmäanders“ (Link 1984: 75), bei der Diktonius mit jeder Variante von stärkeren Bildbrüchen Gebrauch macht,⁶⁸⁶ ist eine erneute Erweiterung der Reduziertheitsfigur:

[...] 30.000 höstgrå sjöar och på något underligt sätt en hälsning från Bach^{xxxxvi} (Diktonius 1932: 74).

Diese wird hier durch Verweis auf [J. S.] Bach realisiert, also auf einen Komponisten, der prototypisch oder gar klischeehaft für Strenge, Konzentration, Handwerklichkeit, aber auch und nicht zuletzt für die deutsche protestantische Tradition steht (s. etwa Veit 2001: 244–246), während die „30.000⁶⁸⁷ herbstgrauen Seen“ zwar ebenfalls ein Stereotyp sind, aber zugleich als subtile Implikation der Koli-Interpretation (s. 6.1.6) gelesen werden könnten. Der gesamte Absatz erweist sich damit als eine Art Konzentrat des bis dahin etablierten diskursiven Minimums.⁶⁸⁸ Diktonius verwendet die Rindenbrotmetapher selbst auch auf Finnisch, wenn er die 4. Sinfonie als *abstraktisoitu pettuleipä* ‘abstrahiertes Rindenbrot’ bezeichnet (Diktonius 1937: 42). Die exakte finnische Entsprechung zu *barkbrödsymfoni* jedoch, *pettuleipä-sinfonia*, wurde nicht von ihm in den Diskurs eingeführt, sondern wohl von dem in Oulu tätigen deutschen Klavierpädagogen Helge Lück (1934: 5).

Wie der weitere Verlauf dieses Diskursstranges im Finnischen zeigt, hat das griffige metaphorische Kompositum eine starke Durchsetzungskraft, kann jedoch ohne den (bei Diktonius unzweifelhaften) Resilienz-Kontext auch missverstanden werden. Tawaststjerna verweist auf das Ambiguitätspotenzial dieser Verkürzung und gibt zugleich eine Paraphrase des gesamten Denkbilds, die auch den *sisu*-Aspekt in Diktonius’ Äußerung entschlüsselt:⁶⁸⁹

[...] Diktoniuksen luoma epiteetti „pettuleipäsinfonia“, joka voidaan helposti tulkita väärin, vaikka luulenkin ymmärtäväni kirjailijan tarkoituksen: **verrata sinfonian style dépouilléta**

686 Die „reiche Armut“ kann als etabliertes Motiv betrachtet werden, so dass der Bildbruch zwischen Gold und karger Instrumentation relativ unauffällig bleibt. Die Zusammenziehung nationaler Einheit mit der Wacholdermetapher ist zumindest noch durch ein naturentlehntes Kollektivsymbol gedeckt. Zwischen den finnischen Seen und J.S. Bach jedoch lässt sich keine semantische Verbindung herstellen.

687 In einer späteren Version des Textes schreibt Diktonius von 60.000 Seen (Diktonius 1933: 45). Das Stereotyp von Finnland als „Land der Tausend(en)“ Seen hatte sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts, u.a. mit den volkstümlichen Schriften von Z. Topelius, etabliert (Haataja & Kallio 1994: 51–52).

688 Auf Diktonius’ Äußerung zur Figur der Schwerverständlichkeit wird unter 6.1.5 eingegangen.

689 Zur Verbindung zwischen Runebergs *Saarijärven Paavo* und dem *sisu*-Konzept s. Haataja & Kallio (1994: 70).

siihen **kaiken aineellisen äärimmäiseen rajoittamiseen, mitä Suomen erämaaluonto ja sen kovat elinehdot ihmiselta vaativat.**^{cxvii} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 255.)

Aus Diktonius' komplexem Denkbild, in das einerseits verschiedene Realisationen der Reduziertheitsfigur (Kargheit, Abstraktion) einfließen, andererseits aber eben auch die Vorstellung vom Durchhaltevermögen des finnischen Volkes, wird im finischsprachigen Diskurs jedoch oft eine eindimensionale Konnektion mit Armut und Bedrängtheit:

Kuinka häiritseviä assosiaatioita nostattaakaan mieleen tässä yhteydessä **puhe ”pettuleipäsinfoniasta” – Diktoniuksen onneton sanakeksintö.** Mitä tekemistä on fyysisellä **nälällä**, katovuosien sosiaalisella **kurjuudella** tämän sinfonian **ihmispsyken syvimmistä kerrostumista** kumpuavan depressiivisen vireen ja sitä kuvastavan **musiikillisen materia**n **niukuuden** kanssa? Vertaus on sopimaton.^{cxviii} (Ingman 1965: 28.)

Ingman zitiert also zwar noch die bekannte Isotopienstruktur (Hunger/Armut > Knappheit des Materials > psychologische Tiefe), aber er stellt hermeneutisch den Zusammenhang in Frage und distanziert sich in für einen wissenschaftlichen Text auffällig starker epistemischer Modalität davon.⁶⁹⁰ Murtomäki hingegen trennt die Metapher sowohl vom Verweis auf Hungerzeiten als auch auf die musikalische Faktur und bringt sie stattdessen *ex post* mit politisch-historischer und persönlicher Bedrängnis in Zusammenhang:

Kotona oli **sairautta**, normaalia **rahapulaa** [...]. Suomessa elettiin venäläisten nousevan painostuksen vuoksi **”finis Finlandiae”** tunnelmissa, **musiikillinen maailmankuva oli vahvassa käymistilassa.** Aineksia ahdistavaan ”pettuleipä”-ilmaisuu oli riittävästi.^{cxix} (Murtomäki 1990a: 55.)

In beiden Fällen steht ein biografischer Deutungsansatz hinter dem Sprachgebrauch; bei Ingman persönlich-psychologisierend,⁶⁹¹ bei Murtomäki in einer Zusammenziehung mit der Rückprojektion auf politische und musikgeschichtliche

⁶⁹⁰ Die hier erstmals im Korpus artikulierte Zurückweisung des Rindenbrot-Bildes wurde in einer Rezension des Artikels in einer Tageszeitung ausdrücklich erwähnt (Mäkinen 1966: 13), also textsorten- und medienübergreifend rezipiert. Ob Ingmans Haltung darauf schließen lässt, dass sich die Tragfähigkeit des Resilienzmotivs abschwächte, weil Armut in einer historischen Phase, in der sich der finnische Wohlfahrtsstaat etablierte, nicht mehr als positiv konnotierte Eigenschaft gelesen wurde, oder auf eine allgemeine Abneigung des konservativen Ingman gegen Diktonius, lässt sich nicht rekonstruieren.

⁶⁹¹ Tatsächlich entstand die Sinfonie zu einer Zeit, während der Sibelius mit großer Selbstdisziplin auf Alkohol und Zigarren verzichtete (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 124). Hierauf wird im Diskurs gelegentlich angespielt, etwa bei Räihälä (2017: 4).

Entwicklungen, die allerdings ignoriert, dass die *pettuleipä*-Metapher erst zwanzig Jahre nach dem *finis finlandiae*-Ruf⁶⁹² entstand. In beiden Fällen wird also der Grundton von Diktonius' originalem Denkbild, das mit dem dahinterstehenden protestantischen Optimismus eine Realisation des *sisu*-Konzepts ist, zumindest überhört oder gar bewusst ignoriert.

Das Ende dieses Umdeutungsprozesses wird durch eine Äußerung markiert, in der Attribute, die im Diskursverlauf ursprünglich alle als Realisationen der Grundfigur der Reduziertheit eingeführt wurden, als Antipoden erscheinen und die Figur so gleichsam mit sich selbst kurzgeschlossen wird:

”Pettuleipäsinfonian” asemasta Sibelius tarjosi kuulijoilleen ”**puhdasta vettä**”, jonka arvoa ei yleisemmin ottaen tajuttu. [...] Sibelius tunsikin Busonin ajaman ’**nuorklassismin**’ periaatteen, jotta merkittävästi pikemminkin **antiteesia sekä myöhäisromantiikalle että aikansa ismeille** [...].^{cxl} (Murtomäki 1990a: 100)

Die im Diskurs etablierte Verknüpfung von Reinheit, Kargheit und Resilienz ist nun zwar gekappt, die Opposition *pettuleipä* <> *puhdasta vettä* ‘reines Wasser’⁶⁹³ > (*nuor*)*klassismi* ‘Junge Klassizität’⁶⁹⁴ lässt jedoch die bei Diktonius eingeführten Konnektionen der Rindenbrotmetapher nicht völlig außer Acht: Die Reduziertheit wird als Stilwandel interpretiert und die Protestformel dahingehend umgedeutet, dass sich über die reduzierte Faktur eine stilistische Resilienz im Sinne klassischer Zeitlosigkeit realisiere. Die Reduziertheitsfigur als solche jedoch bleibt im Diskurs nahezu unumstritten.⁶⁹⁵

Die *pettuleipä*-Metapher kann mit ihrer diskursiven Wirkmächtigkeit als Paradebeispiel eines diskursiven Ereignisses gelten: Zwar ist die damit auf eine kompakte Form gebrachte Aussagekonstellation bereits zuvor etabliert, und diese wiederum enthält zahlreiche Bezüge zu außersprachlichem Wissen. Ein Ereignis in der außersprachlichen Welt, das einen unmittelbar prägenden Einfluss auf die Bildung

692 Mit diesem Schlagwort reagierte ein nationalistischer Duma-Abgeordneter auf die Verabschiedung von Maßnahmen, die die finnische Autonomie weiter einschränken sollten (Silvennoinen 2017: 465).

693 Die (Quell-)Wasser-Metapher geht auf eine Äußerung von Sibelius über seine 6. Sinfonie zurück, die bereits in Grays Sibelius-Biographie erwähnt wird (s. etwa Haapanen 1933: 52). Murtomäki verwendet das Bild auch gleich in einer Besprechung einer Einspielung des Werkes (Murtomäki 1990b: B8), damit projiziert er also seine eigene Interpretation des Werkes auf die musikalische Interpretation.

694 Zu der morphologisch und begriffsgeschichtlich problematischen Wiedergabe von Klassizität mit *klassismi* (statt *klassisuus*) s. S. 121.

695 Eine außergewöhnliche Ergänzung mit angedeutetem Korrekturcharakter ist *makoisalle maistuva pettuleipä* ‘köstlich schmeckendes Rindenbrot’ (Määttänen 1981: 44).

dieses epistemischen Kondensators gehabt hätte, ist hingegen nicht identifizierbar. Auch wenn Diktonius' gelegentlich als Urheber angeführt und im Zuge der agonalen Auseinandersetzung um die Gültigkeit des Epithetons auch explizit (wie von Ingman) oder implizit⁶⁹⁶ angegriffen wird, ließe sich dessen Verbreitung auch kaum auf seine Autorität zurückführen – Diktonius war wohl kaum eine gesellschaftlich breit anerkannte Konsensfigur mit entsprechender *voice*.⁶⁹⁷ Die Ereignishaftigkeit und Wirkung von *pettuleipäsinfonia* ist eine überwiegend sprachliche, aus dem Diskurs heraus induzierte.

Die eingehende Analyse dieses Diskursstranges hat jedoch gezeigt, dass es nicht ausreicht, die inhaltliche Proposition, die in dem Denkbild der reduzierten Faktur zum Tragen kommt, als Gerüst dieses Diskursstranges zu verfolgen, sondern dass die entscheidenden Erkenntnisse sich aus den Variationen der konkreten sprachlichen Realisationen ergeben: Nur eine linguistische Analyse, die auch das Vorfeld des Diskurses einbezieht, kann (gewissermaßen durch die Freilegung archäologischer Schichten) zutage fördern, wie es kommt, dass eine Aussage annähernd gleichen Inhalts in ihrer jeweiligen Äußerungsform erscheint. Dass zur Identifikation dieser Hintergründe ein breiter kulturspezifischer Wissensrahmen gesteckt werden muss, liegt auf der Hand: Mit Hilfe eines induktionistischen *Grounded Theory*-Ansatzes ließen sich zwar Denkbilder wie das der „reichen Armut“ identifizieren, doch wäre die Interpretation der Befunde ohne „theoretische Sensibilität des Forschers“ (Bock 2018: 310), also hier das Wissen um den sozialgeschichtlichen und literarischen Hintergrund der Rindenbrotmetapher oder das ursprünglich von außen projizierte Bild von Sibelius als Antipode zu Strauss, in zentralen Punkten unvollständig. Dass und wie das *pettuleipä*-Bild, und zwar erst Jahrzehnte nach seiner Einführung, uminterpretiert wird und sich eine agonale Auseinandersetzung um seine Gültigkeit entspinnt, unterstreicht jedoch auch, das für die Identifikation von Diskurswandelprozessen eine breite diachrone Korpusabdeckung bedeutsamer ist als die schiere Größe von Korpora.

⁶⁹⁶ Der Dirigent Okko Kamu weist die *pettuleipä*-Zuschreibung kategorisch zurück, bezeichnet die Sinfonie als „kulinaristisch“ und kündigt an, er würde den Urheber der Bezeichnung „eigenhändig erwürgen“, wenn er wüsste, um wen es sich handelt (Luukkonen 2011: 21). Bereits 1974 war eine Rezension zu einer Aufführung der 4. Sinfonie unter Kamu mit der Überschrift *pettuleipä nektariksi* 'Rindenbrot zu Nektar' (Aaltoila 1974: 12; vgl. auch die Besprechung von Tawaststjerna (1976) zu demselben Konzert) erschienen. Solche seltenen Gegenpositionen sind qualitativ relevant, weil sie quer zur Sättigungstendenz des Diskurses stehen. Möglicherweise kommt so auch ein Überdruß an den stereotypen Charakterisierungen des Werkes zum Ausdruck; insofern wäre in Kamu's Äußerung eine Verwandtschaft zu Murtohäkis *pettuleipä* > *lähdevettä*-Umdeutung zu erkennen.

⁶⁹⁷ Als Roter, Modernist und (wenn auch zweisprachiger) Finnlandschwede vereinte Diktonius gleich mehrere Randständigkeiten auf sich.

6.1.5 Grundfigur SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT

Um die Problematik, Unzugänglichkeit, Rätselhaftigkeit, Eigenwilligkeit, die skeptische Rezeption und die Aufführungsschwierigkeiten der 4. Sinfonie lagert sich ein umfangreicher Komplex von semantisch miteinander verbundenen Äußerungen an. Auch hier zeigt sich das Bild, dass einige Kategorien präferiert durch dominante Einworteinheiten realisiert werden. Dass sich bei der Darstellung der (anfänglichen) Rezeptions- und der Aufführungsschwierigkeiten eine so deutliche Abweichung von diesem Muster erkennen lässt, hat vorwiegend strukturelle Gründe. Es handelt sich um komplexere Aussagen, die zu ihrer Realisation in der Regel Mehrwortausdrücke mit entsprechend größerer Variationslatenz benötigen.⁶⁹⁸

Tab. 14: Unterkategorien von SCHWIERIGKEIT, ANSPRUCH, GEHALT im Sibelius-Korpus.

Unterkategorie	Doku- mente	%/ 428	häufigste Instanz(en)	Doku- mente	%/ 428
Introspektiv, introvertiert, nachdenklich	122	28,5	<i>sisäänpäinkääntynyt</i>	36	8,4
Düsternis, Tragik	112	26,2	<i>traagi nen, -ikka</i>	32	7,5
merkwürdig, problematisch, kontrovers	87	20,3	<i>outo</i>	19	4,4
			<i>ongelma, -llinen, -llisuus</i>	18	4,2
Schwerverständlichkeit	86	20,1	<i>vaikeatajuinen</i>	31	7,2
Neuartigkeit	79	18,5	<i>modern i, -ismi</i>	22	5,1
Rezeptionsschwierigkeiten	80	18,7	<i>usein, uudestaan kuultuna</i>	11	2,6
Rätsel, Frage, Geheimnis, Mystik	78	18,3	<i>arvoitu s, -ksellinen</i>	31	7,2
			<i>salaperäinen</i>	21	4,9
Eigenwilligkeit, Eigenständigkeit, Eigensinnigkeit	73	17,1	<i>yksillöllinen</i>	17	4,0
			<i>omalaatuinen</i>	15	3,5
tief(gründig)	65	15,2	<i>syv ä, -in</i>	31	7,2
Radikalität	41	9,6	<i>rohke a, -in</i>	11	2,6
Aufführungsschwierigkeit	37	8,6	<i>esittäjille vaativa, vaikea, ongelmallinen</i>	7	1,6
Seele, Psyche, Psychologie	37	8,6	<i>sielu, -kkuus, -llinen</i>	15	3,5
Schwer, episch, ernst, massiv	24	5,6	<i>vakava</i>	8	1,9

⁶⁹⁸ Allerdings gibt es auch bei dieser Kategorie Ansätze zu (für das Finnische charakteristischen) komprimierten Einwortrealisationen wie etwa *oudoksutuin* 'die das meiste Befremden auslösende [Sinfonie]' (Sirén 2003). Möglicherweise motiviert jedoch das erzählerische Element gerade in der Realisation des *per aspera ad astra*-Narrativs von der anfänglichen Ablehnung und späteren Durchsetzung des Werkes zu stärkerer Ausschmückung und Variation in den diskursiven Realisationen.

Die folgende Analyse legt den Fokus auf die abstrakte Prädikation der ‚Schwerverständlichkeit‘ in engen sprachlichen Realisationen.⁶⁹⁹ Die häufigste Einzelinstanz dieser Kategorie basiert auf *vaikeatajuinen* (s. Tab. 23 im Anhang für die detaillierte Auflistung aller Instanzen). Dieses Kompositum aus *vaikea* ‚schwierig‘ und der adjektivischen Ableitung *-tajuinen* ‚verständlich‘ (< *taju* ‚Sinn, Verständnis‘) wird bei Katila (als Superlativ *vaikeatajuisin*) eingeführt. Hinzu treten Varianten unter Verwendung von *vaikea* und alternativen Realisationen von VERSTEHEN (*ymmärtää* ‚verstehen‘, *lähestyä* ‚sich nähern‘) sowie Realisationen *ex negativo*:

Neljäs sinfonia **ei** kuulu Sibeliuksen **helppotajuisimpiin**^{cxlii} [...] (Korpinen 1983b: 8).

Auch Ausdrücke mit umschriebenen, syntaktisch und semantisch komplexeren Realisationen wurden berücksichtigt, wenn die Grundbedeutung ‚schwer zu verstehen‘ zweifelsfrei war, z.B.:

Tummanpuhuvaa neljättä **pidetään yleensä** kuulijalle **haastavimpana**^{cxlii} (Luukkonen 2009: 19).

Der (teils nur als Nuance wahrnehmbare) Unterschied zu der Aussage, dass sich das Werk erst bei mehrfachem, genauerem Hören erschließe, sowie zur Beschreibung der skeptischen Rezeption, besteht darin, dass die engen Realisationen die Schwerverständlichkeit als intersubjektiv nachvollziehbare, gleichsam objektive Eigenschaft des Werkes markieren, während die Beschreibung ablehnender Reaktionen oder zögerlicher Akzeptanz die Verstehensprobleme nicht dem Werk, sondern dem Publikum anlastet. Die Kombination aus Publikumperspektive und intersubjektivem Verstehensaspekt muss auch unterstrichen werden, um die Grundfigur gegen verwandte Aussagemuster abzugrenzen, die die Perspektive des Komponisten evozieren (z.B. seinen angenommenen „Seelenzustand“) oder ästhetische Einordnungen (Modernität, Radikalität, Dissonanzenreichtum) benennen. Syntaktisch auffällig ist, dass *vaikea(tajuinen)* häufig mit impersonalen Diskursmarkern in Form einer MAN SAGT-Konstruktion⁷⁰⁰ kombiniert wird. Damit erscheint die Evidentialität

⁶⁹⁹ Unter den zahlreichen Auseinandersetzungen mit der Problematik des ‚Verstehens‘ von Musik sei auf Brandstätter (1990: 12–26), Faltin (1973) und U. Müller (1990) verwiesen. Vieles spricht dafür, dass es sich um eine Begleit- und Folgeerscheinung der Emanzipation der Musik von fixierten liturgischen oder gesellschaftlichen Funktionen handelt. Die sich daraus ableitende Idee einer Schwer- oder Unverständlichkeit wäre damit im Kern ein Konzept autonomer Musik, das seit der (späten) Wiener Klassik und vor allem mit der Romantik erst denkbar würde.

⁷⁰⁰ So werden hier Wendungen wie *on pidetty*, *pidetään* ‚wird gehalten für, man hält‘, *monet pitävät* ‚viele halten für‘, *on sanottu* ‚wird gesagt‘, *tunnetusti* ‚bekanntermaßen‘ bezeichnet. Bei weitem die häufigsten – etwa ein Drittel der im Korpus identifizierten – Konstruktionen dieser Art entfalten auf die Kombination mit Schwerverständlichkeit.

für die Schwerverständlichkeit an den Diskurs oder an die *common knowledge* delegiert, die Haltung der *conceptualizer* zu der Aussage wird offen gelassen: Möglich ist sowohl die Lesart der impliziten Identifikation wie die der objektivierenden Distanzierung. Ähnlich wie bei den Aussagemustern REDUZIERTHEIT+EX NEGATIVO begegnet also auch diese Instanz (respektive die übergeordneten Kategorien) häufig als diskursspezifische Formel nach dem Modell MAN SAGT+SCHWERVERSTÄNDLICH, mit der sich ein weiteres signifikantes Muster frühzeitig im Diskurs etabliert. Innerhalb des Rahmens von SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT ist das quantitative Übergewicht einiger weniger Füller und Konstruktionen aber noch auffälliger. Dies wäre nicht signifikant, wenn diese sprachstrukturell oder fachspezifisch determiniert wären. Doch belegt die Bandbreite anderer, individueller Realisationen, dass die Auswahl aus zahlreichen alternativen Möglichkeiten besteht. Die Seltenheit des tatsächlichen Vorkommens dieser Alternativen jedoch unterstreicht die Präferenz für *vaikeatajuinen*.

Dies leitet über zu der Frage, wie es kommt, dass die finnische Diskursgemeinschaft die Sinfonie nicht nur in der unmittelbaren Reaktion auf ihre Neuartigkeit, sondern auch noch als dem Konzertpublikum bestens bekanntes Standardwerk des Repertoires so resilient als schwerverständlich deklariert. Im frühen Diskurs konnte die Prädikation noch als eingehegte Form der kritischen Beurteilung gelesen werden: Geht man von einem Szenario aus, in dem offene Kritik an Sibelius unsagbar ist, dann lässt sich die Skepsis des (breiten) Publikums auf diese diplomatische Formel bringen, wie es etwa bei Katila (1911b) mit dem Bericht über die „endlosen“ Debatten geschieht: Erschließt sich das Werk nicht (sogleich), ist das Publikum (aber ebenso der Komponist) durch diese Formel gewissermaßen entschuldigt. Die Zuschreibung ist damit ein zentrales Scharnier zwischen Fachleuten und Nichtfachleuten. Je mehr sie sich im Diskurs etabliert und Teil des werkbezogenen Gesamtnarrativs wird, umso mehr geht damit auch eine Identifikation einher. Die spezifisch an der Gattung der Sinfonie zu leistende Verstehensarbeit wird Teil des gemeinsamen kulturellen Projekts:

Mutta, saatamme vielä kysyä, mitä tekemistä on **vaikeatajuisella sinfonialla** ja **Suomen kansalla** keskenään? Sibeliuksen sinfonioista saattaa musiikillisesti nauttia joku murto-osaprosentti koko kansasta, muiden jäädessä ulkopuolelle. — Uskallamme ajatella: **säveltäjämestariimme tämän sävellyshaaran ymmärtäminen on tulevaisuuden asia**. Se käy käsikädessä **kulttuurin** kaiken **muun henkeväisyyden** kanssa.^{cxliv} (Leiviskä 1941: 8.)

Doch die Prominenz des konkreten Lexems und der dahinterstehenden Konnotationen erklärt sich teilweise auch aus kulturhistorischen Faktoren, die es zugleich beleuchtet: Zunächst einmal darf *vaikeatajuinen* keinesfalls als negative Beurteilung missdeutet werden. Die relationale Bezeichnung muss auch implizites Antonym zu *helppotajuinen* 'leichtverständlich' gelesen werden, das im Zusammenhang

mit Musik bereits Ende des 19. Jahrhunderts im Sprachgebrauch erscheint.⁷⁰¹ *Helppotajuiset konsertit* waren in Finnland seit dem späten 19. Jahrhundert beliebte Orchesterkonzerte, bei denen Werke in durchaus voller Besetzung, aber mit kürzerer Dauer, gemäßigt Anspruch und relativ hohem Bekanntheitsgrad aufgeführt wurden.⁷⁰² Die ostentative Herausstellung eines Werkes als *vaikeatajuinen* ist also nur vor diesem Hintergrund voll zu verstehen; sie adelt das Stück als ernsthaft, anspruchsvoll und gehoben wird auch als positiv wertendes Antonym zu „billiger“ leichter Unterhaltung eingesetzt:

Kummallakin alalla [scil. in der Literatur und der Musik] tapaamme laajan asteikon – **vaiketajuisista teoksista aina helppohintaiseen ajanvietteeseen** asti^{cxliv} (Pylkkänen 1944a: 131).

In diesem Zusammenhang könnte auch relevant sein, dass Göhler in seinem in Finnland so aufmerksam rezipierten Essay über Sibelius' Orchesterwerke (s. 6.1.4.2) einige der kleineren Kompositionen für die Programme von Volkskonzerten oder sogar ambitionierten Kurkapellen (!) empfohlen hatte (Göhler 1908: 264; 266). Die finnische Übersetzung wählt jedoch in all diesen Fällen konsequent *helppotajuisen konsertti*, was zu der Mutmaßung Anlass gibt, dass die letztgenannte Repertoireempfehlung als derogativ empfunden worden sein dürfte. Göhler hatte aber auch seiner Besorgnis darüber Ausdruck verliehen, dass Sibelius zu viel Schaffenszeit auf derartige Petitessen verwende (ebd.).

Der Einfluss von Göhlers Text auf den Sibelius-Diskurs wurde ja schon bei dem Strauss-Vergleich im Zusammenhang mit der Reduziertheitsfigur sichtbar. Doch auch im Kontext der Schwerverständlichkeit gibt es ein Indiz für Göhlers Einfluss, der über den Kopfsatz von Sibelius' 2. Sinfonie schreibt:⁷⁰³

⁷⁰¹ *Vaikeatajuinen musiikki* wurde einige Zeit auch als Äquivalent der Bezeichnung Ernste Musik verwendet, die im deutschen Urheberrecht ein Fachbegriff ist (die finnische Urheberrechtsgesellschaft *TEOSTO* benutzt heute *taidemusiikki* 'Kunstmusik'). Bei einer Radioumfrage zur Benennung von 'Unterhaltungsmusik' schlug die Sprachplanungskommission *helppotajuisen* und *yleistajuisen* 'allgemein verständlich' vor, die sich jedoch beim Publikum gegen *viihdemusiikki* nicht durchsetzen konnten (Kolehmainen 2014b: 152). Insofern ist *vaikeatajuinen musiikki* ein Relikt eines Paares komplementärer fachlicher Bezeichnungen.

⁷⁰² Zur Geschichte und Bedeutung dieses Konzerttypus s. Kurkela (2015). Es ist charakteristisch für das finnische Musikleben dieser Zeit, dass das Orchester am Tag zwischen den beiden Konzerten mit der Sibelius-Sinfonie ein solches *helppotajuisen konsertti* gab.

⁷⁰³ Göhlers Artikel mag, wie T. Mäkelä (2004: 173–174) andeutet, in seiner inhaltlichen Ausrichtung an der Zielgruppe der Zeitschrift orientiert und im deutschen Kontext eher nebensächlich gewesen sein, aber für die große Wirkung des Textes in Finnland spielt dies keine Rolle. Es verweist vielmehr im Gegenteil erneut auf die *receiver country*-Stellung, dass ein eher nebensächlicher Text in Finnland eine solche diskursive Dynamik auslöste.

Es gibt wirklich kaum etwas **Schwierigeres** in der ganzen Symphonieliteratur als diesen Satz. Brahms und Bruckner sind leicht, verglichen mit diesem ungemein **spröden**, aber auch ungemein **reichen** und feinen Satz. [...] Nur die **Eigenart** der nicht alltäglichen Gefühle, die sie ausdrückt, **erschwert zu Anfang das Verständnis**.⁷⁰⁴ So waren auch einst die ersten Sätze der Eroica, der Neunten [scil. Beethovens], vieles von Brahms, Bruckner, Mahler Rätsel und sind's für viele noch! (Göhler 1908: 268.)

Damit wird umso klarer, warum die (anfängliche) Schwerverständlichkeit des Werkes im Sprachgebrauch der finnischen Musikkritik eine Auszeichnung darstellt: Die Prädikation verbindet Sibelius mit den Größten unter den Sinfonikern. Auch die Unterkategorien der Grundfigur, dass die Sinfonie sich erst bei mehrfachem Hören verstehen ließe, respektive, dass die zahlreichen Aufführungen beim Publikum zu größerem Verständnis geführt haben, schließt an das narrative Muster der anfänglichen Unverstandtheit großer Kunst an.

Angesichts der Übermacht dieser Auffassung im Diskurs gehen die wenigen abweichenden Äußerungen nahezu unter, obwohl bereits Andersson, teils basierend auf ähnlichen Beobachtungen wie Katila,⁷⁰⁵ eine völlig gegensätzliche Position einnahm:

Men var då symfonin så märkvärdigt obegriplig? Nej! Formen är, vid närmare studium, likväl klar och översiktlig, linjerna rena, den motiviska gestaltningen mästerlig och proportionen förträffligt avvägda.^{cxiv} (Andersson 1911: 172–173.)

Dieser kategorische Widerspruch mit einer anschließenden auf musikalischen Befunden basierenden Korrektur lässt auch die Behauptung Katilas, die Schwerverständlichkeit des Werkes sei unumstrittener Konsens unter dem Publikum der Ur-aufführung gewesen, als fragwürdig erscheinen. Doch Anderssons Haltung wurde erst einige Jahre später ausnahmsweise reformuliert:

Männe det ej småningom är på tiden att **rucka den allmänna mening**, som i Sibelius' fjärde symfoni **ser något obegripligt** eller i lindrigaste fall något som kan anammas blott med motvillig möda och trögt besvär. En rosengård med konvaljer och krattade gångar är visserligen ej denna symfoni, men ej heller en öken där man traskar och törstar tills man dignar – **en bit absolut musik omramad av finsk natur: det borde man kunna tåla**.^{cxvi} (Diktonius 1932: 74.)

Mit der Abfuhr, die Diktonius der allgemeinen Auffassung von der Unverständlichkeit der Sinfonie erteilt, findet er sich ganz auf der Linie Anderssons. Diktonius geht

⁷⁰⁴ Die finnische Übersetzung lautet „vaikeuttavat aluksi ymmärtämistä“ (Göhler 1909: 72); *vaikeuttavat tajumista* wäre ungebräuchlich.

⁷⁰⁵ Während Andersson die Reduziertheitsfigur als Beleg gegen die Schwerverständlichkeit anführt, wird sie im finnischen Diskurs gerade als deren weitere Unterstreichung gesehen (s. S. 301).

aber noch einen Schritt weiter, da er eine appellativ formulierte Rezeptionskritik an dem mittlerweile zu einem zentralen epistemischen Element gewordenen mystifizierenden Gemeinplatz von der Schwer- oder Unverständlichkeit der Sinfonie äußert. Im finnischsprachigen Diskurs wird diese Agonalität nicht aufgegriffen, was die Diskursmacht der dominanten narrativen Konstruktion aus Schwerverständlichkeit, Tiefgründigkeit, anfänglicher Skepsis und allmählicher Durchsetzung belegt. Umso signifikanter sind die seltenen Verknüpfungen zu diesem agonalen Diskursstrang:⁷⁰⁶ Ein Mal wird auch der (schon bei Katila angelegte) frequente Kohärenzbruch der Kookkurrenz von Schwerverständlichkeit und Logik in einer Korrektur aufgelöst:

[...] Sibeliuksen IV sinfonia, teos, jota on sanottu milloin **vaikeatajuiseksi** milloin sekavaksi. Kumpaakaan se ei ole, vaan pikemminkin **ankaran johdonmukainen ja ehyt**.^{cxlvii} (A.V. 1963: 8.)

Die zeitliche Nähe dieser Äußerung zu den ersten detaillierten Analysen der motivischen Zusammenhänge ist zumindest auffällig; dahinter könnte eine implizite Querverbindung zwischen E>E und E>L(E)-Kommunikation stehen. Auf diesen Textsorten- und Diskurswandel wird in Kapitel 6.1.7 zurückgekommen.

6.1.6 Naturbild, Programm, absolute Musik? Zentrales agonales Feld

Wer von einer Symphonie gar nichts verstanden hat und doch mitsprechen möchte, vergleicht sie mit einer Landschaft.

(Kretzschmar 1903: 15.)

Der finnische Diskurs zur 4. Sinfonie ist hinsichtlich der meisten Zuschreibungen und Einordnungen zwar vielschichtig, enthält aber kaum auffällige agonale Felder. Angesichts der frequenten Hinweise auf die Debatten um die Sinfonie verwundert es, dass sich tatsächlich im Korpus so wenige semantische Kämpfe finden.⁷⁰⁷ Die Einmütigkeit hinsichtlich der Einordnung des Werkes ist beinahe ostentativ – zumal da, wo es um das Dunkle, Rätselhafte, Introvertierte geht, dessen Aufschluss

⁷⁰⁶ Auch der britische Dirigent Thomas Beecham wird mit einem Widerspruch zu der Aussage zitiert: Die Sinfonie sei „keineswegs schwer zu verstehen, jedenfalls nicht die schwerste“ (V. Pesola 1954: 7). Diktonius reformuliert sich selbst an anderer Stelle variiert (und auf Finnisch), wenn er schreibt, das „abstrakte Rindenbrot“ der 4. Sinfonie sei „finnisches Manna, wenn nur Zähne und Geist es vertragen“ (Diktonius 1937: 42).

⁷⁰⁷ Auf Agonalitäten um kompositionstechnische (nicht hermeneutische) Einordnungen im fachgemeinschaftsinternen Diskurs wird im folgenden Unterkapitel eingegangen.

weitgehend im Bereich des Ungesagten bleibt: Die Diskursgemeinschaft spekuliert mehr, als dass sie debattiert. Um einen Interpretationsstrang allerdings lagerte sich eine langwierige Diskussion an, die eine musikästhetische und hermeneutische Kernfrage berührt und die in der Diskursprogression kontroversen Wendungen unterworfen war: In welchem Verhältnis stehen absolute Musik und Naturschilderung in dem Werk?

Anhand dieser Frage eröffnet sich ein weiter agonaler Diskursraum. Sibelius war ja zunächst vor allem mit Stücken bekannt geworden, denen sich ein oft auf Sujets aus dem *Kalevala* basierender narrativer Gehalt zuschreiben ließ. Zwar trug die damit verbundene Identifikationsmöglichkeit zu seinem Aufstieg zum Nationalkomponisten bei. Doch haftete der Programmmusik, die mit der neudeutschen Schule verknüpft wurde und der in der Musik der kleinen, nach Eigenständigkeit strebenden Nationen Europas eine wichtige Trägerfunktion zukam, in der zeitgenössischen Wahrnehmung oft etwas Zweitrangiges an, was sich im Hinblick auf den frühen Sibelius-Diskurs etwa an der erwähnten Kritik Göhlers (s. 6.1.5) zeigt. Ein Komponist, der mehr sein wollte (und sollte) als ein koloristisch-folkloristischer Repräsentant einer weiteren nationalen Schule an der europäischen Peripherie, hatte sich auf dem Gebiet der absoluten Sinfonik zu beweisen.⁷⁰⁸

Aus dieser Konstellation heraus ist die schroffe Abweisung zu erklären, die Wasenius' Interpretation der Sinfonie um das erzählerische Gerüst einer Wanderung auf den Koli entgegenschlug (s. 6.1.3.1).⁷⁰⁹ Die Frage, ob der Sinfonie tatsächlich eine programmatische Idee zugrundeliegt oder nicht, soll hier selbstverständlich nicht diskutiert werden. Von Interesse ist vielmehr, in welcher Form und in welchem Kontext die Koli-Interpretation im Diskurs trotz dieser anfänglichen kategorischen Widerlegung aufscheint, welche stärker abstrahierten Aspekte der Oppositionsfigur ABSOLUTE MUSIK<>PROGRAMMMUSIK/NATURSCHILDERUNG sich an diese Debatte anlagern und welche verwandten diskurssemantischen Grundfiguren damit in Verbindung zu bringen sein könnten. Die agonale Kontur des Diskursstranges wird aus der folgenden Übersicht (Tab. 15) bereits in groben Zügen deutlich: Das gesamte Aussagefeld ist zwar quantitativ erheblich schwächer vertreten als die beiden zuvor analysierten, aber innerhalb dieses Feldes sind sowohl der *Koli*-Komplex als auch die Negation eines konkreten bzw. jeglichen Naturbezugs stark gewichtet.

⁷⁰⁸ S. hierzu eingehend Oechsle (2001), zum Genre Programmmusik im Überblick Altenburg (2016).

⁷⁰⁹ Sibelius selbst reagierte hierauf mit einer sofortigen öffentlichen Gegendarstellung, auf die hin Wasenius jedoch seine Lesart unter Verweis auf eine private Quelle bekräftigte (Hufvudstadsbladet 1911: 9).

Tab. 15: Natur und Negation von Naturbezügen im Sibelius-Korpus.

Kategorie	Anzahl	%/428	häufigste Instanz	Anzahl	%/428
absolute Musik	32	7,5	<i>absoluuttinen</i>	12	2,8
Koli	30	7,0	<i>matka+innoitanut</i>	7	1,6
Landschaft (außer Koli)	28	6,5	<i>erämaa</i>	11	2,6
Organizität	17	4,0	<i>orgaaninen</i>	12	2,8
Natur abstrakt/allgemein	17	4,0	<i>luonto</i>	6	1,4
Zurückweisung Koli-Deutung	10	2,3	<i>Sibelius kumosi jyrkästi</i>	2	0,5
Nebel, Wolken	10	2,3	<i>sumu</i>	5	1,2
Gewässer	8	1,9	<i>lähdevettä</i>	3	0,7
Berge, Felsen	8	1,9	<i>kallio</i>	6	1,4
Vögel	8	1,9	<i>kiuru</i>	3	0,7
absolute Musik <i>ex negativo</i>	6	1,4	<i>ei luonnon kuvauksena, -maalaus</i>	3	0,7

Wasenius' Koli-Interpretation wurde nur einmal ausführlich auf Finnisch reformuliert, und zwar interessanterweise in der im südkarelistischen Viipuri (dt. Wiborg) erscheinenden Zeitung *Karjalan Sanomat* unter der Überschrift *Jean Sibeliuksen wiimeisen suursäwellyksen Sinfonia N:o 4 aihe Kolilta* 'Jean Sibelius' jüngstes Großwerk Sinfonie Nr. 4 hat Koli zum Thema' (*Karjalan Sanomat* 11.4.1911: 3). Nach Katilas und Sibelius' Gegendarstellung druckte jedoch bereits eine Woche später eine weitere in Karelien erscheinende Zeitung die Anekdote einschließlich der Pointe ab, dass Wasenius einem Aprilscherz des Komponisten aufgesessen sei (*Karjalatar* 18.4.1911: 2). Danach ist im Korpus zunächst einmal über Jahrzehnte hinweg keine weitere Anspielung auf das Koli-Programm zu finden, wohl aber gelegentlich andere Naturbilder. Selbst Katila etwa, der ansonsten vehement darauf besteht, dass es sich um absolute Musik handele, verwendet für den Beginn des zweiten Satzes ein Naturbild, das mit seiner Herkunft aus dem Bildbereich der Fauna Seltenheitswert im Korpus hat und dessen Entwicklung in einer dreifachen (Selbst-)Reformulierung interessant ist:

Wiulujen wiristen säestäessä puhalttaa soolo-oboe iloisin säweleen, joka **kiuruna kohooa ilmoille**^{cxlviii} (Katila 1912: 11).

Kiuruna kohooa ilmoille oboen iloinen sävel toisessa osassa^{cxlix} [...] (Katila 1915: 6).

Ensi osan **arvoituksen tapaista luonnon laulua** seuraa vilkas Vivace, jossa sävel **kiuruna kohooa** taivaalle, **sieltä heti taittunein siivin pudotakseen alas**: katkeran irooninen, yllättävä loppuratkaisu!^{cl} (Katila 1925: 4.)

Die ersten beiden Versionen sind eng verwandt,⁷¹⁰ aber die dritte Fassung gewinnt eine neue Qualität. Hier wird nun bereits der erste Satz als „rätselhaftes Naturlied“ (*arvoituksen tapaista luonnon laulua*) bezeichnet, und aus dem Bild der Lerche, die sich in die Höhe erhebt (*kiuruna kohoa ilmoille*), das sich zuvor auf den Beginn des zweiten Satzes beschränkt hatte, wird nun eine Darstellung des ganzen ungewöhnlichen Satzverlaufes mit seinem abrupten Schluss. Diese stellt mit ihrer temporal-narrativen, auf eine Ikarus-Motivik ausgreifenden Struktur eine deutliche Abweichung von Katilas eigenen Abstraktionspostulat dar, aber auch einen Verstoß gegen die im Diskurs konstituierte Regel, dass statische, angedeutete oder abstrahierte Naturvergleiche akzeptabel sind, konkrete erzählerische Darstellungen aber vermieden werden.

Den Ansatz einer unbestimmten „Naturmystik“ führt hingegen bereits Andersson in den Diskurs ein:

Med kännedom om **Sibelius' stora naturbeundran** och med hänsyn till den starkt koloristiska läggning detta verk äger, är det otvivelaktigt att därunder döljes en stor och djup **naturmystik**, känslor födda inför naturens överväldigande skönhet. Men det är **icke naturmåleri** i vanlig mening. Det veta vi redan därav, att komponisten ej försett verket med något som helst program.^{cli} (Andersson 1911: 172.)

Andersson interpretiert also zwar die Tatsache, dass Sibelius der Sinfonie kein Programm beigegeben hat, als Negation konkreter Naturschilderung.⁷¹¹ Mit dem Verweis auf Sibelius' „Naturbewunderung“ (*naturbeundran*) konnte dem Werk jedoch sehr allgemein eine Projektionsfläche für dieses Bildfeld eröffnet werden, ohne es in der Sphäre zweitrangiger Illustrationsmusik zu verorten. Der Strang der Negation konkreter Programmatik verschränkt sich im diachronen Verlauf mit Realisationen der Reduziertheitsfigur, die auch die Opposition NATÜRLICHKEIT<>KÜNSTLICHKEIT berühren. Bereits Carpelans Anspielung auf den Verfall der deutschen Musik zu „musikalischer Ingenieurskunst“ (Carpelan 1911: 7) lässt sich in diesem Zusammenhang lesen: TECHNIK (in erster Linie als ‚Instrumentationstechnik‘ zu verstehen) als Instanz von OBERFLÄCHLICHKEIT/KÜNSTLICHKEIT ist eine implizite Opposition zu

⁷¹⁰ Auffällig ist auch, dass Katila die etwas ungewöhnliche Essivkonstruktion (*kiuruna* ‘als Lerche’ statt *kuin kiuru* ‘wie eine Lerche’) beibehält, die die allegorische Verlebendigung des Instruments statt eines bloßen Vergleiches unterstreicht. Katila bevorzugt auch an anderer Stelle Konstruktionen aus Verb und Substantiv im Essiv, was teils wiederum in von seinen Texten beeinflussten Reformulierungen auffindbar ist. Man beachte auch, dass *sävel* noch 1915 von einem Fachmann (wenn auch eventuell metonymisch) in der Bedeutung ‘Melodie’ verwendet wird.

⁷¹¹ Das musterprägende Motiv hinter diesem Absatz dürfte jene berühmte Äußerung Beethovens über die *Pastorale* sein, das Werk sei „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey“ (s. etwa Steinbeck 1996: 504).

NATUR/NATÜRLICHKEIT. Die Verbindung dieser Motivik mit der Opposition Sibelius<>Strauss findet sich aber auch bei dem antimodernen Haltungen unverdächtigen Diktonius:

Hän ei tosin **teknillisessä suhteessa** ole vaikuttanut nykyaikaisen musiikin kehitykseen niin paljoa kuin esim. **Richard Strauss**, mutta hänen **miehuullisen** vakavan taiteensa syvä **alkuperäisyys**^[712] jättää kauas taaksensa Straussin nerokkaat, mutta **tyhjätunteiset komeudet**.^{clii} (Diktonius 1916: 96.)

Die Analyse der Reduziertheitsfigur hat bereits gezeigt, wie die Komponenten NATUR, REDUZIERTHEIT und TIEFE im diachronen Verlauf verknüpft werden. Dabei war eine starke Präferenz für solche Naturassoziationen zu beobachten, die auf eine karge Landschaft verweisen, wodurch alle drei Kategorien für sich oder in Kombination als Opposition zu OBERFLÄCHLICHKEIT bzw. KÜNSTLICHKEIT erscheinen können. Doch bereits in den 1920er Jahren ist der Nukleus einer Formel deutlicher zu erkennen, die die Ablehnung von Naturmalerei, absolute Musik (*puhtaasti sävelellinen*) und eine abstrakte Naturinspiration (*luonnon [...] innoitus*) zu verbinden sucht:

Olisi varmaan väärin selittää [...] neljännän sinfonian ensimmäistä osaa **sumuisen aamumaiseman maalaukseksi**. Asian ytimeen tuskin tällä pääsiäisiin. Näiden sinfoniain musiikki on siksi **puhtaasti sävelleistä laatua** [...]. Sibeliuksen musiikin ominaisuus, sen läheinen yhteys luonnon kanssa, tuntuu voimakkaasti näissäkin molemmissa teoksissa, **ei kuitenkaan luonnon kuvauksena**, vaan **ikäänkuin** luonnon salaperäisistä voimista välittömästi ammentavana **innoituksena**.^{cliii} (Haapanen 1922: 3.)

Die Resilienz spezifischer landschaftliche Bildmuster zeigt sich profiliert an einer Äußerung Haapanens, die nur vier Jahre nach dieser Ablehnung des (wohl auf Kajanus zurückgehenden) Nebellandschaft-Motivs einen Perspektivenwechsel offenbart:

Ensimmäinen osa [...] tuo joka tapauksessa lähinnä mieleemme luonnonkuvan. Se on kuin kostea, hämärepiirteinen maisema, jonka yllä sumukuvat epämääräisesti liikehtivät ja vaihtavat muotoaan, sallien silloin tällöin jonkun selemmän piirteen maisemasta pilkistää esiin.^{cliv} (Haapanen 1926: 6 [Kursivierungen orig.])⁷¹³

Haapanens durch die Verstärkung *joka tapauksessa* ‘jedenfalls’ und den Identifikationsmarker *mieleemme* ‘in unsere Vorstellung’ bereits als kollektives Diskurselement angeführter Vergleich ist zwar eine stereotype (herbstliche) Szenerie. Die Übereinstimmung mit dem als Erinnerungsort oder Kollektivsymbol in der finnischen

⁷¹² Zu Männlichkeit und Ursprünglichkeit als Instanzen von NATÜRLICHKEIT s. Scharloth (2005: 142).

⁷¹³ Haapanen (1940: 111) reformuliert diese Wendung in *Suomen Säveltaide* nahezu wörtlich.

Mentalität verankerten Gemälde der Landschaft um den Pielinen in den zahlreichen Interpretationen Eero Järnefelts – nicht zuletzt durch diese wurde die Szenerie zu einem finnischen *lieu de mémoire* – ist jedoch nicht zu übersehen.⁷¹⁴ Haapanens Werkbeschreibung kann also zugleich als Implikatur einer Bildbeschreibung gelesen werden.⁷¹⁵ Ohne das Schlagwort *Koli* überhaupt zu verwenden, evoziert er so die Debatte um die (mögliche) Programmatik der Sinfonie. Landschaft, Bild der Landschaft und Deutung der Musik gehen eine intertextuell-intermediale Verbindung ein. Solche erweiternden Reformulierungen ließen sich gewissermaßen als Wucherungen eines bereits stark gesättigten Diskurses beschreiben. Die rekurrente Ausfüllung gleicher oder ähnlicher Erzählformulare produziert nicht nur Varianten, sondern beginnt gleichsam über die Ränder des Formulars hinauszuschreiben, womit nicht nur ungesagtes Potenzial erschlossen, sondern auch bisher Unsagbares oder Negiertes sagbar wird.

Um jedoch die feinen Abstufungen vergleichen zu können, muss man sich nochmals Thierfelders Gratulationsbrief an Sibelius (s. 2.2.5) ins Gedächtnis rufen, der derartige Konstruktionen in den ideologischen Kontext zieht: Hier steht nicht karge Natur gegen Künstlichkeit, sondern ‚Natur‘ wird völlig unspezifisch als ausschließlicher Gehalt und als Schlüssel zum Verständnis gesehen. In der finnischen Übersetzung lautet die Passage:

Todellisuudessa Teille **loistavinkaan ulkonainen ei koskaan ole päämaalin merkityksellinen**. Se on sellaisenaankin kyllä arvokas, mutta kumminkin vielä arvokkaamman, sisäisen sisällysluonnon ilmaisu. **Luontoa! Ei mitään muuta kuin luontoa!**^[716] Teidän koko musikaalisen tuontinne oikean ymmärtämisen avain näyttää olevan tämä. Jos taiteenne on näin **maahan ja luontoon liittyvää**, niin näyttäisi pääsy luoksenne käyvän päinsä suuremmitta vaikeuksitta.^{clv} (Thierfelder 1935: 178.)

⁷¹⁴ Ein charakteristisches Beispiel im Panoramaformat ist die Version von 1899: <https://www.kansallislisgalleria.fi/fi/object/617656> (18.10.2024).

⁷¹⁵ Dies ist jedoch keinesfalls auf vorwissenschaftliche und finnische Äußerungen beschränkt. Man vergleiche Haapanens Schilderung „[...] wie eine feuchte, weite Landschaft, über der sich die Nebelwolken langsam bewegen, ihre Form verändern und hier und dort klarere Züge der Landschaft auflitzen lassen“ mit folgendem Zitat aus einer jüngeren wissenschaftlichen Arbeit: „Tatsächlich scheint sich im Moment des Eintritts dieses Motivs der Raum plötzlich zu weiten und der Blick sich vom Ugrund der Symphonie und der komponierten Unschärfe zu einem Ausblick von einem erhöhten Punkt über die Niederungen zu erheben“ (Kirsch 2010: 181). Auch im deutschen Sibeliusdiskurs sind also Kernelemente des Koli-Bildmusters enthalten, und ebenfalls in einer narrativen Struktur, die eine zeitliche Abfolge der Naturschilderung evoziert.

⁷¹⁶ Man beachte, dass das dreifache „Natur!“ des Originals in der Übersetzung auf zwei Ausrufe reduziert wurde; dafür wurde aus ‚Inhalt‘ ohne translatorische Notwendigkeit *sisällysluonto* [‘wörtl.] Inhaltsnatur‘.

In dieser Phase erscheint auch das Kernwort *Koli* wieder:

Sinfoniaa on nimitetty **Kolisinfoniaksi**, koska mestari ennen sinfoniansa syntyä retkeili Eero Järnefeltin (hänelle on teos omistettukin) kanssa Kolilla. **On kuitenkin yksipuolista** väittää sitä (impressionistiseksi) **luonnonmaalailuksi**, sillä ennenkaikkea teos kuvastaa **sielunliikkeitä**^{clvi} [...]. (Aamulehti 1938: 8.)

Das Muster, wie es sich im ersten Vierteljahrhundert der Rezeptionsgeschichte ausgeformt hatte, ist noch erkennbar: Der Naturbezug wird zwar erwähnt, aber eingeholt und in einer sowohl-als-auch-Konstruktion mit der Figur der Gedankentiefe verknüpft. Der anonyme Diskursmarker *on nimitetty* 'wurde benannt' dürfte auf eine Passage aus Karl Ekmans kurz zuvor erschienener Biographie anspielen, in der die Koli-Deutung in Zusammenhang mit diesem Ausflug gebracht und die Widmung des Werkes an Järnefelt erklärt, aber ansonsten die Formel abstrakter Naturimpression wiederholt wird (Ekman 1935: 205–206). Die Wiedereinführung des Koli-Kernwortes (das Epitheton *Kolisinfonia* ist allerdings ein Solitär) und die explizite Erwähnung des biographischen Bezugs, d.h. des Ausflugs mit Eero Järnefelt, bedeutet zwar einen Bruch mit der bis dahin etablierten Regel, der auf eine neue diskursive Dynamik schließen lässt. Doch dieselbe Passage bei Ekman kann in einem anderen Diskursbeitrag auch Vorlage zu einer erneuten kategorischen Ablehnung der Koli-Programmatik sein:

Näytteen siitä, kuinka Sibelius itse suhtautuu absoluuttisen musiikin lakeihin, on Karl Ekmannin kirjassa mainittu tapaus neljännen sinfonian ensiesityksestä. Joku arvostelija oli keksinyt ruveta sijoittelemaan Sibeliuksen vähän aikaisemmin tekemää Kolinmatkaa sinfonian puitteisiin, **antaen musiikin kuvata** milloin sitä, milloin tätä **luonnonilmiötä**, milloin sävelet humisivat tuulena, milloin ne lauloivat erämaan yksitoikkoista ääntä.^[77] Sibelius harmistui tästä siinä määrin, että vastoin tapaansa jätti julkisen vastalauseen arvostelun johdosta, joka oli sotkenut ulkonaisia elämyksiä **ihmissielun syvimmin** tuntemiin arvoihin.^{clvii} (Leiviskä 1941: 8.)

Das Muster KEIN KONKRETER NATURBEZUG (insbesondere: NICHT KOLI) > ABSTRAKTER NATURBEZUG > GEDANKENTIEFE wird verkürzt; die seelische Tiefe steht als unmittelbarer Gegensatz zu einer konkret programmatischen Deutung, und der Mittelweg eines abstrakten Naturbezugs wird nicht begangen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg tritt das Koli-Motiv zunächst erneut in den Hintergrund. Die Verwissenschaftlichung der finnischen Musikttextproduktion wirkt sich dahingehend aus, dass nun zusehends mehr formale und motivische Analysen

717 Die hier konkret angeführten tonmalerischen Elemente stammen jedoch nicht nur aus Wasenius', sondern teils auch aus Klemettis Besprechung (s. 6.1.3.2).

zu dem Werk entstehen, während in der Rezensionspraxis im Wesentlichen die etablierten Muster reproduziert werden. Doch lässt sich aus den Äußerungen auch ohne explizite Erwähnung erschließen, dass die Debatte weiterhin schwelte, wenn erneut unterstrichen wird, dass es sich um absolute Musik handele:

On aivan oikein huomautettu, että neljäs sinfonia sisältää spontaanisen **vastalauseen** ajan onttoa impressionismia, mautonta soitinnusta ja **alhaista naturalismia** vastaan^{clviii} (Pylkkänen 1945: 5).⁷¹⁸

Perjantaisessa sinfoniakonsertissa kuulijoiden joukossa ei liene ketään, johon tämän suurem-
moisen taideteoksen sanoma ei olisi vaikuttanut juuri niin **kuin puhtain absoluuttinen mu-
siikki vain voi vaikuttaa**^{clix} (Tritonus 1949: 4).

Wo es notwendig erscheint, wird die Koli-Deutung auch explizit zurückgewiesen; aus dem folgenden Ausschnitt geht einmal mehr hervor, wie wichtig es erschien, den Makel der Programmmusik von der Sinfonie fernzuhalten:

Uudessa amerikkalaisessa tutkimuksessa asetetaan pitämään Sibeliusta tyypillisenä ohjelma-
muusikkona, jopa kannattamaan neljännen sinfonian „Kolin-kolin-ohjelmaa“. [719] **Koko kysy-
mys ohjelmamusiikista on merkittävän musiikin yhteydessä eräässä mielessä järjetön.**
Jokaisella sävelteoksella – olipa se miten „absoluuttinen“ – tahansa on aina oma henkinen
taustansa, jonka on luonut sarja ärsykeitä.^{clx} (Nummi 1959: 61.)

In dieser Wendung fließt die Auffassung der Zweitrangigkeit von Programmmusik in eine zirkelartige Argumentationsfigur ein: Bei bedeutender Musik sei die Frage nach einem Programm unsinnig. Sibelius' 4. Sinfonie könne also kein konkretes Programm zugrunde liegen, weil es sich – so die Präsupposition – um bedeutende Musik handele.⁷²⁰ „Impulse“ (*ärsykeitä*) eines nicht näher bezeichneten „geistigen Hintergrunds“ (*henkinen tausta*) nimmt Nummi jedoch vom Verdikt des Program-
matischen aus.

Seit Anfang der 1970er Jahre tritt das Koli-Motiv wieder vermehrt und nunmehr durchgehend affirmativ auf. Ein Impuls dafür ist in der Arbeit von Erik Ta-
waststjerna zu sehen, der sich für seine Sibelius-Biographie erstmals auf bis dahin unzugängliche Originalquellen, darunter Sibelius' Tagebücher und Korrespondenz,

⁷¹⁸ Pylkkänen reformuliert an dieser Stelle (ebenso wie Sirén 2003) Furuhielm in der finnischen Übersetzung; im Original ist behutsamer von einem „stillen Protest“, „barocker Instrumentation“ und „krassem Naturalismus“ die Rede (Furuhielm 1916: 216).

⁷¹⁹ Das Wortspiel ist kaum übersetzbar; als reduplikativ-onomatopoeisches dialektales Adverb bezeichnet es z.B. das Lärmende eines Sturzes (Suomen murteiden sanakirja s.v. *kolin kolin*).

⁷²⁰ Dass damit Sibelius' programmmusikalische Werke ihrerseits komplett unter das Verdikt der Zweitrangigkeit fallen würden, wird von Nummi nicht problematisiert.

stützen konnte (Salmenhaara 2000). Die Wirkung dieser Arbeit als diskursives Ereignis lässt erlauben, wie sich Tawaststjernas Stellung als *ideology broker* und sein Ansatz im Diskurs auswirkte.⁷²¹ Der dritte Band der Biographie, der die Entstehungszeit der 4. Sinfonie umfasst, erschien 1971. Hier beschreibt Tawaststjerna das Koli-Erlebnis vom September 1909 ausführlich und zitiert die für den Diskursstrang zentrale Passage aus Sibelius' Tagebuch:

Kolilla! Yksi elämäni suurimmista kokemuksista. Suunnitelmia. 'La Montagne'! (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 176.)

Der gesamte Eintrag im schwedischen Original lautet allerdings:

På Koli! Ett af de största intryck i mitt lif. Planer „La montagne“! Sjuk. Affärer.^{clxi} (Sibelius 2005: 36.)

Die übersetzerische Freiheit mag gering sein,⁷²² aber der für Sibelius' Tagebücher typische absatzlose Anschluss alltäglicher Probleme („Krank. Geschäfte.“) an den emphatischen, wenngleich denkbar knappen Reisebericht wird unterschlagen. Auch diskutiert Tawaststjerna die Frage nicht, warum Sibelius einem auf ein Erlebnis an einem finnischen Erinnerungsort zurückgehenden Werk einen französischen Titel hätte geben wollen.⁷²³

In den Tagebucheintragungen während der eigentlichen Arbeitsphase an der 4. Sinfonie, die erst ein Dreivierteljahr später begann, findet sich allerdings weder eine Wiederaufnahme des *Montagne*-Motivs noch ein erneuter expliziter Hinweis auf den Koli-Ausflug. Entsprechend eingehengt sind Tawaststjernas Interpretationen, etwa eines Briefs von Carpelan an Sibelius, in dem im Zusammenhang mit Improvisationen, die Sibelius Carpelan vorgespielt habe, auf einen „Berg“ (*vuori*) und „Gedanken des Wanderers“ (*vaeltajan ajatukset*) angespielt wird:

Kirje tuntuu osoittavan, että Kolin-matka oli antanut Sibeliukselle alkuvirikkeen neljänteen sinfoniaan. Sillä jos se, mitä hän soitti Carpelanille, ylipäänsä ennakoi teoksen lopullista muotoa, voisi „Vuori“ kenties liittyä ensimmäiseen osaan, „**Vaeltajan ajatukset**“ kolmanteen. Mutta tämä ei kuitenkaan merkitse, että valmiilla **teoksella välttämättä olisi mitään suora-naista tekemistä** näiden otsikoiden kanssa.^{clxii} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 178–179.)

⁷²¹ Die allgemeine Öffentlichkeit hatte erst mit der Druckausgabe (2005) Einblick in die Tagebücher.

⁷²² *Intryck* 'Eindruck' ist statt mit *vaikutelma* 'Eindruck' mit *kokemus* 'Erfahrung' übertragen, und nach *Planer* 'Pläne' steht im Original kein Punkt.

⁷²³ Auch Herausgeber Dahlström verknüpft den Eintrag mit der 4. Sinfonie, ohne dies weiter zu begründen (Sibelius 2005: 351 [Endn. 27 und 28 zu S. 36]).

Trotz aller *hedges* ist Tawaststjernas Rückschluss aus dieser Briefpassage zu erkennen, dass Sibelius bereits Ende 1909 Ideen zu der Sinfonie als Klavierimprovisationen vorgestellt haben könnte. Schließlich greift er (dabei Ekmans Verknüpfung mit der Widmung an Järnefelt aufgreifend) zu gänzlich außermusikalisch motivierten Vermutungen:

Konsertin jälkeen Sibelius ja hänen rouvansa sekä Eero ja Saimi Järnefelt illastivat nelisin. Halusiko Sibelius tällä tavalla sekä sinfonian omistamisella Eero Järnefeltille ilmaista, että heidän yhteiset Kolin kokemuksensa olivat yhteydessä sinfoniaan?^{clxiii} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 229.)

Hingegen übergeht Tawaststjerna die Bemerkung über den tatsächlichen Arbeitsbeginn, der erst am 28.7.1910 vermerkt ist (Sibelius 2005: 49),⁷²⁴ obwohl er andere Abschnitte aus ebendieser Eintragung zitiert. Das Muster, das die Koli-Reise als Inspiration betrachtet, jedoch jegliche konkrete Programmatik ablehnt, wird explizit reformuliert und mit dem etablierten Gegenpol Richard Strauss verknüpft:

Se minkä Sibelius syksyllä 1909 neljännessä sinfoniassa liitti mielessään „Vuoreen“ tai „Vael-tajan ajatuksiin“, **on työn edetessä voinut muuntua** joksikin aivan muuksi, „absoluuttiseksi“ sinfoniseksi musiikiksi. Tämä ei merkitse, etteikö **jotakin alkuperäisestä ilmapii-ristä olisi jäljellä**. Mutta tästä on pitkä askel esimerkiksi Richard Straussin Alppisinfonian tyylliseen oh-jelmamusiikkiin.^{clxiv} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971] 231–232.)

Aus Tawaststjernas Argumentationsstruktur, insbesondere aus den fortgesetzten Markierungen schwacher epistemischer Modalität, könnte auf einen inneren Widerstreit geschlossen werden. Einerseits erschienen die Quellenfunde aussagekräftig genug, um eine erneute Diskussion des notorischen Koli-Themas zu rechtfertigen. Andererseits trat so die Problematik in den Fokus, dass damit ausgerechnet die 4. Sinfonie (wieder) in die Nähe spätromantischer Programmmusik gerückt würde. Mögliche Hinweise, die gegen einen Zusammenhang zwischen dem Tagebucheintrag und der Sinfonie sprechen (einschließlich des Gedankens, dass der Komponist ein unzuverlässiger Erzähler sein könnte), führt Tawaststjerna jedoch nicht an.

Diese Auslassungen, Implikaturen und – wie auch immer vorsichtig angedeuteten – inhaltlichen Zusammenziehungen dürfen in ihrer Wirkung nicht unterschätzt werden. Tawaststjernas exklusiver Quellenzugang verschaffte ihm eine

⁷²⁴ Sibelius' Formulierung *Börjat med dett „nya“* 'mit der „neuen“ [Sinfonie] begonnen' ist ziemlich eindeutig; er bezeichnet seine jeweils in Arbeit befindliche Sinfonie auch andernorts elliptisch als „die neue“. Selbstverständlich soll aber nicht unterstellt werden, dass der im Tagebuch vermerkte Beginn der (schriftlichen) Ausarbeitung des Werkes mit der Formung erster Gedanken und Ideen zusammenfällt.

starke *voice* im Diskurs, wie aus zahlreichen Zeitungsartikeln über seine Arbeit an der Sibelius-Biographie hervorgeht. So behutsam er also angesichts der ambivalenten Quellenlage seine Vermutungen formuliert, tut die Wiederholung samt solcher Stilmittel wie der frequent eingesetzten *Praeteritio* oder der rhetorischen Frage nach dem Hintergrund der Widmung an Järnefelt doch ihre Wirkung. Zahlreiche Äußerungen seit dem Anfang der 1970er Jahre belegen, dass im breiteren öffentlichen Diskurs von dieser Vorsicht wenig übrig blieb, sondern der Koli-Zusammenhang sich im Diskurs etablierte, zumal Tawaststjerna selbst in bivalenten Kommunikationssituationen weniger eingeeht formulierte:

Olen ollut aavistavina jotakin Sibeliuksen neljännän sinfonian syntyvaiheista, ja äskettäin päivänvaloon tullut kirje tukee puolestaan olettamuksiani Kolinmatkasta **inspiraation alkuvirikkeenä**. Ja samalla nousen **itse vuorelle, eläydyn vaeltajan ajatuksiin**.^{clxv} (Tawaststjerna 1970: 23.)

Die einhegenden Elemente (*olettamus* ‘Annahme’, *inspiraation alkuvirike* ‘Anfangsimpuls der Inspiration’) stehen gegen den Beleg durch die aufgefundene Quelle (Carpelans Brief mit der Anspielung auf die Bergwanderungsmotivik) und die Perspektivierung als Nacherleben der Wanderung durch den Autor selbst. Tawaststjernas Behauptung, er habe „eine Ahnung“ (*ollut aavistavina*) zur Entstehungsphase der Sinfonie gehabt, ist besonders deshalb aufschlussreich, weil er selbst in seiner Antrittsvorlesung als Professor für Musikwissenschaft an der Universität Helsinki ein Jahrzehnt zuvor noch jegliche programmatische Interpretation der Sinfonien zurückgewiesen und deren Charakter als absolute Musik derart ostentativ unterstrichen hatte (Tawaststjerna 1961: 27), dass ein Zeitungsbericht über die Vorlesung die Überschrift „Sibeliuksen innoituksien lähteet vain musiikillisia“ (‘Sibelius’ Inspirationsquellen nur musikalisch’) trug (*Uusi Suomi* 1961: 2). Tawaststjernas Einstellungswandel fließt damit in den Diskurs ein, in dem sich das Augenmerk (wieder) zugunsten sekundärer, biographischer und teils kolportierter verbaler Äußerungen des Komponisten gegenüber der Partitur als primärer (wenn nicht gar einziger) zuverlässiger Quelle für Aussagen über das Werk verschiebt.

Doch muss der Diskurs auch Sibelius’ seinerseits als Quelle belegten Widerspruch einhegen, damit die Koli-Interpretation akzeptabel wird:

Sibeliuksen Neljäntähden **on kauan pidetty arvoituksena ja tutkijat** ovat esittäneet siitä **hyvinkin erilaisia mielipiteitä**. On puhuttu tämän ”pettuleipäsinfonian” ja Sibeliuksen Kolin matkan välisestä yhteydestä. **Sibelius itse jopa julkisesti kiisti**, että sinfonia ei ole mikään ohjelmallinen luonnonkuvaus Kolilta, mutta Erik Tawaststjernan mukaan **matkalla ja maisemilla oli innoittava vaikutuksensa**.^{clxvi} (Pylkkänen 1971: 3.)

Die Konstruktion wird dergestalt mit dem Motiv der Rezeptionsschwierigkeit und der Reduziertheitsfigur verknüpft, dass die Koli-Inspiration unerschwerlich als Lösung eines angeblichen „Rätsels“ (*arvoitus*) angeboten wird.⁷²⁵ Die Implikatur ist, dass man die Sinfonie nun, da einige neu erschlossene Quellen sich mit dem Koli-Motiv in Verbindung bringen lassen, endlich verstehen könne. Doch damit wird die technische, ästhetische und hermeneutische Komplexität des Werkes und der Auseinandersetzung darüber zugleich auf einen stark verengten Blickwinkel reduziert. In einer weiteren Zeitungsnotiz zu der Serie von Tawaststjernas Rundfunksendungen auf der Basis seiner Biographie wird Pylkkänen – der sich mit seinen Besprechungen als sekundierender *animator* (Goffman 1992 [1981]: 144) positioniert – noch bildhafter:

Neljännän sinfonian arvoitusta ratkotaan tekniikalla, joka on tuttua parhaista salapoliisiromaaneista. Ja kenties käy niin, että kuulija lopulta itse saa löytää oman ratkaisunsa. **Erik Tawaststjerna on näet kuin Historicus, jonka suulla Sibelius puhuu.** Luetut päiväkirjaoitteet ovat autenttisia tekstiä ja niistä on ratkaisu löydettävä. Tawaststjerna ei tyrkytä omia mielipiteitään.^{clxvii} (Pylkkänen 1971a: 3.)

Tawaststjernas keineswegs ungewöhnliche Quellenarbeit wird zur geheimpolizeilichen Ermittlung hochstilisiert, und der Hinweis darauf, dass er sich eindeutiger Positionierungen enthalte und lediglich für den Komponisten spreche, verschleierte, dass allein in der Auswahl und Zusammenziehung des Materials, das der Forscher der Öffentlichkeit präsentiert – von Gewichtung und Interpretation ganz zu schweigen – bereits eine Positionierung liegt. Um in dem Bild von der Ermittlungsarbeit zu bleiben: Da Tawaststjerna in andere Richtungen weisende Indizien unterschlägt, genügen seine Mutmaßungen, um den Quellen Beweiskraft zuzuschreiben und die Jury (das breite Publikum) in seinem Sinne zu beeinflussen. Pylkkänens dritter Beitrag zu der Rundfunkserie verdichtet die Argumentation auf die diskurspezifische Formel mit den Komponenten {GEWISSHEIT_{IMPERSONAL}+Koli ALS INSPIRATION}:

Pois jäävät silloin kaikki lapsellisiksi jäävät aikaisten mietteet **Kolin** matkan aiheuttamasta ohjelmallisuudesta, ”topografiasta”. **Epäilemättä luonnonelämyksillä oli ollut vaikutuksensa**, mutta paljon syvemmällä **sielun syövereissä** valettiin Neljännän sinfonian muotti.^{clxviii} (Pylkkänen 1971b: 12.)

Damit ist auch der Widerspruch zwischen Naturbezug und den „Tiefen der Seele“ (*sielun syövereissä*) aufgehoben. Unter dem Aspekt der bivalenten Kommunikations-

⁷²⁵ Tatsächlich bezogen sich die im engeren Sinne wissenschaftlichen Kontroversen allerdings kaum je auf die hermeneutische Interpretation des Werkes, sondern auf formsprachliche Probleme (s. 6.1.7).

situation ist es interessant, wie die Darstellung aus Laienperspektive nacherzählt wurde:

Keskiviikkoiltana oli varmasti **paljon musiikin harrastajia radioittensa ääressä seuraamassa** prof. Erik Tawaststjernan Sibeliuksen esitelmää. [...] Keskeisenä aiheena ohjelmassa oli neljännen sinfonian valmistuminen [...]. [...] K. F. Wasenius (Bis) sanoi sinfonian kuvailevan nousua Kolin vuorelle sekä sieltä a-avautuvia näköaloja. Sibelius lähetti lehdelle (Hbl) vastineen, jossa sanoi, että arvostelijan otaksumat eivät ole oikeita. Kuitenkin **tiedetään, että Kolin matka oli innoittanut Sibeliusia**.^{clxx} (Kuulokas 1971: 6.)

Die Formel {MAN WEIß+INSPIRIERT} ist hier exemplarisch (über *tiedetään* bzw. *innoittanut*) realisiert. Sogar in die Begründung für das Gesetz, mit dem die Region 1990 zum Nationalpark erklärt wurde, floss der Sibelius-Bezug mit einer Variante der Formel ein:

Kansallispuiston perustamisella suojellaan maamme ehkä tunnetuimman kansallismaiseman keskeinen osa. [...] **Kolin sanotaan myös antaneen alkuvirikkeen** Jean Sibeliuksen **neljanteen sinfoniaan**.^{clxx} (STT 1990: 12.)

Die illustrativ-narrative Deutung des Werkes als Programmsinfonie, wie sie in Wasenius' Artikel erscheint, bleibt also durch die Diskursregel ausgeschlossen. Ob aber der feine Unterschied zwischen {von der Koli-Wanderung INSPIRIERT} und {die Koli-Wanderung ABBILDEND} für ein laienhaftes Publikum in seiner Signifikanz erkennbar ist, muss fraglich bleiben.⁷²⁶ Dieser Unterschied ist jedoch zentral: Wenn Klemetti oder Diktonius die Musik als Rauschen alter Bäume oder herbstgraue Seen beschreiben, so visualisieren sie eigene Eindrücke, ohne damit zu postulieren, dass es das vom Komponisten Gemeinte sei. Bei der Verknüpfung der Sinfonie mit einem biographischen Erlebnis des Komponisten wird hingegen auf dessen Perspektive übergegriffen und dem musikalisch Gesagten etwas Gemeintes unterstellt. Dies beleuchtet ein Element in der Denkbildanalyse, das Opp de Hipt (1987) nicht explizit betont, aber dessen Bedeutung gerade in einem kunstwerkbezogenen Diskurs nicht unterschätzt werden darf, nämlich die genaue Untersuchung der verbindenden Verbphrase, die zwischen den beiden *commonplaces* eingesetzt werden kann.

⁷²⁶ Die Konturen der Koli-Diskursformel bleiben auch auf Deutsch erkennbar: In der Neuausgabe des *MGG* heißt es: „Auch die vierte Symphonie kann mit religiöser Thematik, wenn auch im symbolistischen Gewand, in Verbindung gebracht werden, ging es doch **zu Beginn der Konzeption** um eine **Bergvision, inspiriert durch** eine gesellige und meditative Wanderung **auf Koli** im Jahr 1909 mit dem Schwager, dem Maler Eero Järnefelt“ (T. Mäkelä 2018: C. I.). Der Sibelius-Artikel in der ersten *MGG*-Ausgabe hingegen beschäftigt sich zwar eingehend mit der Sinfonie und bündelt zahlreiche Elemente aus dem finnischesprachigen Diskurs, jedoch ohne jede Andeutung auf das Koli-Motiv; dafür verweist der Artikel auf die „organische Gesamtheit“ (Ringbom 1965: Sp. 659).

Hinter der metaphorischen Beschreibung – bei der man zwischen den *common-places* SINFONIE und NATURERLEBNIS eine verbale Realisation von KLINGT WIE einfügen könnte – steht der subjektive Höreindruck ohne Validitätspostulat, denn nach was etwas für jemanden klingt, ist nicht intersubjektiv übertragbar. Hinter dem Denkbild DIE SINFONIE IST INSPIRIERT VON EINEM NATURERLEBNIS steht hingegen eine als intersubjektiv nachvollziehbare Tatsache markierte Vorstellung des Zusammenhangs zwischen Natur und schöpferischem Akt.

Die diachrone Wellenbewegung im Diskurs wird in einer grafischen Übersicht nachvollziehbar:

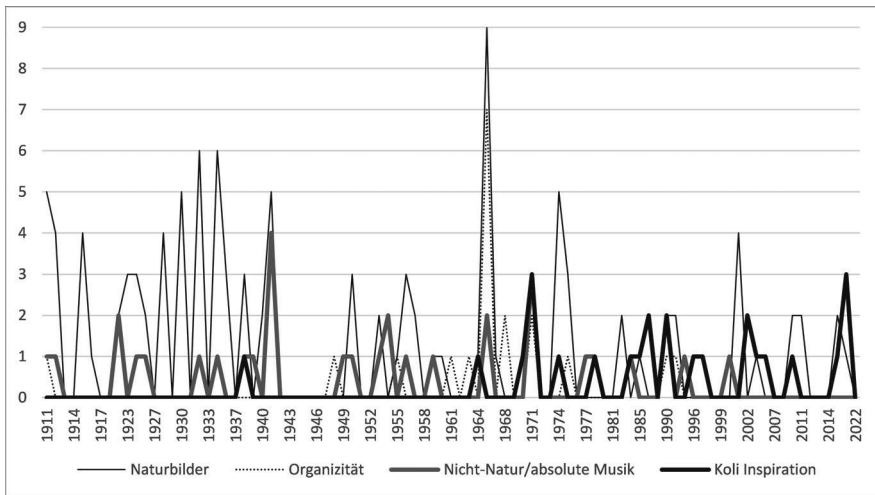


Abb. 10: Aussagekomplex NATUR/NICHT-NATUR im Sibelius-Korpus.

Das Koli-Motiv spielt nach der kategorischen Ablehnung von Wasenius' Interpretation in der frühen Diskursphase praktisch keine Rolle, erscheint in den 1930er und frühen 1940er Jahren nur vorübergehend wieder, bildet aber ab den 1970er Jahren, d.h. mit und nach Tawaststjerna, in Gestalt der Inspirationsformel einen diachron stabilen Diskursstrang. Die Häufigkeit anderer Naturbilder geht hingegen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts insgesamt zurück. Ein Sonderfall von NATUR, nämlich die (*in nuce* bereits bei Katila angelegte) Bezeichnung musikalischer Prozesse als „organisch“, erscheint insbesondere Mitte der 1960er Jahre auffällig häufig (s. hierzu 6.2.3).

Die Brisanz dieser Chronologie wird im breiteren fachgeschichtlichen und politischen Kontext deutlich. Dabei ist zu unterstreichen, dass das Koli-Motiv in jener

Phase, als es in Finnland noch keine im engen Sinn wissenschaftliche Textproduktion zu Sibelius gab und man derartige programmatische Deutungen im Sinne der *kansalliset tieteet* (s. S. 100) und aus dem Geist der Romantik möglicherweise erwarten würde, zunächst kaum eine Rolle spielt. Allerdings lässt sich beobachten, dass Naturbilder⁷²⁷ im Diskurs um die Sinfonie ab etwa Mitte der 1920er Jahre verstärkt auftreten, und zwar auch bei Autoren, die solchen Deutungen zuvor kritisch gegenüber gestanden und entsprechende Bildfelder vermieden hatten. Das erste Wiederaufleben des Motivs ist also in gewissem Maße diskursiv vorbereitet. Dass das Koli-Kernwort gerade in einer Zeit, in der im Umfeld einer nationalistischen Großfinnland-Ideologie Karelien besonders ins Blickfeld rückte (s. S. 33), wieder erscheint, und dass im Gegenzug die Koli-Deutung in den von außenpolitischer Mäßigung geprägten ersten Nachkriegsjahrzehnten vorübergehend aus dem Diskurs verschwindet, muss – so attraktiv es auch erschiene, hier eine Verbindung zu ziehen – angesichts der zahlenmäßig geringen Belege wohl als Koinzidenz betrachtet werden.

Der Zusammenhang zwischen der zweiten Wiederaufnahme des Diskursstranges mit Tawaststjernas Publikationen und Vorträgen dürfte hingegen außer Zweifel stehen. Zwar wäre es überzogen, daraus Belege für eine Wegscheide abzuleiten, an der der finnische Sibelius-Diskurs nach kritisch-analytischen Ansätzen wieder in eine biographisch oder gar biographistisch geprägte Pfadabhängigkeit zurückfiel. Aber es bleibt doch zu konstatieren, dass die Diskurskoalition aus Nationalkomponist, Nationallandschaft und, mit Blick auf Tawaststjernas Akteursrolle, Nationalmusikwissenschaftler sich jedenfalls im öffentlichen Diskurs gegen jene Position durchsetzte, die die Sinfonie – Sibelius' Beitrag zur frühen Moderne – nicht nur von der Programmmusik abgrenzte, sondern überhaupt jenseits hermeneutisch-biographischer Perspektiven betrachtete.⁷²⁸ Dieser Prozess zeigt beispielhaft, wie eine starke Diskursmacht auch auf vergleichsweise schwacher Evidenzbasis ihre Wirkung entfalten kann. Dass Sibelius' expliziter und öffentlicher Widerspruch in diesem Diskursstrang nicht als besonders starke Stimme wahrgenommen wurde, stützt die Einschätzung, dass Komponist und Werk zu kollektivsymbolischen Projektionsflächen der finnischen Mentalität geworden waren.⁷²⁹

727 Die Summenlinie „Naturbilder“ in Abbildung 10 enthält auch alle Verweise auf das Koli-Motiv außer den Realisationen von Koli als Inspiration. Der Spitzenwert absoluter Häufigkeit ist den zahlreichen Publikationen zu Sibelius' 100. Geburtstag geschuldet.

728 In diesem Zusammenhang fällt auf, dass Tawaststjerna auf die Koli-Thematik in seiner Auseinandersetzung mit Adornos Sibelius-Glosse (Tawaststjerna 1979) nicht eingeht. Dies ist insofern relevant, als Adorno den Naturbezug, mit einem unschwer erkennbaren Seitenhieb auf Thierfelders (1935: 759) „Natur!“-Ausruf (Adorno 1938: 461), in seine Kritik einbezieht.

729 Die Ambivalenz der *voice* des Komponisten lässt sich an dem Gewicht ablesen, dass dagegen der privaten, uneindeutigen Tagebucheintragung beigemessen wurde. Flecks Denkstil-Theorie

6.1.7 Musikwissenschaftlich-analytische Zugänge im Textvergleich

Musikwissenschaftlich-analytische Textmuster treten, zunächst im Rahmen von übersetzten Gesamtdarstellungen,⁷³⁰ etwa dreißig Jahre nach der Uraufführung der Sinfonie in den finnischsprachigen Diskurs ein. In den folgenden Unterkapiteln werden sechs Originaltexte⁷³¹ miteinander verglichen, die den Anspruch analytisch-wissenschaftlicher Herangehensweise erheben und die zugleich die Bandbreite innerhalb des Textsortenfeldes finnischer musikwissenschaftlicher Fachtexte repräsentieren.⁷³² Allen Texten (bzw. den hier betrachteten Ausschnitten daraus) ist gemeinsam, dass sich die Äußerungen zum Werk vorwiegend auf analytische Befunde aus der Partitur stützen und dass das Zielpublikum als fachlich vorgebildet konstruiert wird. Dies lässt sich auch an äußeren Merkmalen wie dem jeweiligen Medium der Veröffentlichung (musikwissenschaftliche Fachzeitschriften bzw. Buchveröffentlichungen) und dem Abdruck von Notenbeispielen ablesen. Der Fokus der Untersuchung liegt auf folgenden Schwerpunkten:

- (1) Verhältnis von Analyse und Interpretation/Hermeneutik, Argumentationsfiguren und -strategien;
- (2) epistemische Modalität, Subjektsmarkierungen, Evidentialität;
- (3) Intertextualität und Diskursmarker, insbesondere Hinweise auf agonale Felder;
- (4) textsortenspezifische und stilistische Charakteristika; zumal im Hinblick auf die Frage, ob mögliche kulturspezifische Merkmale identifizierbar sind.

Angesichts der Unmöglichkeit, Textmengen dieses Umfangs in einer qualitativen Analyse komplett zu erfassen, werden Detailvergleiche an den jeweiligen Äußerungen zu einer zentralen Passage aus dem Kopfsatz der Sinfonie (Takt 29–40, im

dürfte auch hier greifen: Wo eine Äußerung des Komponisten dem Denkbild nicht entspricht, kann sie übergangen oder zumindest relativiert werden; wo sie es tut, wird sie, und sei es über ihre Tragfähigkeit hinaus, als Argumentationshilfe herangezogen.

730 Den Anfang macht die kommentierte Gray-Übertragung durch Jussi Jalas (Gray [Jalas] 1945) und Simon Parmets *Sibelius Sinfonier* (Parmet 1955), das zeitgleich auch in der finnischen Übersetzung durch Margarete Jalas erschien. – Einen kritischen Überblick über die analytische Literatur zu Sibelius zum damaligen Zeitpunkt gibt Murtomäki (1992).

731 Tawaststjerna schrieb zwar auf Schwedisch, aber die finnische Fassung – in Übersetzungen von Tuomas Anhava (Bd. 1) und Erkki Salmenhaara (Bd. 2–5) – entstand in Zusammenarbeit mit dem des Finnischen mächtigen Autor und erschien vor der schwedischen. Daher wird der Text in den hier vorgenommenen Untersuchungen weitgehend wie eine finnische Originalarbeit behandelt. Auf Deutsch liegt eine auf einen Band gekürzte Fassung vor (Tawaststjerna [Jänicke] 2005).

732 Mit dieser Auswahl sind nahezu alle bislang erschienenen, im Original finnischsprachigen Arbeiten aus diesem Textsortenfeld zu Sibelius 4. Sinfonie berücksichtigt. Lediglich Väisälä (2007) wird nicht herangezogen, da er sich ausschließlich mit dem III. Satz befasst.

folgenden Vergleichspassage genannt)⁷³³ in den Texten angestellt. Dieser Abschnitt eines thematischen, harmonischen und formsprachlichen Übergangs ist eine intensiv und kontrovers diskutierte Wegscheide innerhalb der Konstruktion des ganzen Satzes.⁷³⁴ Die Auffälligkeit der Passage lässt sich bereits an frühen Äußerungen ablesen, beginnend mit dem ersten finnischsprachigen Text mit analytischen Ansätzen, der nach dem Erscheinen der Partitur entstand:

Samassa sieppaawat wiulut kiini rohkeaan aiheeseen, joka salamana wälähtää taiwaalle, waloisan Fiss-duurin pulpahtaessa esille orkesterista. Trumpetit ja pasuunat kajahuttawat woitoisan huudahduksen, jousisoittimet ja puupuhaltimet tyyntyttävät, kierrellen pehmeissä siroissa kuwioissa; osan ensi osasto päättyy pianissimoon.^{clxxi} (Katila 1912: 11.)

Die fragmentierten Gesten der Violinen (T. 31ff.), die Katila als „kühnes, als Blitz zum Himmel leuchtendes Motiv“ (*rohkea aihe, joka salamana wälähtää taiwaalle*) erwähnt, könnten auch der auffälligste Bezugspunkt für zahlreiche Äußerungen zum bruchstückhaften Charakter der Motivik sein, für die sich seit der frühesten Diskursphase Belege finden:

Sibeliuksen [...] neljäs sinfonia [...], jossa esim. wiuluilla **kestää tuskin yksikään ainoa melodia edes wiittä sekuntia**^{clxxii} (R. 1914: 3).

Innerhalb der Komposition ebenso wie des diskursiven Netzes aus Musikwerk und Texten hat die Passage den Charakter einer Schlüsselstelle, auf die alle Autoren eingehen, womit ein repräsentatives Spektrum an Äußerungen für die Analyse zur Verfügung steht, die aufgrund des identischen Referenzpunktes unmittelbar vergleichbar sind.⁷³⁵

⁷³³ Da nicht alle Autoren ihre Befunde taktgenau zuordnen, besteht hier eine gewisse Unschärfe. Unstreitig ist jedoch überall, dass der Abschnitt zwischen der Tempobezeichnung *Adagio* (bei Ziffer B) und *Tempo I* den Bezugsrahmen für die entsprechenden Äußerungen bildet.

⁷³⁴ An solchen Schnittstellen entsteht kompositionstechnische Intertextualität auf einer tieferen Ebene, als es beispielsweise durch motivische Verweise auf andere Werke geschieht. Dies gilt umso mehr für die Sinfonik des 20. Jahrhunderts, bei der ja davon ausgegangen werden muss, dass das Formschema der Sonate kanonisierter Bestandteil der Ausbildung war. Die konkrete musikalische Formulierung korrespondiert also mit (verinnerlichten) Normen und (konventionalisierten) Erwartungshaltungen. Es sei nochmals daran erinnert, dass *sinfonia* als fachlicher Frame verstanden werden muss (s. 4.2.2): Durch die Bezeichnung entsteht beim Fachpublikum automatisch die Erwartungshaltung, dass es in einer bestimmten Phase des Kopfsatzes einen modulierenden Übergang zu einem Seitenthema geben muss; mit dieser Erwartungshaltung kommunizieren auch die kompositorischen Entscheidungen bei der Gestaltung der Form.

⁷³⁵ Krohns deutschsprachige Beschreibung der Vergleichspassage ist im Textanhang beigegeben, um den stilistischen Kontrast zu verdeutlichen, den sämtliche hier analysierten Texte dazu bilden.

6.1.7.1 Kari Rydman: *Sibeliuksen neljännän sinfonian rakenneongelmista*

Rydman's Aufsatz ist der erste original finnischsprachige Text, der sich einem Sibelius-Werk ausschließlich mit moderner Analysemethodik nähert. Rydman hatte nicht die seinerzeit kanonische Ausbildung durchlaufen;⁷³⁶ sein Diskursbeitrag ist also aus einer Position außerhalb der akademischen Sphäre verfasst. In der Einleitung positioniert sich der Artikel unmissverständlich als Kritik an der bisherigen Sibelius-Forschung:

Neljännän sinfonian muodollinen ja temaattinen rakenne on kaikissa Sibelius-tutkimuksissa todettu omalaatuiseksi, mutta siitä **ei Krohnin ja Roihan sinänsä ansiokkaista analyyyseistä** huolimatta ole toistaiseksi tehty **ainoatakaan yksityiskohtaisempaa tutkimusta**^{clxxxiii} (Rydman 1963b: 18).

Trotz der eingeebneten Formulierung ist der programmatische Impuls einer Abkehr von der traditionellen Herangehensweise kaum zu überlesen: Angesichts der erwähnten Autoren, insbesondere Krohns, ist die Formulierung, es habe bisher „nicht eine einzige detailliertere Untersuchung“ (*ei [...] ainoatakaan yksityiskohtaisempaa tutkimusta*) zum formalen und thematischen Bau der 4. Sinfonie gegeben, nachgerade ikonoklastisch. Jedoch räumt Rydman auch ein, dass herkömmliche Analysemethoden als solche für derartige Strukturen nur bedingt geeignet gewesen seien (ebd.: 18; 29), was die Kritik abmildernd von den Autoren ab- und auf die Methodik hinlenkt. Der Nukleus zu Rydman's Vorgehensweise ist allerdings in der übersetzten Literatur bei Gray [Jalas] (1945) bereits angelegt und kommt bei Parmet schon deutlich zum Vorschein. Letzterer identifiziert den Beginn des Kopfsatzes als „Achse, um die sich die ganze Sinfonie dreht“ (Parmet 1955: 55) und belegt dies mit abstrahierenden Notenbeispielen.⁷³⁷ Rydman unterlässt es, auf diesen Vorläufer explizit hinzuweisen, wenngleich er Parmet's Beobachtungen allgemein als „scharfsinnig“ (Rydman 1963b: 29) hervorhebt. Offene und verdeckte Polyphonie gehen hier also Hand in Hand.

Rydman's Ansatz unterscheidet sich in zentralen Punkten vom bisherigen Paradigma der Sibelius-Literatur. Untersucht werden daher vor allem diejenigen

⁷³⁶ Als Komponist war er Autodidakt, er gehörte zu den Gründern von *Suomen musiikinuoriso* und war einer der Protagonisten der *lastenkamarikonsertti*-Gruppe (s. 2.1.5). Diese Querverbindung zwischen der kurzen Phase experimenteller Avantgarde in der finnischen Musikgeschichte und dem neuen Blick auf Sibelius, speziell anhand eines seiner modernsten Werke, ist eine wichtige Rahmeninformation.

⁷³⁷ Parmet wurde in einer zeitgenössischen Rezension kontrovers besprochen, die ihm neben der Anerkennung für innovative Erkenntnisse teilweise Unwissenschaftlichkeit attestiert und etwa moniert, dass er sich für die rhythmische Analyse nicht der Krohn'schen Methodik bediente (Pylkänen 1955).

sprachlichen Mittel, die auf den bisherigen Diskurs verweisen und die Strategien, mit denen Rydman seine abweichende Position entweder unterstreicht oder einhegt. Fachspezifisch stützt er sich strikt auf einen auf einer genauen Tonhöhenanalyse basierenden Zugriff, der in erster Linie bemüht ist, die wichtigsten linearen Elemente als aus dem viertönigen Eingangsmotiv (C-D-Fis-E) abgeleitete Projektionen darzustellen.⁷³⁸ Damit geht ein Verzicht auf außermusikalische, insbesondere biographische und psychologisierende Deutungsansätze einher. Rydman hinterfragt zudem erstmals explizit die Lesart des Kopfsatzes als Sonatenform. Zugleich positioniert er das Werk im Kontext der damaligen mitteleuropäischen Moderne⁷³⁹ – er vermeidet strikt die Verbindung von *suomalainen* mit Komponist oder Werk. Die etablierte Einordnung der Sinfonie als *käännekohta* ‘Wendepunkt’ (ebd.: 17) im Schaffen des Komponisten greift Rydman hingegen auf. Die zahlreichen Notenbeispiele, die die analytischen Folgerungen als Ergebnisse objektiv nachvollziehbarer Partiturbefunde markieren,⁷⁴⁰ unterstreicht auch im Hinblick auf die visuelle Textstruktur die wissenschaftlich-analytische Haltung. Rydman verwendet einen Sachstil, der durch die konsequente Vermeidung von Affekt und Emphase und sparsamen Einsatz lebendiger Metaphorik charakterisiert ist. Die gelegentliche (wenngleich überwiegend schwache) Subjektivitätsmarkierung weicht von der in der musikwissenschaftlichen finnischen Textproduktion der Zeit vorherrschenden impersonalen Haltung allerdings signifikant ab.

Die wenigen Markierungen starker epistemischer Modalität sind in diesem sprachlichen Umfeld auffällig:

Sibeliuksen 4. sinfonia kuuluu *epäilemättä* tähän **modernin musiikin suurten pioneeritöiden** joukkoon niin tonaalisen, rytmillisen, kuin muodollisen kehityksen saavuttaman asteen perusteella^{chxiv} (ebd.: 17).

Ziemlich zu Beginn des Textes weicht Rydman also bereits einmal unterschwellig von seiner generell objektivierend-distanzierten Haltung ab, indem er die stilistische Einordnung der Sinfonie mit dem aus der Zero-Perspektive geäußerten und durch den Gewissheitsmarker *epäilemättä* ‘zweifellos’⁷⁴¹ bekräftigten Urteil über

⁷³⁸ Rydmans Analyse ist dabei keineswegs erschöpfend; den II. Satz übergeht er nahezu völlig.

⁷³⁹ Die Vermeidung einer Einordnung von Sibelius in eine historische Tradition, insbesondere in die Beethoven-Nachfolge, markiert implizit auch eine Abweichung von Diskurskonventionen.

⁷⁴⁰ Notenbeispiele sind in der älteren finnischen Sibelius-Literatur die Ausnahme; sie finden sich in größerer Zahl erst bei Gray [Jalas] (1945) und Parmet (1955). Noch z.B. Tarasti (1991) jedoch verzichtet komplett darauf.

⁷⁴¹ *Epäilemättä* gehört zu den „Kommentaradverbialen“ (*kommenttiadverbiaalit*), deren Bestimmung sich auf den gesamten Satz erstreckt (VISK §667).

die Bedeutung des Werkes so verknüpft, dass die „Zweifellosgkeit“ der ersten Setzung auf die beiden anderen übergeht: Die Modernität der Sinfonie kann, im Zeitkontext, als unzweifelhaft bezeichnet werden. Die These, dass es sich zweifellos um ein „Pionierwerk“ (*pioneerityö*) handelt, d.h. Sibelius bahnbrechende kompositorische Verfahrensweisen erstmals anwendet und ihm andere darin folgten, ließe sich immerhin theoretisch durch Werkvergleiche belegen.⁷⁴² Dass es sich aber drittens auch zweifellos um ein „großes“ Werk handele, ist eine Setzung, die sich mangels belastbarer objektiver Kriterien für die absolute Bedeutung von Kunstwerken gar nicht belegen ließe.⁷⁴³

Auffällige Häufungen von Subjektsmarkierungen finden sich dort, wo Rydman die von der im Diskurs etablierten Meinung abweichende Kernthese behandelt, dass der Kopfsatz nicht als Sonatenform im Sinne des konventionellen Schemas gelesen werden könne, und wo er unterstreicht, dass er sich allein auf werkimmanente musikalische Vorgänge beziehe:

Jos sonaattimuodon ideaa **koetetaan** soveltaa sellaiseen musiikilliseen kokonaisuuteen, jossa esiintyvät ilmiöt sotivat jotakin tämän muotoperiaatteen olellista[!] kohtaa vastaan, on ymärtääkseni **kyseenalaista**, onko silloin enää **syytä puhua sonaattimuodosta**^{chxxv} [...] (Rydman 1963b: 18).

Monet seikat puhuvat näet sen puolesta, että Sibeliuksen musiikin tekstuuri varsinkin juuri 4. sinfoniassa siinä määrin **ylittää sen esteettis-tyyllillisen kentän**, jonka selvittämiseen **Krohnin ja hänen seuraajensa** järjestelmä on konstruoitu, että tämän järjestelmän yksityiskohtainen soveltaminen kohtaa tarpeettomia vaikeuksia. Käsittääkseni **voidaan pitää selvänä**, että 4. sinfonian muotorakenne **voidaan hahmotella** mielekkäästi yksinomaan sen perusteella, mikä on musiikillisen tapahtumisen sisältö eri jaksoissa.^{chxxvi} (Ebd.: 26.)

⁷⁴² Was Sibelius' Sinfonie über den Entstehungszeitraum hinaus mit den vorher (ebd.: 17) angeführten „Pionierwerken“ (darunter Schönbergs *Pierrot lunaire* oder Strawinskys *Sacre du printemps*) verbindet, führt Rydman jedoch nicht aus. Die unmittelbare musikhistorische Wirkung der von ihm genannten Werke dürfte jedenfalls als erheblich größer betrachtet werden; die von Rydman konstruierte Parallele wurde denn auch selbst im finnischsprachigen Diskurs als überzeichnet kritisiert (Karila 1964: 5).

⁷⁴³ Der Vergleich mit einer entsprechenden Beobachtung von Dahlhaus in einer frappierend ähnlichen Formulierung zeigt den Unterschied: „Komponisten wie Jean Sibelius und Ferruccio Busoni, die zweifellos der Moderne – wie man sie damals verstand – angehörten [...]. Kompositionsgeschichtlich wesentlicher [...] ist jedoch der Übergang von motivischem zu „strukturellem“ Denken, der sich in der Vierten Symphonie ankündigt und der als technisches Merkmal der Zugehörigkeit des Werkes zur Moderne im emphatischen Sinne aufgefaßt werden kann.“ (Dahlhaus 1989: 309.) Auch für Dahlhaus also steht die Modernität der Sinfonie außer Zweifel, doch setzt er die Bezeichnung begriffsgeschichtlich sensibel relativierend in den historischen Kontext, begründet sie sachlich und enthält sich jeder expliziten Äußerung hinsichtlich der Bedeutung des Werkes.

Der ungeeignete Versuch, das Sonatenschema auf dieses Werk anzuwenden, wird zunächst keinem konkreten Autor zugeschrieben (*koetetaan* ‘man versucht es’); erst in der späteren Passage äußert Rydman explizite Kritik an Krohn und seiner Schule. Im Gegenzug wird die Verantwortung für den Widerspruch zunächst an das Werk delegiert. Die Origo wird also auf Sibelius verschoben, die Verstärkung von *monet seikat puhuvat* [...] *sen puolesta* ‘viele Umstände sprechen [...] dafür’ durch die Äußerungspartikel *näet* ‘nämlich’⁷⁴⁴ unterstreicht das auf die Partitur Hin- und damit vom Textautor Wegweisende. Die verwendete Quantum-Satzentsprechung (Ikola 1971: 47)⁷⁴⁵ dient in der Regel metatextuellen Positionierungen und erscheint in der 1Sg, ist im stilistischen Umfeld des Textes also bereits als eine relativ starke Subjektsmarkierung zu verstehen. Nur ein Mal, und zwar in der Schlussfolgerung seiner Ausführungen zu diesem Punkt, greift Rydman zu einer Personalform der 1Sg und markiert damit den Höhepunkt seiner Argumentationskette mit einem kommissiven Sprechakt,⁷⁴⁶ doch auch hier wird die epistemische Modalität einleitend vielfach abgeschwächt:

Haluamatta päästä ehdottomiin ja sitoviin tuloksiin esitän osan muotoratkaisuksi **seuraavan**.^{clxxvii} (Ebd.: 28.)

Das Komplementärbild zu dieser Struktur aus eindeutiger Subjektsmarkierung in Kombination mit eingehogter epistemischer Modalität findet sich dagegen, wenn Rydman den Gewissheitsmodus in Passagen mit teils kategorischer Kritik an Vorgängeruntersuchungen mit dem Autoren-Wir oder impersonalen Formen kombiniert:

[...] Parmetkin [...] väittää, että osan alussa oleva puupuhaltimien karakteristinen melodia seuralaisineen ja muunnoksineen ”elää omaa elämäänsä” erillään varsinaisesta pääteeman kehityksestä. **Tämä käsitys on epäilemättä aivan väärä.** Jo aikaisemmin totesimme, kuinka mainittujen teemaryhmien konstruktio on pohjaltaan yhteinen [...]. Hän [scil. Roiha] muodostaa kuitenkin kaavan E Ü A Z, jolla **ei aivan ilmeisesti ole mitään tekemistä** osan musiikillisen rakenteen kanssa. Tässä kohdassa nähdään selvästi, kuinka **huonosti** perinteellinen analyysi saattaa Sibeliuksen kohdalla onnistua.^{clxxviii} (Ebd.: 29.)

⁷⁴⁴ Die Partikel ist eine geronnene Verbform; *näet* bedeutet wörtlich ‘du siehst’.

⁷⁴⁵ Es handelt sich um eine für das Finnische typische Nebensatzersetzende Infinitivkonstruktion; das logische und grammatische Subjekt ist im Suffix der 1Sg an der Translativform des Infinitivs inkorporiert (*käsittää-kse-ni*).

⁷⁴⁶ Es sei daran erinnert, dass die Übermarkierung der 1Sg durch Pronomen und Personalform (bzw. -suffix) in der finnischen Schriftsprache eine Ausnahme darstellt (s. 2.3.2). Das flektierte Verb im 1Sg ist also bereits die stärkstmögliche Subjektsmarkierung innerhalb einer Stilkonvention, die das explizite *minä* ‘ich’ ausschließt.

Frequent verwendet Rydman *voidaan* ‘man kann’, die impersonale Form des Modalverbs *voida*. Insgesamt lässt sich also feststellen, dass Rydman die kritischen (implizit oder explizit) intertextuellen⁷⁴⁷ Bezüge durch feine Abstufungen differenziert – die epistemische Modalität ist vor allem dort besonders stark markiert, wo er sich auf die von ihm postulierte neue Herangehensweise bei der melodischen Analyse bezieht. Seine Lesart der Form des Kopfsatzes hingegen wird trotz der zahlreichen ins Feld geführten Argumente lediglich als eine mögliche plausible Alternative präsentiert. Die Abstufungen von *hedging* gehen mithin ziemlich konsistent einher mit dem Grad von intersubjektiver Nachvollziehbarkeit der jeweiligen Befunde, was einmal mehr an Meyers (1997) Beobachtung der Strategie „strengthening the argument by weakening the claim“ anschließt.

Zu der Vergleichspassage hingegen verweist Rydman lediglich lakonisch auf den Diskurs:

Voimakas unisonomelodia (1) on katsottu **sivuteemaksi**, Gray pitää sitä pääteeman (”motto-teeman”) muunnoksena^{clxxxix} (Rydman 1963b: 26).

Er bezieht also nicht Stellung und distanziert sich damit von einer problematisierend aufgeladenen Deutung dieser formalen Scharnierstelle; allein das Adjektiv *voimakas* ‘kraftvoll’ weist auf eine herausgehobene Funktion der Passage hin. Führt man sich vor Augen, wie wortreich andernorts um eine adäquate Analyse, Beschreibung und Interpretation dieser Takte und insbesondere ihrer Position in einem angenommenen Sonatenschema gerungen wird, ist Rydmans Formulierung von beinahe provokanter Beiläufigkeit. Diese ergibt sich jedoch daraus, dass er eine Analyse anstrebt, der keine bereits vorab an eine formsprachliche Norm gebundene Systemidee zugrundeliegt, zu der sich dann konkrete musikalische Ereignisse im Konflikt befinden könnten.

Mit jener Bildhaftigkeit, wie sie viele Texte älterer (nicht nur) finnischsprachiger Musikkritik kennzeichnet, geht Rydman sparsam und effizient um. Lebendige Metaphern setzt er nur an Positionen ein, die sowohl dramaturgisch herausgehobene Passagen des Werkes beschreiben als auch Kernstellen des Textes sind. Die stärkste Konzentration bildhafter Elemente findet sich daher im Zusammenhang mit dramaturgisch kritischen Wendungen gegen Ende des III. und IV. Satzes:

Tämän ”**kiirastulen**” jälkeen **teema ”c” alkaa jälleen itsenäistyä, se löytää lopullisen kehitysuuntansa**, ja ryhmän ”abde” merkitys alkaa vähetä. 9. jakso merkitsee muodon kehityksen

⁷⁴⁷ Eine Intertextualität verdeckter Polyphonie realisiert sich an solchen Stellen, indem konkrete Diskursbeiträge durch die kritischen Verweise in Rydmans Text präsent sind, auch wenn sie nicht wörtlich zitiert werden.

kannalta lopullisen purkauksen tihentyvää odotusta, jonkinlaista **”tyventä ennen myrskyä”**. [...] Mutta välikkeen v2 jälkeen seuraa loppuosassa **kriisi**: aihelmat b ja c joutuvat uuteen valloon ja **häviävät orkesterin myllerrykseen**. Jakso muuttuu välikkeeksi, joka johtaa codaan.
clxxx (Rydman 1963b: 30–31.)

In die – durch die Verwendung von Buchstabensiglen stark fachlich markierte – Sprache der Analyse fällt plötzlich eine Häufung starker Bilder ein, weicht aber so gleich wieder einer lakonischen Feststellung. Solche momentanen Überschreitungen des ansonsten eingehaltenen Rahmens usueller musikfachsprachlicher Metaphorik sind die einzigen ansatzweise hermeneutischen Einlassungen in Rydmans Text.⁷⁴⁸

Allerdings muss man dabei zwei Aspekte musikalischer Hermeneutik betrachten: Die Personifizierung (oder anderweitige Verbildlichung) musikalischer Ereignisse – gewissermaßen eine semiotische Hermeneutik – und die Deutung solcher Ereignisse als Intention des Komponisten, die man als psychologische (oder psychologisierende) Hermeneutik bezeichnen könnte. Im einen Fall wird die Musik, im anderen Fall der Komponist in der Akteursrolle gesehen. Bei Rydman lässt sich beobachten, wie beide miteinander verknüpft werden:

Mutta kun **coda saa lopullisen vallan** jakson A+V jälkeen, **ovat kaikki hallitsevat teemat väistyneet**, ja **lopullinen päätös on uskottu aihelmille**[,] jotka aikaisemmin ovat esiintyneet vain ohimennen. Tämä on hyvin **pateettinen menettelytapa**, mutta ei vähiten siitä syystä vaikuttava. [...] B-jakson laajan teeman alku esiintyy ennakoituna kaksi kertaa ensimmäisessä v1-välikkeessä (c-bassi, 21 t. A:sta). **Tämän täytyy olla täysin laskelmoitu menettely**, sillä bassojen pikku motiivi ei liity mitenkään orgaanisesti tai välttämättömästi muiden jousien nopeaan kuviointiin.
clxxxi (Rydman 1963b: 31.)

Die Absicht des Komponisten wird schrittweise in den Abschnitt eingeführt, ohne den Namen Sibelius auch nur einmal zu nennen. Zunächst ist die Musik – die „Macht“ (*valta*) der Coda, „herrschende Themen“ (*hallitsevat teemat*) – Subjekt (und Akteur). Das „Anvertrauen“ (*on uskottu*) der „finalen Entscheidung“ (*lopullinen päätös*) an die Themen impliziert die Person des Komponisten in einer impersonalen Formulierung. Die – im Text singuläre – kompositionskritische Stellungnahme als „pathetische Vorgehensweise“ (*pateettinen menettelytapa*)⁷⁴⁹ schiebt die Entscheidung des Komponisten weiter in den Vordergrund, woraufhin eine „Berechnung“ (*laskelmoitu*) konstatiert wird, die ja kein anderer als der Komponist vorgenommen haben kann: Der Wechsel der Perspektive folgt, innerhalb des „Zwanges

⁷⁴⁸ Die sprachliche Struktur spiegelt in gewisser Weise den musikalischen Kontrastreichtum der Passage, aber ob dies absichtsvoll geschieht, lässt sich nicht belegen.

⁷⁴⁹ Rydmans distanzierte Haltung weicht also auch von der Zuschreibung des „Tragischen“ ab.

zur Substantivierung“ (Dahlhaus 1973: 42), einer durch die Wahlfreiheit der sprachlichen Mittel ermöglichten Stringenz.⁷⁵⁰

Allerdings ist ein entscheidender Unterschied zu anderen hermeneutisch orientierten Ansätzen, dass auch an dieser Stelle lediglich auf kompositorische Strategien Bezug genommen wird; Rydman überschreitet selbst an diesem kritischen Punkt nicht die Schwelle zu illustrativer oder gar biographisch-psychologisierender Deutung. Vor dem Hintergrund der restriktiv gehandhabten bzw. fachspezifisch konventionalisierten Metaphorik im übrigen Text lassen die wenigen lebendigen Metaphern einen strategisch gezielten Einsatz vermuten, der eine durch den Kontrast verstärkte Wirkung beabsichtigt. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der Aufsatz keinen abrundenden Schluss enthält. Rydman verzichtet darauf, seinen durchaus programmatischen Text mit einem auftrumpfenden *quod erat demonstrandum* zu beenden, sondern konstatiert lediglich, im Anschluss an eine auf Siglen aus Buchstaben und Zahlen verknappte Übersicht von Motivkonstellationen des Finales:

Mitään säännönmukaisuutta ei näissä vaihteluissa, enempää kuin eri motiivien sisäisissä muuntumisissa voida löytää^{clxxxii} (Rydman 1963b: 32).

In diesem abrupten Ende könnte man eine textstrukturelle Sachstilmarkierung sehen, aber auch eine intermedial-intertextuelle Anspielung auf den lakonischen Schluss der Sinfonie selbst. Erst bei genauerer Betrachtung erschließt sich die Doppelstrategie, dass die Feststellung der Abwesenheit jeglicher „Regelmäßigkeit“ (*säännönmukaisuus*), im Sinne einer Befolgung etablierter Schemata, ebenso als kondensiertes Fazit des gesamten Textes gelesen werden könnte.

Die Sachstilmarkierung realisiert sich mithin in einem Rahmen, wie er für einen modernen musikanalytischen Text erwartbar erscheint: Durch den Verzicht auf Affekt und Emphase, eingehegte Formulierungen bei der Kritik an Vorgängerarbeiten, den reichen Gebrauch von Formsiglen und Notenbeispielen, welche die analysefundierte Evidentialität – d.h. die Offenlegung der Methodik – unterstreichen, die konsistente Fachterminologie und den sparsamen Einsatz bildhafter sprachlicher Mittel. Die (wenngleich wenigen und meist abgeschwächten)

⁷⁵⁰ Dahlhaus' vorschneller Behauptung, es sei „nahezu gleichgültig“, ob „das Instrument, das ein Thema vorträgt, oder das Thema selbst das grammatische Subjekt des Satzes bildet, der den Sachverhalt beschreibt“, muss unter Verweis auf solche Textpassagen kategorisch widersprochen werden. Wie groß der Unterschied ist, wird daran klar, dass Rydman mit Blick auf die Partitur und die Mehrdeutigkeit von *päätös* 'Abschluss, Entscheidung' etwa auch hätte formulieren können, dass „Sibelius die letzte Entscheidung den Posaunen“ anvertraue. Die Formulierung wäre ebenso sachlich richtig und stilistisch angemessen, aber von ganz anderer assoziativer Wucht.

Subjektsmarkierungen erscheinen allerdings, vor dem Hintergrund der Konvention impersonaler Haltung auch in stark hermeneutisch geprägten älteren finnischen Musikfachtexten, innerhalb des Textsortenfeldes als innovativ. Die häufige, oft kritische Bezugnahme auf frühere Texte – d.h. die Polyphonie – vernetzt den Text im Fachdiskurs. Was für andere im weiteren Sinne geisteswissenschaftliche Texte gilt (Toscher 2019: 55), trifft also auch auf musikalische Analysen zu.

Meist sind die Bezüge auf den (finnischen) Diskurs explizit; allgemeinere Anspielungen eher die Ausnahme:

Olennaista sinfonian motiivikalle on, kuten todettiin, että teemallinen aineisto on johdettavissa muutamasta **perushahmosta**. Tärkeimmät niistä ovat löydettävissä avautuhtien kontrabassokulusta c-d-fis-e. Se sisältää ensinnäkin tuon **kuuluisan tritonuksen**, jonka osuutta sinfonian yleisluonteesta ei voi yliarvioida.^{clxxxiii} (Rydman 1963b: 20.)

Der Verweis auf das „berühmte“ (*kuuluisa*) Tritonusintervall, ohne dass es vorher thematisch innerhalb des Textes eingeführt worden wäre, referiert auf ein zumindest innerhalb der Fachgemeinschaft etabliertes Wissen und transportiert eine Identifikation mit allen, die diesen spezifischen Tritonus als berühmt kennen. Das Thema zu diesem Rhema liegt außerhalb des Textes im bereits existierenden Diskurs, was durch das Entferntheit ausdrückende (VISK §1425) Pronomen *tuo* 'jener' markiert wird. In diesem Zitat findet sich jedoch auch eine verdeckte terminologische Intertextualität: Rydman bezeichnet das Kernmotiv der Sinfonie als *perushahmo* 'Grundgestalt'. Dieser Terminus wird im Deutschen für die Ausgangsformation einer Zwölftonreihe verwendet. Indem Rydman einen Fachterminus, der mit einer im Finnland der 1960er Jahre teils noch als avantgardistisch betrachteten Kompositionstechnik assoziiert wird, auf Sibelius anwendet, impliziert er also, gleichsam mit Hilfe einer terminologischen Rückprojektion, die vorausweisende Modernität von dessen Motivtechnik.⁷⁵¹ Ein kulturspezifisch terminologiegeschichtlich interessanter Fall von Intertextualität durch Vermeidung schließlich ist die Tatsache, dass Rydman eine formale Analyse einer Sibelius-Sinfonie vornimmt, ohne auch nur im Geringsten von Ilmari Krohns synchron noch sehr präsenter Terminologie (s. 4.1.8) Gebrauch zu machen. Diese Besonderheit erschließt sich nur in Kenntnis des finnischen Fachdiskurses und der damit verbundenen Erwartungshaltungen; solche Befunde unterstreichen die Unterscheidung zwischen offener und verdeckter Polyphonie.

Rydman's Text lässt sich auf drei textsortenrelevanten Ebenen als „intendierter Musterbruch“ (Fix 2019: 329) in der finnischen Sibelius-Literatur lesen und bildet

⁷⁵¹ Die Ableitung *hahmosävel* 'Gestalt-, Figurton' für die vier Töne des Kernmotivs in seiner Ausgangsgestalt ist hingegen eine textinterne okkasionelle Bildung.

so eine Wegscheide, an der sich ein Pfad zu einer modernen, analytischen Herangehensweise öffnet: Er bedient sich eines überwiegend neutralen, sachlichen Stils, passt die Analysemethodik dem Gegenstand an (anstelle sich diesem mit vorgefertigten Schemata zu nähern) und beschränkt sich auf strikt musikimmanente Befunde, ohne über hermeneutische, psychologische oder biographische Intentionen und Deutungen zu spekulieren. Mithin gehört Rydmans Aufsatz zu den Pioniertexten der modernen Sibelius-Analyse,⁷⁵² und dies auch über Finnland hinaus.⁷⁵³ Der hier eingeschlagene und – etwa in der Rezension von Oramo (1964) – als innovativ und überzeugend betrachtete Weg wurde jedoch im finnischsprachigen Sibeliusdiskurs zunächst kaum weiter begangen. Die Grunderkenntnis der Ableitung aus dem Tritonusmotiv wurde allerdings, mit oder ohne Rydmans Zutun, bald eine Art fachliches Kollektivsymbol.⁷⁵⁴ Dies ist auch deshalb bemerkenswert, weil Rydman gleichsam den Beweis für die bereits von Katila (1911b) postulierten „mathematischen“ Themenbeziehungen erbringt und damit das alte Stereotyp vom Mangel an Logik in Sibelius' Musik widerlegt. Allerdings schwächt Rydmans dezidiert rationale Analyse auch die Grundlage des Schwerverständlichkeitsmotivs. In gewisser Weise ist sein Aufsatz eine umfangreiche Reformulierung jenes „*Nej!*“, mit dem Anderson (1911) seine eigene rhetorische Frage nach der Schwerverständlichkeit beantwortet hatte (s. S. 323) und damit ein Bruch mit einer bisher zentralen Diskursregel.

6.1.7.2 Kai Maasalo: *Suomalaisia sävellyksiä*

Maasalos kurze Gesamtbetrachtung (K. Maasalo 1964: 144–147) ist Teil eines zweibändigen Werkes, das die finnische Musikgeschichte bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts (nach einer knappen allgemeinen Einführung) als Kompositionsgeschichte darstellt; die Sibelius-Kapitel bilden den Schluss des ersten Bandes. Äußerlich wird mit dieser Verschiebung von „vor und nach Sibelius“ zu „bis einschließlich Sibelius und danach“ ein anderer als der übliche Großeinschnitt im finnischen Musikgeschichtsnarrativ markiert. Das Vorwort enthält zwei diskurshistorisch interessante Bemerkungen: Maasalo begründet seinen Verzicht auf eine umfangreiche biographische Einführung zu Sibelius damit, dass dessen Lebensweg

⁷⁵² Rautaoja (2018: 265) meint, den Beginn der modernen Sibelius-Literatur bei Tawaststjerna verorten zu können, doch ist dessen zwar quellengestützter, aber biographisch grundlegender Ansatz ausgesprochen traditionell oder gar retrospektiv zu nennen, und insbesondere in analytischer Hinsicht trägt er wenig innovative Züge.

⁷⁵³ Das Sprachgrenzenproblem (s. 5.5.2.2) erklärt den erstaunlichen Umstand, dass Tim Howell, einer der profiliertesten internationalen Sibelius-Forscher, Rydman in seiner analytisch innovativen Dissertation (Howell 1985) nicht einmal erwähnt.

⁷⁵⁴ Dahlhaus (1989: 309) nennt dies denn auch einen „Gemeinplatz der Sibelius-Literatur“.

und Persönlichkeit allgemein bekannt seien,⁷⁵⁵ und er weist darauf hin, dass ein großer Teil der Werke nunmehr zum Standardrepertoire des Rundfunkprogramms⁷⁵⁶ gehöre und es daher gerechtfertigt sei, eingehendere stilistische und strukturelle Untersuchungen anzustellen (K. Maasalo 1964: 6).

Maasalos Text ließe sich als Werkeinführung klassifizieren, die allerdings über die Ansprüche von niedrigschwelligen Konzertführern hinausgeht, was auch fachlichen Markern (Notenbeispiele, Siglen zur formalen Struktur, Fachterminologie) kenntlich wird. Der Text begnügt sich dabei nicht mit allein deskriptiv-referierender Haltung, sondern bezieht stellenweise argumentativ Position, doch enthält sich Maasalo jeglicher Hermeneutik und geht mit emphatischen Wertungen und bildstarken Metaphern sehr zurückhaltend um. Ähnlich wie bei Rydman fallen die Ausnahmen von diesem Sachstilprinzip entsprechend auf – auch Maasalo betont gleich zu Beginn des Abschnitts die „Größe“ (*suuruus*) des Werkes. Überraschender ist es hingegen, dass auch ein Nebenmotiv unvermittelt als *nerokas oivallus* 'genialer Einfall' (ebd.: 147) bezeichnet wird.

Maasalos Einstieg kombiniert, mit dem Verweis auf die „Unvorhersehbarkeit“ des Werkes für die zeitgenössische Rezeption, eine Realisation von SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT mit der Feststellung des stilistischen Wendepunktes und schließt damit an den Einstieg von Klemetti (1911) an. Indem er gewisse vorausweisende Merkmale in der 3. Sinfonie anführt, aus denen sich der Stilumbruch im Nachhinein als Andeutung hätte ablesen können, stellt er die Sinfonie zunächst in den mittlerweile gängigen narrativen Kontext innerhalb von Sibelius' Gesamtwerk.⁷⁵⁷ Dann verortet auch er das Stück im Zusammenhang mit der Moderne um die Jahrhundertwende. Das Motiv des Protests gegen die damals moderne Musik hat in dieser Lesart konsequenterweise ebensowenig Platz wie ein Bezug zu Beethoven oder eine Spekulation über romantisch-programmmusikalische Inspiration. Hierin ähneln sich Maasalo und Rydman, und auch hier ist, in Kenntnis der etablierten Motive und Narrative, das durch Nicht-Schreiben Implizierte eine ebenso wichtige Information wie das explizit Formulierte.

⁷⁵⁵ Dies ließe sich auch als implizite Distanzierung von biographistischen Ansätzen verstehen.

⁷⁵⁶ Maasalos ausdrücklicher Bezug auf den Rundfunk verweist auf die Bedeutung des Mediums als musikalische (Volks-)Bildungsinstitution und darauf, dass auch in den ersten Nachkriegsjahren der Zugang zum Repertoire der Kunstmusik in Finnland, vor allem außerhalb der wenigen urbanen Zentren, vorrangig über das Radio und nicht durch Konzerte erfolgte. Maasalo arbeitete seit 1946 beim staatlichen finnischen Rundfunk *Yleisradio*, ab 1956 als Musikchef (Helistö 2001).

⁷⁵⁷ Der Sibelius-Abschnitt von Maasalos Buch ist systematisch nach Gattungen geordnet, so dass das Gesamtnarrativ der sinfonischen Entwicklung hervorgehoben wird. Zwischen der 3. und der 4. Sinfonie entstand mit dem Streichquartett *Voces intimae* (1909) jedoch auch ein gewichtiges Kammermusikwerk, das bisweilen als Hinführung zur 4. Sinfonie betrachtet wird.

Dann jedoch verweist Maasalo auch auf die „starke Bindung“ zum 19. Jahrhundert (K. Maasalo 1964: 144), womit er die Sinfonie gewissermaßen als Scharnierwerk charakterisiert. Der von Maasalo hergestellte Bezug zu Wagners *Parsifal* ist ein diskursives Ereignis, dessen Dynamik sich erst mit Verzögerung entfaltet. Zwar sieht er diesen vor allem über die Stimmung (*tunnelma*) realisiert, doch erbringt er auch einen konkreten motivischen Beleg samt Notenbeispiel, indem er die Verwandtschaft zu einer (irrtümlich als „Gralsmotiv“⁷⁵⁸ bezeichneten) Melodiewendung bei Wagner zitiert (K. Maasalo 1964: 144). Dieser später im Diskurs aufgegriffene Befund (s. 6.1.7.6) erscheint in der Textstruktur auch deshalb herausgehoben, weil Maasalo insgesamt überhaupt nur drei Notenbeispiele anführt. Allerdings verweist er ganz allgemein auf das Auftreten des Motivs im I. und III. Satz bei Sibelius, ohne ein Notenbeispiel aus der Sinfonie gegenüberzustellen: Das Werk wird als so bekannt vorausgesetzt, dass man mit Hilfe des zitierten Wagner-Motivs die Referenzstelle bei Sibelius finden oder sogar aus dem Hörgedächtnis zuordnen kann.⁷⁵⁹

Auch Maasalos Interpretation der formalen Strukturen positioniert sich jenseits der konventionellen Schemata – Sibelius schreibe keine Sonaten-, Rondo- und Liedformen mehr, sondern nutze nur noch die Ideen hinter diesen Formprinzipien (K. Maasalo 1964: 144–145). Konsequenter setzt er die meisten Formenlehre-Termini in distanzierende Anführungszeichen,⁷⁶⁰ die Lesart des Kopfsatzes als Sonatenform wird mit der generischen 3Sg als textexterne Sichtweise markiert:

Tempo molto moderato, quasi adagio -osan voi jos haluaa jakaa aivan loogillisesti sonaattimuodon mukaisiin osiin. Mutta tuon nimikkeen käyttö tuntuu tässä yhteydessä **väkinäiseltä**. Koko osa on näet temaattista liikettä, jokainen tahti ja iskuala on osa suuresta tapahtumasarjasta eikä vain tietty 'kehittelyjakso'^{chxxxiv} (K. Maasalo 1964: 145 [Kursivierung orig.].)

Die Distanzierung *voi jos haluaa* 'kann, wer mag' ist dabei deutlicher als das neutral impersonale *voidaan*. Diese Abtönung einerseits und die Äußerungspartikel *näet* andererseits sind eine klare, nahezu dialogische Gegenüberstellung, in der Maasalo sich implizit, aber unzweideutig positioniert, wobei er eine dreistufige Annäherung

⁷⁵⁸ Gemeint ist tatsächlich die als „Wunde“- oder „Schmerzensmotiv“ bezeichnete Wendung aus fallender Quinte und aufsteigender großer und kleiner Sekunde, wobei der Anfangston gelegentlich von der kleinen Obersekunde aus angesteuert wird; in dieser Form ist die Intervallfolge etwa in das „Liebesmahlsmotiv“ gleich zu Beginn des Vorspiels eingebunden. Allerdings handelt es sich dabei um eine recht stereotype Melodiewendung, die man tongetreu oder mit kleinen Varianten auch in vielen anderen bekannten Werken und lange vor *Parsifal* findet.

⁷⁵⁹ Gemeint ist die Oberstimme des Blechsatzes im I. Satz, T. 40. – Eine derartige Auslassung kann also auch ein kulturspezifischer Diskursbeitrag sein: In einem deutschen Text würde vermutlich eher die Sibelius-Passage durch Notenbeispiele belegt und Wagner als bekannt vorausgesetzt.

⁷⁶⁰ Die Krohn-Termini *sikermä* und *iskuala* benutzt Maasalo hingegen ohne Distanzierung.

an seine eigene Position konstruiert, ohne je von Subjektsmarkierungen Gebrauch zu machen: *Voi jos haluaa* schließt ihn als Autor zwar semantisch und grammatisch nicht völlig aus, wohl aber pragmatisch. *Tuntuu* ist eine generische Formulierung, die pragmatisch bereits eine Subjektsposition impliziert (denn aus dieser Perspektive lässt sich kaum ausschließen, dass Maasalos Sichtweise hier einbezogen ist); *koko osa on näet* fungiert in dieser Strategie als eindeutige *stance*. Die Passage ist ein guter Beleg für die Beobachtung, dass allein die Abwesenheit von *hedging* in einem generell zurückhaltenden Formulierungsumfeld bereits wie ein *booster* wirken kann. Da für ein Lesepublikum mit entsprechender Expertise klar ist, wer den Kopfsatz „zwanghaft“ (*väkinäisesti*) als Sonatenform bezeichnet, sind auch die Adressaten dieser Kritik unschwer auszumachen, ohne dass Namen genannt werden müssen. Diese verdeckte Polyphonie wiederholt sich an anderer Stelle im Text, wenn Maasalo den Versuch kritisiert, die ungewöhnliche Form des II. Satzes in ein konventionelles Schema zu pressen:

Siitä on myös **yritetty** päästä luokittelemalla vaihe rondomuodon ylijaksoksi – **hätäratkaisu** sekin^{chxxxv} (K. Maasalo 1964: 146).

Maasalos Referatstrategien verdeutlichen, dass er sein Lesepublikum als eine Gruppe konstruiert, die nicht nur das Werk, sondern auch die einschlägige Literatur dazu kennt. Er baut durch häufige Diskurs- und Agonalitätsmarker ein dichtes transtextuelles Verweisfeld auf, nennt aber nahezu keinen anderen Autoren beim Namen.⁷⁶¹ Der gesamte polyphone Dialog spielt sich sprachlich in einer anonymisierten Diskurszone ab.

Diese implizite Betonung einer Hör- und Diskursgemeinschaft wird auch an der quasirhematischen Einführung von Detailverweisen deutlich, deren Thema gleichsam in der Hörerinnerung des Lesepublikums zu verorten ist; so auch in Maasalos Bezugnahme auf die Vergleichspassage, in der er zwei der drei „melodischen Fixpunkte“ (*melodiset kiintopisteet*) des Satzes identifiziert:

Osan teemamateriaalissa voi erottaa selvästi **kolme melodista kiintopistettä**: ensimmäinen on **soolosellon melodia**, toinen **vaskien voimallinen purkaus** sekä sille vastaava viulujen unisono, kolmas **trumpettien lyhyt ff-repliikki**^{chxxxvi} (K. Maasalo 1964: 146).

Ohne Taktzahlen oder anderweitige Lokalisierung ist nur für diejenigen, die das Werk kennen, nachvollziehbar, von welcher „Melodie des Solocellos“ (*soolosellon melodia*), „kraftvollem Ausbruch der Blechbläser“ (*vaskien voimallinen purkaus*)

⁷⁶¹ Die einzige Ausnahme hiervon ist interessanterweise ein Verweis auf das kurz zuvor erschienene Buch von Tanzberger (1962).

etc. die Rede ist. Den Höhepunkt des Satzes sieht Maasalo in der gedämpften Streicherpassage (etwa ab T. 70), den er als „Beginn der ‚Durchführung‘“ (ebd.) bezeichnet. Auch dies ist eine Doppelstrategie: Maasalo folgt auf der fachlichen Ebene, wenngleich distanziert, der konventionellen Lesart, die an dieser Stelle die Durchführung des Sonatensatzes verortet.⁷⁶² Über die Beschreibung der klanglichen Oberfläche der in vielen Rezensionen herausgehobenen Passage ist der Abschnitt jedoch für ein mit dem Werk vertrautes Publikum auch ohne Fachwissen aus der Hörerinnerung identifizierbar.

Doch die als *ydinaihe* 'Kernmotiv' bezeichnete Viertongruppe des Beginns wird in einer Umkehrung der textuellen Themenentfaltung gewissermaßen anaphorisch eingeführt, nämlich erst nachdem die (teils aus ihr entwickelten) thematischen Gestalten bereits vorgestellt wurden. Auch dies ist ein Beispiel für die Strategie, sprach- bzw. textstrukturell (und nicht allein durch deskriptive Mittel) auf ein musikalisches Phänomen zu reagieren, nämlich das der Vorwegnahme: Dazu muss verstanden worden sein, in welcher Weise Sibelius im Kopfsatz und insbesondere dessen Beginn mit der Gattungstradition korrespondiert, in der die Introduction als „Widerspruch im System“ (Gülke 2000) der Sonatenform gelesen werden kann. Die meisten Autoren erörtern die Schwierigkeit, die darin liegt, dass ein im gattungsspezifischen Erwartungshorizont – nämlich durch das langsame Tempo, das tiefe Register und die indifferente Phrasenstruktur – als Introduction markierter Beginn sich im Laufe des Werkes als dessen Kern herausstellt.⁷⁶³ Parmet (1955: 55) und Rydman (1963b: 20), die die Bedeutung des Anfangsmotivs in gleicher Weise betonen, legen es jeweils bereits im Einstieg in ihre Analyseabschnitte als eine Art Quellcode der Sinfonie offen. Maasalo geht, wie gesehen, umwundener vor⁷⁶⁴ und bildet damit einen aus dem Hörerlebnis nachvollziehbaren Prozess ab – nämlich, wie erst im Laufe des Satzes offenbar wird, dass die vermeintliche Einleitung möglicherweise gar keine war.

⁷⁶² Dies wäre in oder um T. 54 (Studierbuchstabe E); s. etwa Parmet (1955: 57).

⁷⁶³ Zwar beginnt nicht jede (sinfonische) Introduction in der Basslage, doch ist die Verbindung von schweifender Introduction und tiefem Register ein etablierter und immer wieder aufgenommener musikalischer Topos. – Dass die vermeintliche Introduction sich im Nachhinein als thematisches Kernmaterial erweist, wird unter anderem durch das stetige Zurückgreifen auf die Motivik und die Tatsache, dass das langsame Tempo sich nie in die gattungstraditionelle Norm des Sonaten-Allegro auflöst, realisiert. Sibelius' Entwurf eines langsamen Kopfsatzes, der zugleich Elemente der Sonatenform aufgreift, ist in der traditionellen sinfonischen Literatur in der Tat außergewöhnlich.

⁷⁶⁴ Mauranen (1993: 252–253) sieht in der Bevorzugung von „end weight strategies [...], starting from a distance and proceeding towards the main point“ ein textlinguistisches finnisches Kulturspezifikum. Allerdings ist die Frage, ob dies nicht vor allem im Kontrast zu einem sehr geradlinigen amerikanischen akademischen Schreiben dergestalt hervortritt.

Maasalos Vorgehen kann sich weitgehend als Ausdruck fachlicher Exklusivität lesen lassen, denn für ein Laienpublikum sind die meisten seiner Verweise ohne zusätzliche Erläuterung kaum nachvollziehbar. Andererseits garantiert sein Fokus auf das „Kernmotiv“, dass, wer alles andere nicht nachvollziehen konnte, doch diese Figur zu identifizieren in der Lage sein müsste. So kommt in seiner Darstellungsweise auch zur Geltung, dass das Werk Sibelius' als im kollektiven Hörgedächtnis verankert präsupponiert wird und wenige dahingeworfene Verweise für ausreichend befunden werden, um die identitätsstiftende gemeinsame Hörerinnerung wachzurufen: Die Klangvorstellung des Werkes, auf die quasirhematisch Bezug genommen wird, ist implizit Bestandteil des Diskurses.

6.1.7.3 Olavi Ingman: *Sonaattimuoto Sibeliuksen sinfonioissa*

Ingmans Essay zur Sonatenform bei Sibelius, im gleichen wirkmächtigen Medium⁷⁶⁵ wie der Rydmans erschienen, enthält ebenfalls eine Auseinandersetzung mit der bisherigen finnischen Sibelius-Literatur. Auf Ingmans fachspezifischen und terminologischen Ansatz wurde unter 4.1.8 bereits eingegangen; nun sollen konkret die Passagen zur 4. Sinfonie in ihrer diskursiven Verortung untersucht werden. Während Rydman (1963b: 18) seinen Essay mit einer Einordnung von Sibelius in den zeitgenössischen Kontext eröffnet (und keine historischen Bezüge herstellt) und K. Maasalo (1964: 144) den Jahrhundertwende-Kontext in voraus- wie (auf Wagner) zurückweisender Richtung betont, beginnt Ingman (1965: 19) mit einer Einführung zur Sonate bei Beethoven, bevor er auf Sibelius einschwenkt. Die Verknüpfung stellt Ingman her, indem er Beethoven und Sibelius als Eckpunkte und damit exponierte Vertreter der Sonatenkomposition markiert. Damit wird die Einführung nachträglich als kataphorisch markiert und die aus dem Diskurs bereits geläufige Autoritätskookkurrenz⁷⁶⁶ Sibelius-Beethoven (s. 4.2.2) bekräftigt.

Es schließt sich eine Fundamentalkritik schematischer Analysemethoden an, die auch Elemente meta(fach)sprachlicher Kritik enthält:

Ei ole tutkittu muodon sisäisiä periaatteita vaan lähestytty sitä riittämättömästi aseistettuna ulkoapäin, **formeleistakin käsin**, tyydytty teemoihin, ”satseihin”, modulaatioihin, lopukkeihin,

⁷⁶⁵ *Suomen musiikin vuosikirja* war Anfang der 1960er Jahre die wichtigste bzw. einzige im engen Sinne musikwissenschaftliche Fachzeitschrift in Finnland (s. Tab. 18 im digitalen Anhang).

⁷⁶⁶ So bezeichnet M. Müller (2007: 299) derartige Nachbarschaften. Allerdings beobachtet er diese als Zusammenziehung zweier Namen, die aus verschiedenen Kunstgattungen stammen, aber denen darin jeweils die gleiche Bedeutungshöhe zugeschrieben wird (in seinem Fall Dürer und Goethe). In der hier vorliegenden Variante des strategischen Musters hingegen wird Sibelius durch die Kookkurrenz erst auf eine Höhe mit Beethoven gebracht.

sekvensseihin jne., lisätty vielä **höysteeksi muutamia estetisoivia adjektiiveja**, siinä kaikki.^{clxxxvii} (Ingman 1965: 19.)

Da Ingman keine konkreten Beispiele nennt, bleibt offen, gegen wen sich seine Kritik richtet bzw. impliziert die Formulierung erneut, dass innerhalb der Diskursgemeinschaft stillschweigend klar wird, wer die Adressaten sind. Generell stützt sich Ingman ausdrücklich auf Krohn:

Seuraava Sibeliuksen sinfonioiden sonaattimuotoisten osien **tähänastisten analyysien korrehtuuriyritys** pitää lähtökohtanaan yleensä Krohnin analyysejä tieteellisesti arvovaltaisimpina mutta ottaa huomioon myös muita saatavissa olleita lähteitä^{clxxxviii} (ebd.: 23).

Sein Korrekturansatz zur bisherigen Sonatenanalyse ist also nicht ergebnisoffen, und er verwendet Krohns formale Unterteilungen samt Terminologie und Abkürzungen. Wo Ingman sich von Krohn distanziert, tut er dies in eingehogter Form:

Krohnin analyysi näyttää paperilla numerollisesti hyvältä kauniine säännöllisine lausekkeineen, mutta ei vastaa kuulovaikutelmaa ja tunnelmaa^{clxxxix} (ebd.: 27).⁷⁶⁷

Die stilistische Bandbreite in Ingmans Text reicht von nüchternen Auflistungen formaler Abschnitte bis zu für einen Fachtext ungewöhnlicher Emphase: In dem Absatz, der die thematische Strukturanalyse in der bisherigen Literatur kritisiert (ebd.: 30), sind drei von acht Sätzen mit einem Ausrufezeichen versehen.

Dem Abschnitt zum Kopfsatz der 4. Sinfonie (ebd.: 27–30) ist eine umfangreiche und quasi programmatische Binneneinleitung vorangestellt, in der Ingman zunächst einmal jedem analytischen Ansatz zu dem Werk abspricht, zu dessen Substanz etwas Erhellendes beitragen zu können:

Oman olemuksemme syvyys on tämän musiikin ulottuvuus ja kontemplatiivinen kontakti siihen edellyttää älyllisestä tarkkaamisesta luopumista^{cxc} (ebd.: 29).

Diese explizite Absage an einen rational-intellektuellen Zugang wird mehrfach reformuliert. Insofern ist es innerhalb der Textanlage kohärent, dass Ingman auf im eigentlichen Sinne analytische Anmerkungen nur einen geringen Teil des gesamten Unterabschnittes verwendet. Er beschränkt sich darauf, Krohns Analyse zu reproduzieren und setzt sich kurz mit den aus seiner Sicht gravierenden Fehleinschätzungen in der bisherigen Literatur auseinander. Die Ablehnung einer Kritik an Krohn schwingt dabei unterschwellig nahezu durchgängig mit:

⁷⁶⁷ Man beachte, wie hier die Feststellung, dass Krohns Analysen (nur) „auf dem Papier gut aussehen“, durch eine dezidiert hochsprachliche dreigliedrige Komitativkette illustriert wird.

Krohnin muotoanalyysi on oleellisessa reaalipohjalla ja siihen kohdistuvat epäilyt formalistisen muotokäsityksen sanelemia^{cxc1} (ebd.).

Dieser Vorwurf kann sich im Grunde nur gegen Rydman richten, da im Diskurs zwar auch andere Äußerungen erscheinen, die von Krohns Analysen abweichen, jedoch keine, die diese – wie eben Rydman es tut – grundsätzlich in Zweifel stellen. Die Wortwahl *formalistinen* ‘formalistisch’ schärft die im Eingangsabschnitt geäußerte Kritik an „formelhafter“ (*formeleista käsin*) Analysemethodik.⁷⁶⁸ Ingmans konstante Einordnung von Sibelius in einen traditionellen Kontext ist in diesem Zusammenhang zu sehen. Neben dem bereits erwähnten elliptisch-kataphorischen Textestieg über Beethoven lassen der Verweis auf Sibelius als Romantiker (Ingman 1965: 28)⁷⁶⁹ und die explizite Ablehnung von Rydmans Perspektive auf die Modernität der Motivbehandlung in der 4. Sinfonie hierauf schließen:

Voidaan perustellusti väittää, että sen I osa on sonaattimuoto, mutta **rakenteen oivaltaminen ei vie kuulijaa lähemmäksi sen sisintä**. Ei myöskään sen tematiikan ja aihelmien orgaanisen muuntumisen ja totaalisen varioinnin toteaminen ja tilastominen. (Kts. Rydman, e.m. tutkielma.)] Ottaen huomioon Sibeliuksen sävellystavan vaistomaisuuden, **ei tämä kuitenkaan vielä merkitse joidenkin modernien ”menetelmien” omaksumista**^{cxcii} [...]. (Ingman 1965: 28.)

Die Wendung zur Sonatenform reformuliert Maasalos *voi jos haluaa* (s. S. 351), nimmt jedoch dann einen anderen Verlauf: Die Relevanz einer formal-strukturellen Analyse wird mit der Behauptung der *vaistomaisuus* ‘Intuitivität’ von Sibelius’ Komponieren grundsätzlich in Frage gestellt. Dies ist allerdings ein leeres Argument, da sich Intuitivität weder beweisen noch widerlegen lässt.

Umso auffälliger ist angesichts dessen, welche Bemühungen Ingman beim Versuch der Rettung einer Lesart des Kopfsatzes der 4. Sinfonie als Sonatenform

⁷⁶⁸ Der Formalismusvorwurf ist in Musikdiskursen vor allem aus der Kampagne der stalinistischen Kulturpolitik gegen moderne, „linke“ Ästhetik geläufig; s. zum Wortlaut des berüchtigten Formalismus-Dekrets von 1948 Gojowy (1980: 348–365). Im hier vorliegenden Kontext mag *formalistinen* zwar vor allem „formalästhetisch“ bedeuten, doch muss Ingmans Text auch vor dem Hintergrund der (kultur)politischen Auseinandersetzungen der 1960er Jahre in Finnland gelesen werden (s. 2.1.5). Dass Rydman zur antibürgerlichen *lastenkamarikonsertti*-Avantgardebewegung gehörte, verleiht der an der Oberfläche rein fachlichen Auseinandersetzung eine sehr viel tiefgehendere Dimension, die hiermit zumindest angedeutet werden soll.

⁷⁶⁹ An diese These, für die Ingman u.a. die bekannte „Protest“-Stelle aus Sibelius’ Brief an Rosa Newmarch (s. S. 307) heranzieht, knüpft er auch seine Kritik an Parmet, der die „Tragik“ von Sibelius’ 4. Sinfonie nicht in der Aussage des Werkes, sondern in der Unzufriedenheit des Komponisten mit dem Ergebnis seiner Versuche sah, aktuelle Ideen in seine Tonsprache zu integrieren (Parmet 1955: 53–54).

unternimmt. So bezeichnet er die außergewöhnliche⁷⁷⁰ und durch komplexe harmonische Verläufe erreichte Seitentonart Fis-Dur als Ergebnis eines „völlig normalen“ (*täysin normaali*) Prozesses und die an dieser Stelle erscheinenden Melodiefragmente selbstverständlich als *sivuponsi* ‘Seitensatz’ (Ingman 1965: 29). Die für alle Analysen, die von der Sonatenform ausgehen, zentrale Problematik der Auslassung des Kopffthemas in der Reprise⁷⁷¹ sieht allerdings auch er als seltenen Fall. Für dieses Verfahren gebe es „inhaltsästhetische Gründe“ (*sisällysesteettiset syyt*), die er allerdings, anders als der intratextuelle Verweis suggeriert, zuvor eben nicht explizit erläutert hat:

Tämän tonaalis-dynaamisen kaavion kannalta ei pääponnen kertaus ole mikään välttämättömyys, joskin sen pelkistyminen ellipsinä harvinaisuus. Muoto on tässä yleensäkin pelkistetty minimiinsä, oleellisimpaansa – **sisällysesteettisistä syistä**, kuten edellä on selvitetty. Ellipsi on eräs kaiken perspektiivisen, kokonaisuutta tiivistävän muotoilun tärkeimpiä keinovaroja ja sen käyttö tässä **helposti niin pääteeman luonteesta kuin edellä käyneestä kehittelystä käsin perusteltavissa**.^{cxiii} (Ingman 1965: 29).

Ingman zieht also als erste Begründung für einen formalanalytischen Befund eine inhaltsästhetische Interpretation heran, die subjektiv bleiben muss, auch wenn sie in der Haltung der Gewissheit vorgetragen wird. Die zweite, strukturelle Begründung legt den Zirkelschluss offen: Die (intersubjektiv für sich genommen problemlos nachvollziehbare) Interpretation einer Ellipse setzt voraus, dass an der betreffenden Stelle etwas fehlt, das zwingend hätte erscheinen müssen. Ingman belegt also seine Kernthese, dass der Satz bei allen Abweichungen der Sonatenform folge, mit Annahmen, die ihrerseits diese Auffassung bereits als bestätigt zugrunde legen.

Diese Argumentation wird aus sowohl aus dem engen als auch aus dem weiteren Diskurszusammenhang heraus verständlich: Sie speist sich ebenso aus der Ablehnung einer Interpretation der 4. Sinfonie als Beitrag zur Moderne wie aus der

⁷⁷⁰ Die traditionelle Seitensatztonart wäre die parallele Durtonart C-Dur; mit Blick auf romantische Traditionen käme auch die Medianten F-Dur in Betracht. Dass auch Fis-Dur vor dem Hintergrund der distanzharmonischen Disposition des Satzes eine naheliegende Seitensatztonart ist, sieht Ingman zwar, jedoch geht er nicht auf die Diskrepanz zwischen der Fis-Dur-Vorzeichnung und dem tatsächlichen harmonischen Zwischenziel ein, nämlich dem sowohl in der traditionellen Tonartendisposition als auch in Sibelius’ auf kleinen Terzen und Tritonus basierender distanzharmonischer Struktur viel entlegeneren H-Dur.

⁷⁷¹ In einer den (seit dem späten 18. Jahrhundert etablierten) formal-dramaturgischen Konventionen folgenden Behandlung der Sonatenform wäre der Moment der Reprise, also der Wiedereintritt des Hauptthemas in der Haupttonart, einer der zentralen Angelpunkte der gesamten Satzanlage. Allerdings ging die Sonatenform aus einer zweiteiligen barocken Formanlage hervor, in der genau dieser Reprisenmoment im Regelfall nicht enthalten war; diese Verbindung zieht Murto-mäki (s. hierzu 6.1.7.5).

im Denkkollektiv besonders fest verankerten Vorstellung des Sonatensatzes als Krone aller musikalischen Formen (s. 4.2.2.1).⁷⁷² Für den Kopfsatz einer so bedeutenden (finnischen) Sinfonie ist kaum eine andere formsprachliche Interpretation als die der Sonatenform in der Beethoven-Tradition denkbar. In diesem Umgang mit Befunden, die der vorab gesetzten Auffassung widersprechen könnten, sind Merkmale eines kulturspezifischen Denkstils zu erkennen, die bereits anhand des Schwerverständlichkeits- und des Koli-Diskursstranges beobachtet wurden:

[...] 2. Was in das System nicht hineinpaßt, bleibt ungesehen, oder 3. es wird verschwiegen, auch wenn es bekannt ist, oder 4. es wird mittels großer Kraftanstrengung dem Systeme nicht widersprechend erklärt (Fleck 1993 [1935]: 40).

Hierzu gehört als komplementäre Ergänzung: Was in dem System als wünschenswert erscheint, wird darin gesucht und gesehen, auch wenn es nicht belegbar und/oder nicht relevant ist.

Mit Rydman gemeinsam hat Ingman allerdings, dass er sowohl jegliche programmatische Deutung vermeidet als auch jeden explizit nationalen Bezug umgeht. Der implizite gemeinsame Nenner ist also die Positionierung von Sibelius in einem übernationalen Kontext. Der Vergleich dieser zwei in unmittelbarem zeitlichen Zusammenhang entstandenen Texte verweist auf Konfliktlinien im finnischen Musikdiskurs der Nachkriegsjahrzehnte: Das Feld der Sibelius-Literatur wurde von sehr viel weitergehenden Auseinandersetzungen berührt bzw. wurden diese subkutan auch dort ausgetragen, wo es an der Oberfläche lediglich um unterschiedliche analytische Lesarten musikalischer Befunde ging. Ingmans gesamtes Argumentationsgebäude wird nur dann zur Gänze verständlich, wenn man

- (1) Sibelius' Bedeutung für das finnische kulturelle Selbstverständnis kennt;
- (2) um den Einfluss Ilmari Krohns auf Methodik und Terminologie der Formanalyse in Finnland und Krohns Diskursmacht weiß;
- (3) die bisherigen hermeneutischen Ansätze und die Autoritätskookkurrenz Beethoven-Sibelius einbezieht;
- (4) aufgrund der Kenntnis von (1) bis (3) nachvollziehen kann, wie radikal der bei Parmet angelegte und bei Rydman voll zur Geltung kommende Paradigmenwechsel in diesem Kontext ist;

womit im Gegenzug angenommen werden kann, dass

- (5) Ingmans Text einen Korrekturversuch dieses Paradigmenwechsels realisiert.

⁷⁷² Geck diagnostiziert ganz allgemein eine Überbewertung der „Idee des Sonatensatzes mit all ihren musiktheoretischen und philosophischen Implikationen“ (Geck 2000: 75), die sich in diesem Diskursausschnitt mit der spezifisch finnischen Denktradition (s. 4.2.2) überlagert.

Die Einlassungen zu der Vergleichspassage sind charakteristisch für die Grundhaltung der Texte. Rydman hatte diese lakonisch in einem Satz abgehandelt (s. S. 345). Ingman stellt den Abschnitt hingegen als besonders heraus – zunächst einmal, indem er den wenigen Takten einen kompletten Absatz widmet, und zwar den deutlich längsten im eigentlichen Sinne analytischen innerhalb des Abschnittes zur 4. Sinfonie in seinem Aufsatz. Dabei folgt er der Dramaturgie, aus einer analytischen Darstellung in eine ästhetische Wertung einzumünden:

Sivuponnen alkusäkeet 1. cornossa kromatisoivat tämän nousun lopun: e¹-f¹-fis¹-g¹ samalla huipentaen jännityksen. Tähän liittyvät varsinaisen sivuteeman alkusävelet a¹-h¹ aukottomasti. Sen suuri harppaus h¹-dis³ on dynaamisen nousun melodinen tulos ja mahdollistaa samalla johdannon ja pääteeman materiaalin sulautumisen sivuteemaksi. [x] Musiikkikirjallisuuden **määrätietoisuus** esimerkkejä sivuteeman johtamisesta väliskeellä pääteemasta (ja tässä lisäksi johdannosta)! (Ingman 1965: 30.)

Die Emphase, die am Ende der Passage äußerlich durch das Ausrufezeichen markiert wird, unterstreicht Ingman durch den elliptischen Bau des Satzes: Weder enthält dieser ein flektiertes Verb (das an der mit [x] markierten Stelle erscheinen müsste, etwa als *tämä on* ‘dies ist’), noch handelt es sich um einen der typischen Fälle finnischer Nullsubjekt Konstruktionen (s. 2.3.2.3). Man könnte hier von einem syntaktischen *booster* sprechen, und eingedenk der von Ingman vertretenen These, dass der Sinfoniesatz einer Sonatenform mit elliptischer Reprise folge, ist die Wahl einer syntaktischen Ellipse für diesen Moment (der den Abschnitt zur 4. Sinfonie in dem Aufsatz abschließt) auch ein starkes Mittel der Tiefenkohärenz.⁷⁷³

In der Wortwahl bleibt Ingman jedoch im Vergleich mit älteren Texten einem auf lebendige, innovative Metaphern verzichtenden Sachstil verpflichtet; und der Text ist durchgehend in impersonaler Haltung verfasst. Diese Kombination aus

⁷⁷³ Es muss allerdings unterstrichen werden, dass auch dieser Abschnitt dem grundlegenden Zirkelschluss unterliegt, auf dem Ingmans komplette Argumentation fußt. Ingman weist diesem nach einem halben Takt ins Leere abreißenden Melodiefragment das Gewicht eines sinfonischen Themas zu, weil es an einer Position erscheint, an der man in einer Sonatenform ein ausformuliertes Seitenthema erwarten würde. Akzeptiert man dieses fachliche Frameszenario nicht, fällt zwar nicht die analytische Konstruktion in sich zusammen, denn Ingmans Ableitung ist ja für sich genommen schlüssig und reformuliert im Übrigen die Erkenntnisse von Rydman und Parmet. Aber Ingman verknüpft das aus seiner Sicht Sensationelle der Passage untrennbar mit dem denkstilgesteuerten Systemschema, das er dem Satz auferlegt. Da im Übrigen auch zu fragen wäre, was so herausragend daran ist, dass ein Komponist in einer Entwicklungsform *sui generis* thematisches Material entwickelnd transformiert, ließe sich ein gewisses Missverhältnis zwischen sprachlicher Emphase und sachlichem Befund konstatieren, das auf ideologische Kontamination hindeutet: Die Passage wäre dann nur deshalb so großartig, weil es Sibelius ist, der etwas tut, was in zahllosen Kompositionen vor ihm bereits in ähnlicher Weise realisiert wurde.

Affekt und Zero-Perspektive unterstreicht die herausgehobene Bedeutung, die Ingman dem Abschnitt im Werk und seinem analytischen Befund zuschreibt, obwohl er als Autor bzw. Subjekt grammatisch völlig hinter die Aussage zurücktritt. Dies ist ein deutlicher Kontrast zu Rydmans Strategie, starke *claims* sprachlich durch Subjektsmarkierungen einzuhegen. Gemeinsam hingegen haben beide Autoren, dass sie den Komponisten im Zusammenhang mit ihrer analytischen Interpretation der Partiturbefunde kaum je als Akteur benennen. In Ingmans Einführung kommt der Name Sibelius sechsmal, in den analytischen Abschnitten hingegen kein einziges Mal vor, und alle Verweise auf eine Intention des Komponisten sind indirekt. Im hier zitierten Ausschnitt ist das superlativische Adjektiv *määrätietoisimpia* 'eines der zielstrebigsten [Beispiele]' die einzige derartige Andeutung, denn es impliziert einen belebten Akteur.⁷⁷⁴ Die Evidentialität der Befunde wird also weitgehend an die Partitur delegiert; damit rücken genuin kompositorische Tatsachen als Bestandteil des Diskurses stärker in den Fokus. Ingmans Text zerfällt jedoch bis zur Inkohärenz in eine nachgerade mystifizierende Analysefeindlichkeit und einen eindeutig formalästhetischen Analyseabschnitt, so dass auch in textlinguistischer Hinsicht evident wird, wie stark diese Konfliktlinie die Textproduktion prägt: Nicht nur in der Verwendung der Termini, sondern auch in der Trennung von „Stimmungsgehalt“ und „Formbau“ erweist sich Ingman als (letzter) getreuer Schüler Krohns.

6.1.7.4 Erik Tawaststjerna [Erkki Salmenhaara]: *Jean Sibelius (III)*

Auf Tawaststjernas stark biographisch geprägten Ansatz wurde bereits eingegangen (6.1.6),⁷⁷⁵ jedoch stützt er sich in dem Kapitel zur 4. Sinfonie (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 215–267) auch auf zahlreiche mit Notenbeispiel angeführte Partiturbefunde. Tawaststjernas Einstieg erinnert an den Ingmans, wenn er am Ende einer längeren Überlegung zum zeitgenössischen Kontext der Sinfonie eine Einordnung als weder impressionistisch noch expressionistisch vornimmt, sondern zu der als subjektiv markierten Feststellung gelangt:

⁷⁷⁴ Die genau disponierte Strategie dieses Satzes wird auch hieran deutlich: Der Superlativ-*booster* wird mit einem impliziten Verweis auf Sibelius verknüpft. Allerdings lässt sich Ingman dabei auch zu einem gewissen Selbstwiderspruch hinreißen, hatte er zuvor ja die *vaistomaisuus* 'Intuitivität' von Sibelius' Komponieren betont.

⁷⁷⁵ Diesen lehnt etwa Dahlhaus, explizit mit Blick auf Sibelius' 4. Sinfonie und das damit verbundene Krisennarrativ, als untauglich zur Gewinnung genuin musikalischer Erkenntnisse ab (Dahlhaus 1989: 309; s. hier S. 288). In Dahlhaus' Literaturempfehlungen (ebd.: 327) ist zu Sibelius lediglich die 1976 erschienene englische Version von Tawaststjerna angeführt; die Kritik an der biographistischen Deutung könnte man also durchaus auf diesen Autor beziehen.

Säveltäjistä kulkevat ajatukseni, eivät kenenkään Sibeliuksen aikalaisista, vaan hänen wieniläis-klassiseen esikuvaansa ja musiikillisen maailmansa keskushahmoon: Beethoveniin^{cxciv} (ebd.: 240).

Erneut lässt sich ein Ungleichgewicht zwischen starker epistemischer Modalität und schwacher argumentativer Basis beobachten: Einen konkreten, musikimmanenten Beleg dafür, warum Sibelius mit den vorherrschenden Richtungen seiner Zeit (trotz etwa der zuvor angeführten Ähnlichkeiten zu Ganztonstrukturen bei Debussy) weniger gemeinsam haben solle als mit dem stilistisch und kompositionstechnisch einer ganz anderen Epoche angehörenden Beethoven, bleibt Tawaststjerna schuldig. Insofern ließe sich die Subjektsmarkierung als eine Art *hedging*-Strategie verstehen – der subjektive und ins Ungefähre formulierte Fokus entbindet ihn davon, eine belastbare Begründung zu finden. Allerdings war die Sibelius-Beethoven-Verbindung seinerzeit bereits ein lange etabliertes Muster, und in der Fachgemeinschaft dürfte allgemein bekannt sein, dass sie auf den angelsächsischen Sibeliusdiskurs zurückgeht (s. S. 184), so dass es zumindest eigentümlich wirkt, dieses Stereotyp als eigenen Gedanken zu präsentieren.

Aus dem umfangreichen Textabschnitt soll hier nur die analytische Darstellung der Vergleichspassage behandelt werden, in der Tawaststjerna einige wichtige neue Motive in den Diskurs einführt:

Vaskien sekvenssimäisten fanfaarien jälkeen jouset intonoivat ydinmotiivin haja-asetteluun sijoitetun muunnoksen, jonka jännitys laukaistaan Fis-duuri-kolmisointuun: [Notenbeispiel] Ydinmotiivin uusi hahmo, joka on tunnistettavissa lähinnä edellisen variantin rytmin pohjalta, johtaa jännityksen **pysyvämpään laukeamiseen** subdominantille h. Käyrätorvissa kaikuvat **etäiset luonnonharmoniat**: [Notenbeispiel] Vaskien **sakraali** aihe, jossa on **vähän Parsifal-tunnelmaa** ja joka on soinnutettu duurisointukululla E-B-Cis – huomattakoon, miten esittelyn sävellaji-suhteet pieni terssi-tritonus heijastuvat myös tässä pienrakenteessa – johdattaa **loppuryhmään**: [Notenbeispiel].^{cxcv} (Tawaststjerna [Salmenhaara] 1989 [1971]: 245.)

Das analytische Vorgehen wird mit einer Fülle an Notenbeispielen unterstrichen. Auffällig ist die von jedem Verweis auf die formale Struktur freie Betrachtung: In die Debatte um das Verhältnis zum Sonatenschema greift Tawaststjerna nicht explizit ein.⁷⁷⁶ Sein Verweis darauf, dass die Subdominante H-Dur des in der Partitur vorgezeichneten Fis-Dur eine „bleibendere Auflösung“ (*pysyvä laukeaminen*) sei, impliziert eine Diskrepanz zwischen der vermeintlichen und der tatsächlichen Zieltonart der Übergangspassage, ohne diesen Punkt weiter auszuführen. Ein wichtiges Element ist jedoch die Bezeichnung *luonnonharmoniat* ‘Naturharmonien’ für die

⁷⁷⁶ Seine lakonische Bezeichnung des melodischen Einwurfs als „neue Gestalt des Kernmotivs“ folgt jedoch augenscheinlich der Filiation Gray > Rydman.

sogenannten „Hornquinten“ in T. 37–39.⁷⁷⁷ Das Adjektiv *etäiset* ‘entfernt’ evoziert die räumliche Vorstellung, die durch den Klang der gestopften Hörner entsteht. Das Hintergrundbild einer weiten Landschaft erscheint so tief verankert, dass diese Raumwirkung nicht mehr erläutert werden muss. Dies ist ein treffendes Beispiel für Roths Auffassung des Ungesagten als Ausdruck des Selbstverständlichen (Roth 2015: 153–161), und ein weiterer Beleg für die Fachlichkeit des Nichtterminologischen – Tawaststjerna geht nicht auf die technische Ursache für den Echoeffekt ein, und nur Fachleute können rekonstruieren, dass *etäiset* den gestopften Hornklang bezeichnet. Das Adjektiv *sakraali* ‘sakral’ für den folgenden Einwurf der Blechbläser verstärkt den ebenso wie bei Maasalo durch die Stimmung (*tunnelma*), aber anders als bei diesem nicht auch durch konkrete motivische Vergleiche belegten Verweis auf den *Parsifal*.

Der Vergleich mit Rydman zeigt erneut, wie groß die Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten ist. Wo Tawaststjerna ein „sakrales Motiv mit etwas Parsifal-Stimmung“ (*sakraali aihe, jossa on vähän Parsifal-tunnelmaa*) hört, beobachtet Rydman (1963b: 23) ein „diatonisch ausgefülltes Quintenfeld“. Was den anderen Autoren jedoch entgangen war oder nicht ihr besonderes Interesse fand, ist Tawaststjerna einen Hinweis wert, nämlich, dass die Harmonisation der Stelle als vertikale Projektion der linearen Tritonusstruktur motiviert ist. Der Terminus *loppuryhmä* ‘Schlussgruppe’ deutet an, dass Tawaststjerna im Hintergrund der Sonatenform-Lesart folgt, ohne die Abweichungen vom Schema besonders zu problematisieren. Krohns Termini, von denen es keine schwedischen Versionen gab, spielen hier keine Rolle; der Übersetzer Salmenhaara verwendet konsequent die finnischen Äquivalente der international etablierten Bezeichnungen (an dieser Stelle also nicht *loppuponsi*).

Der Textausschnitt zur 4. Sinfonie insgesamt ist ein repräsentatives Beispiel für die eklektizistische Heterogenität von Tawaststjernas Zugriff, in dem implizite oder verdeckte Bezüge auf ältere Literatur, eigene Beobachtungen, stichprobenartig analytische Bemerkungen und weit ausgreifende musikhistorische Bezüge eine enge Verbindung eingehen. Hier zeigt sich auch ein fundamentales Problem musikwissenschaftlichen Schreibens, nämlich des Konflikts zwischen detaillierter Analyse, die immer nur Ausschnitte behandeln kann, und dem Blick auf das große

⁷⁷⁷ Es handelt sich um eine für einen Hornsatz charakteristische Intervallfolge, ein in der Musikgeschichte unzählige Male gebrauchtes Versatzstück und also ein heteronomes Element. Die Angesichts dessen auffällig zahlreichen interpretierenden Einlassungen hierzu in der Literatur spiegeln die Extraterritorialität dieses diatonischen Einwurfes in einem ansonsten stark chromatisch bzw. ganztönig geprägten, individuell-expressiven Umfeld, ohne jedoch auf das Stereotype des Motivs einzugehen.

Ganze eines Werkes, bei dem viele Details unbehandelt oder angedeutet bleiben müssen.⁷⁷⁸ Die konkrete Textgestalt ist also teils Produkt und Ausdruck des Methodenproblems musikwissenschaftlicher „dichter Beschreibung“ und nicht zwingend ein kulturspezifisches Charakteristikum.

6.1.7.5 Veijo Murtomäki: *Modernismi ja klassismi Sibeliuksen neljännessä sinfoniassa*

Murtomäkis umfangreicher Aufsatz ist ein separat veröffentlichtes Kapitel aus seiner Dissertation (Murtomäki 1990c), die eine Gesamtdarstellung von Sibelius' Sinfonien vor dem Hintergrund der These unternimmt, dass sich in diesen eine Entwicklung zu „symphonischer Einheit“⁷⁷⁹ vollziehe. Es handelt sich um die erste auf Finnisch verfasste Dissertation zu Sibelius' Orchesterwerken und erstaunlicherweise überhaupt erst um die vierte musikwissenschaftliche Dissertation zu einem Sibelius-Thema in Finnland.⁷⁸⁰ Murtomäkis Artikel ist auch die erste umfangreichere finnischsprachige Einzeldarstellung zu der Sinfonie seit Tawaststjerna (1971).

Die Textstruktur entspricht der bei Rydman und Maasalo angelegten Vorgehensweise, zunächst eine historische Einordnung zu geben, bevor die eigentliche Analyse vorgenommen wird. Allerdings kann Murtomäki nun nicht nur auf Tawaststjernas umfangreiche biographische Quellenauswertung zurückgreifen, sondern auch auf die jüngere und wissenschaftlichere Sibelius-Literatur jenseits des finnischen Diskurses, darunter auch auf Carl Dahlhaus' hier bereits zitiertes Kapitel im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* (Dahlhaus 1989). Die Bedeutung der Behandlung von Sibelius' 4. Sinfonie in einer derart zentralen Publikation muss für den finnischen Diskurs als sehr groß eingeschätzt werden: Die intertextuelle Tragweite von Murtomäkis Einleitungsabschnitt ist nur vor dem Hintergrund der bisherigen problematischen Sibeliusrezeption in der deutschen Musikwissenschaft⁷⁸¹

778 Howell kleidet das Problem mangelnder analytischer Tiefe in eine diplomatische Wendung: „Although Tawaststjerna's analytical insights are certainly illuminating and benefit hugely from being placed in a broad context (conditioned by hitherto forbidden access to diary notes)[...] the comprehensive nature of his approach does leave room for more detailed and specialised analytical study“ (Howell 1995: 317).

779 Den Begriff *symphonic unity* übernimmt Murtomäki von Howell (1985: 128–130; 163; 177).

780 Die vorangegangenen waren Roihas (1941) bereits erwähnte deutschsprachige Arbeit, Tawaststjernas (zunächst auf Englisch erschienene) Dissertation über Sibelius' Klaviermusik (1960) sowie Tauno Karilas finnischsprachige Untersuchung zu Liedern von Sibelius, O. Merikanto und Kilpinen (1954). Murtomäkis Arbeit ist also, das muss unterstrichen werden, die erste original finnischsprachige Dissertation, die sich ausschließlich mit Sibelius beschäftigt.

781 In Deutschland waren bis in die 1980er Jahre keine unumstrittenen und wissenschaftlich bedeutenden Arbeiten zu Sibelius erschienen. Die Texte vom Anfang des 20. Jahrhunderts müssen als

voll zu verstehen. Nachdem Murtomäki zunächst zwei ältere Äußerungen britischer Autoren als Autoritäten für die Bedeutung des Werkes angeführt hat, zitiert er Dahlhaus:

Myös Carl Dahlhausin mielestä „Sibelius neljännessä sinfoniassaan saavutti ‚musiikillisen materiaalin tason‘, jota hän ei enää milloinkaan ylittänyt, ei edes seitsemännessä sinfoniassaan.“ (1980: 309).^{cxcvi} (Murtomäki 1990a: 54).

Der Vergleich mit dem Original ist allerdings aufschlussreich:

Daß Sibelius 1911, in der Vierten Symphonie – **wie Theodor W. Adorno, der Sibelius-Verächter, sagen würde** – einen „Stand des musikalischen Materials“ erreichte, den er niemals, auch nicht in der Siebenten Symphonie (1924), übertraf, **wurde von Biographen, die Kunstwerke als Dokumente zu entziffern suchten, mit Schwierigkeiten und Ängsten in Zusammenhang gebracht, die den Komponisten in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg befielen: Als würde eine avancierte Kompositionstechnik dadurch begreiflicher, daß man sie als Ausdruck von Verdüsterung erklärt** (Dahlhaus 1989: 309 [Murtomäkis Auslassungen fett markiert]).⁷⁸²

Murtomäki stellt in seiner Übersetzung, die er durch Anführungszeichen und Seitenzahlbeleg als wörtliches Zitat kennzeichnet, nicht nur die Syntax um, was wohl noch durch translatorische Adaptation gedeckt wäre. Er tilgt zudem, durch nicht markierte Auslassungen, sowohl den Verweis auf Adornos Sibelius-Kritik als auch den auf die eigentliche Quelle für das Konzept vom „Stand des Materials“, das er, zumal im Zusammenhang mit den beiden vorangegangenen Zitaten, als Beleg für künstlerisches oder kompositionstechnisches Niveau zu lesen scheint.⁷⁸³ Was im deutschsprachigen Fachumfeld eine etablierte Diskursformel ist, deren Autor kaum genannt werden müsste, erscheint im finnischen Zusammenhang so als Würdigung

vorwissenschaftlich gelten; Tanzbergers (1943; 1962) Arbeiten waren angesichts der ideologischen Verstrickung des Autors problematisch. Der Mangel an wissenschaftlicher Sibelius-Literatur in BRD und DDR, der mit dem Jubiläum 1965 als Problem von durchaus auch politischer Tragweite bewusst wurde – s. Gleißner (2002: 433–438 und 464–469) – dürfte auch die Wirkung des Wiederabdrucks von Adornos *Glosse über Sibelius* bald danach (1968) verstärkt haben.

⁷⁸² Zitiert wird hier nach der zweiten Auflage, die sich jedoch von der von Murtomäki verwendeten Erstauflage (1980) hinsichtlich der auf Sibelius bezogenen Passagen nicht unterscheidet.

⁷⁸³ Zur „Tendenz des Materials“ bei Adorno s. etwa Samson-Himmelstjerna (2020: 118–122). Das Konzept geht im Kern von einer historisch-temporalen Konzeption aus, der „Stand“ des Materials allein ist noch kein Qualitätskriterium. Rydman (1963b: 17; s. S. 341) verwendet in vergleichbarem Sinn *aste* ‘Grad, Stufe’. Auch Dahlhaus’ Wortwahl („übertraf“) impliziert allerdings eine Wertung; „überschritt“ wäre eine neutralere Variante. Möglicherweise intendiert Murtomäki unter Hinzuziehung von Dahlhaus auch eine implizite Korrektur von Adornos (1938: 461) Verdikt, Sibelius sei „hinter dem technischen Standard der Zeit völlig zurückgeblieben“.

aus Dahlhaus' Perspektive. Dahlhaus' unmittelbar anschließende harsche Kritik an jeglicher biographischer Deutung, die Murtomäkis eigenen, biographische und politische Hintergründe einbeziehenden Zugang (und den der hohen Autorität Ta-waststjerna) destabilisieren würde, lässt er unzitiert. Auch hier kann, neben der offensichtlichen Tabuisierung Adornos, ein finnisches Denkstil-Element konstatiert werden: Das Denkbild einer Verbindung von Leben, Geschichte und Werk ist eine Voraussetzung für das Sibelius-Verständnis; was dieser Haltung widerspricht, wird selbst im wissenschaftlichen Kontext nicht einmal kritisch diskutiert, sondern verschwiegen.

Zu Murtomäkis umfangreicher Analyse lässt sich zusammenfassend feststellen, dass der Grad an Evidentialität in Form von Belegen durch Notenausschnitte und detaillierte Beispiele hoch ist. Die Zero-Perspektive wird durchgehalten, d.h. es finden sich keine expliziten Subjektsmarkierungen, auch nicht in abgeschwächter Form. Die Terminologie folgt, insbesondere hinsichtlich des Umgangs mit der Sonatenform, dem adaptierten internationalen Standard.⁷⁸⁴ Murtomäkis analytischer Zugriff auf das Tonmaterial ist teils von Heinrich Schenker geprägt, was sich in der Verwendung der finnischen terminologischen Entsprechungen (*prolongaatio* 'Prolongation' etc.) niederschlägt.⁷⁸⁵ Der Gebrauch von Metaphorik und bildhafter Sprache ist sehr zurückhaltend.⁷⁸⁶ Die Vergleichspassage beschreibt Murtomäki so:

Modulaatiotavan poikkeuksellisuuden vuoksi uusi sävellaji ei urkupisteestä huolimatta vai-kuta alkuun vakavalta: seuraa uusi **Tristan**-sekvenssi, tulo sivu-teeman jälkisaäveaiheeseen ja harhaturkauksena – Fis-duurissa V7-vi asemasta V7-IV – **päätyminen H-subdominantille**. Torvien **etäältä kaikuva luonnonkvintti-fanfaarit rauhoittavat tilanteen**, minkä lisäksi vaskien sointusarja E-B-Cis – eksposition sävellajisuhteiden C-Fis-a tarkka transpositio – joh-taa ensimmäiselle ja ainoalle sivusävellajiin vakiinnuttavalle dominantti-toonika-yhdistel-mälle.^{cxcvii} (Murtomäki 1990a: 58.)

Auch hier wird also ein intertextueller Bezug auf Wagner in die Stelle interpretiert, jedoch ist nun *Tristan* an die Stelle der *Parsifal*-Anspielung getreten.⁷⁸⁷ Murtomäki

⁷⁸⁴ Gelegentlich erscheinen Relikte Krohn'scher Termini, jedoch nur solche, die auch im jüngeren finnischen Wortschatz der Formenlehre noch Verwendung finden, wie z.B. *jälkisaä* 'Nachsatz' oder *taitte* in der allgemeinen Bedeutung 'Abschnitt'.

⁷⁸⁵ Damit enthält der Text auch eine fachterminologische Innovation. Ein Beispiel für eine rein motivisch-harmonische Sibelius-Analyse nach Schenkers Methodik ist Väisälä (2007); s. auch 4.1.9.1.

⁷⁸⁶ Die Begleitung der Streicher zu Beginn des II. Satzes jedoch assoziiert er auffällig mit „Reiten“ (Murtomäki (1990a: 69).

⁷⁸⁷ Murtomäki, der sich im Abschnitt zuvor ausgiebig mit der harmonischen Strategie auseinan-dersetzt, sieht offensichtlich in den funktionsfreien halbverminderten Septakkorden in T. 29–30 Tristan-Akkorde. Dies ist analytisch diskutabel, kann hier aber nicht im Detail ausgeführt werden.

sieht die eigentliche Zieltonart des harmonischen Prozesses, H-Dur, quasi retrospektiv als Subdominante des vorgezeichneten Fis-Dur und nicht als harmonische Station eigenen Rechts.⁷⁸⁸ Die Passage zu dem Horngang (T. 37–39) ist eine erweiterte Reformulierung von Tawaststjerna (s. S. 361), die den vorübergehenden Ruhemoment durch die beinahe szenisch assoziative Personifizierung der musikalischen Ereignisse als Akteure betont (*luonnonkvinttifanfaarit rauhoittavat tilanteen* ‘die Naturquintenfanfaren beruhigen die Situation’),⁷⁸⁹ während die vorangehende durchaus aufsehererregende Modulation ebenso wie der nachfolgende *fortissimo*-Einwurf der Blechbläser nüchtern analytisch beschrieben wird.

Murtomäkis Text verweist mit seiner Dichte an Zitaten und impliziten wie expliziten Bezugnahmen darauf, dass und wie die diskursive Schichtung seit den 1960er Jahren angewachsen war und sich gewissermaßen nun auch eine genuin analytische – und nicht mehr vorwiegend biographisch-psychologisierend-hermeneutische – Beschreibungsdichte gebildet hat, in die zunehmend Quellen mit Fokus auf kompositionstechnische Fragen einfließen. Allerdings steht seine Tendenz zur Verwendung verkürzter und veränderter Zitate sowie Verweise auf Quellen zweiter und dritter Hand, insbesondere dort, wo er den historisch-biographischen Kontext beleuchtet, im Kontrast zu dieser auf zahlreiche Literaturverweise gestützten Evidentialitätsstrategie. So belegt er die anfänglichen Rezeptionsschwierigkeiten scheinbar mit der hohen Autorität Erik Tawaststjernas:

„Välttelevisä katseita, **päänpuistikusia, hämillisiä tai salaisesti ironisia hymyjä**. Monia on-nittelijoita ei taiteilijahuoneeseen tullut (Tawaststjerna 1989 [1971]: 229).“^{cxcviii} (Murtomäki 1990a: 54 [Anführungszeichen orig.])

Jedoch lässt er dabei unerwähnt, dass Tawaststjerna sich in der entsprechenden Passage auf eine mündliche Äußerung von Aino Sibelius stützt, also eine Erinnerung der hochbetagten Witwe des Komponisten⁷⁹⁰ an ein lange zurückliegendes Ereignis.

⁷⁸⁸ Im Vergleich mit Ingman ist interessant, dass auch Murtomäki die Zieltonart Fis-Dur nicht als ungewöhnlich bezeichnet, wohl aber den Weg, auf dem sie erreicht wird (Murtomäki 1990a: 57). Die äußerliche Diskrepanz zwischen vorgezeichnetem Fis-Dur und tatsächlichem H-Dur als Zieltonart übergeht auch Murtomäki. Dies mag der Fixierung auf die harmonische Lesart der Exposition entlang der Tritonusachse c-fis geschuldet sein, die so gesehen ein weiteres Denkstilelement ist, da sie das in die Tritonuskonstruktion nicht passende H-Dur nicht problematisiert. Murtomäki vergibt so aber auch die Chance, darauf hinzuweisen, dass H-Dur die Schlussstonart von Wagners *Tristan* ist, und damit den von ihm gesehenen Bezug zu untermauern.

⁷⁸⁹ Interessanterweise nennt auch I. Krohn (1945: 47; s. Textanhang), im Sinne seines Terminus *leposointu* ‘Ruheklang’ für die Subdominante, die Stelle einen „beruhigenden Subdominantklang“.

⁷⁹⁰ Tawaststjerna gibt nicht an, wann dieses Zitat aufgezeichnet wurde; Aino Sibelius starb 1969.

Vergleicht man das Aino-Sibelius-Zitat wiederum mit einer Passage aus Furuhsjelm in zeitlicher Nähe zu ebendiesem Ereignis erschienenen Sibelius-Buch, wird eine frappante Ähnlichkeit deutlich:

Jag [scil. Furuhsjelm] erinrar mig ganska livligt det i någon mån kuriösa första uppförandet: **huvudskakningarna**, de betänksamma minerna, **de kraftiga eller ironiska omdömena**^{cxcix} [...] (Furuhsjelm 1916: 215).

Murtomäki zitiert also eine finnische Übersetzung eines sehr viel später mündlich überlieferten Zitats, erwähnt jedoch weder die eigentliche Quelle noch die Übereinstimmungen mit einer zeitgenössischen schriftlichen Äußerung eines anderen Autors. Auch auf die Widersprüche zwischen solchen Äußerungen und den Beschreibungen teils begeisterter Publikumsreaktionen und Ehrbezeugungen für den Komponisten in den zeitgenössischen Besprechungen geht Murtomäki nicht ein. Die ersten schriftlichen Äußerungen über die Uraufführung zeigen ja keinesfalls ein einheitliches Bild von Skepsis und Verstörtheit.⁷⁹¹ Erst mit zunehmendem zeitlichem Abstand gerinnt die Erzählung von der anfänglich einhelligen Ablehnung und zögerlichen Durchsetzung des Werkes im Denkkollektiv zur Diskursregel, die

⁷⁹¹ So schreiben mehrere Rezensionen, die Sinfonie sei mit besonderem bzw. nach jedem Satz gesteigerten Applaus bedacht worden (O. Kotilainen 1911: 4; Katila 1911a: 6; Wasenius 1911: 7). Katila (1911b) berichtet zwar von zweifelndem Kopfschütteln, aber ebenso von rückhaltloser Begeisterung (s. S. 283). Carpelan schreibt, der Applaus sei bei der jüngsten und ältesten Generation am stärksten gewesen, und der ehemalige Universitätsmusikdirektor Richard Faltin habe ausgerufen, das Werk sei „eine Offenbarung“ (Carpelan 1911: 7) – dieses Detail wird in den finnischen Quellen, die Carpelan zitieren, bemerkenswerterweise nirgends erwähnt. Salmenhaara (1984: 280) hingegen hält die Ehrbezeugungen, in deren Beschreibung (Orchestertusch, Lorbeerkränze, Chorständchen für den Komponisten) die zeitgenössischen Quellen weitgehend übereinstimmen oder einander ergänzen, aber jedenfalls nicht widersprechen, sowie die begeisterten Erstreaktionen in der Presse für bloße Konventionen. Kokkonen (1965: 8) beruft sich in einem mehrfach abgedruckten Text noch auf Zeiteuginnen und -zeugen für die ratlose Aufnahme der Uraufführung, nennt aber weder Namen noch Zeitpunkte der Mitteilungen über das damals bereits über fünfzig Jahre zurückliegende Ereignis. Die Ehrbezeugungen erwähnt er nicht; die Rezensionen bezeichnet er verkürzend und pauschalisierend als konsterniert, wenngleich er immerhin einen höflichen Tonfall konzediert. Der Verzicht auf eine große Premierenfeier (man bedenke, dass sich der vorübergehend abstinenten Alkoholiker Sibelius nicht lange zuvor einer Kehlkopfoperation unterzogen hatte) und die zweifelhafte Anekdote, dass nur(!) Eero Järnefelt zum Gratulieren ins Künstlerzimmer gekommen sei (Aino Sibelius' erinnerte sich noch, es seien „nicht viele“ Gratulanten gewesen), werden als Beleg für die verständnislose Rezeption gewertet. Dies sind nur zwei Beispiele für ein rekurrentes Muster: Ähnlich wie bei der agonalen Auseinandersetzung um die Koli-Motivik werden Zeugnisse, die gegen das dominante Narrativ sprechen, ignoriert oder für irrelevant erklärt, und zwar auch dann, wenn sie (wie im Fall Carpelans oder Katilas) aus denselben Quellen stammen, aus denen andere Passagen als Belege für diese Erzählung herangezogen werden.

auch in der wissenschaftlichen Textproduktion eine quellenkritische Herangehensweise überlagert.

Im Zentrum von Murtomäkis Ansatz jedoch steht seine Einordnung der Sinfonie in das stilistische Umfeld und den narrativen Gesamtkontext der sieben Sinfonien. Die Sibelius-Beethoven-Verbindung und die Zuordnung des Werkes zum Kanon der Jahrhundertwendemoderne werden dabei über Sibelius' Zeitgenossen und Freund Ferruccio Busoni und dessen Konzept der „Jungen Klassizität“ (s. S. 122) neu miteinander verknüpft.⁷⁹² Murtomäki formuliert im Zuge seiner argumentativen Beweisführung für die (bis dahin in der Literatur lediglich behauptete) Verbindung zu Beethoven eine im Diskurs zentrale Äußerung, wenn er Rydman und Howells analytische Ansätze zusammenbringt. Die Beweisführung mündet in die bereits bei Ingman beobachtete argumentative Figur der durch Emphase unterstrichenen Gewissheitsmarkierung, ausgehend von einer durch Literaturdiskussion evidenziell abgesicherten analytischen Darstellung:

Vaikka Rydmanin muutoratkaisu [...] kokonaisuudessaan ei olisikaan hyväksyttävissä, on siinä oikeansuuntaista kaksiosaisuus. [...] Howell käyttää alkupuoliskosta nimitystä ‚statement‘ (=väite)⁷⁹³, kun taas jälkipuolisko saa suhteessa ensimmäiseen puoliskoon nimityksen ‚counterstatement‘ (=vastaus (1985: 132): [...] Kyseessä on siis jo barokissa ja varhaisklassismissa käytössä ollut aito binaari muoto, joka toimi myöhemmän sonaattimuodon lähtökohdana. Beethovenin myöhäistuotannossaan lailla Sibelius etsiyty klassismin⁷⁹⁴ juurille!^{cc} (Murtomäki 1990a: 65.)

Doch wird der Beethoven-Bezug letztlich dennoch durch einen Analogieschluss hergestellt, nämlich den der Evokation gemeinsamer historischer Wurzeln, die so oder ähnlich für die ganze sinfonische Tradition Gültigkeit beanspruchen könnten.

⁷⁹² Dies steht im intertextuellen Zusammenhang mit der Rezeption der 3. Sinfonie, die bereits früh als Übergangswerk zwischen dem romantischen und dem späten Individualstil Sibelius' betrachtet wurde. Schon Andersson (1911: 173) allerdings sieht Sibelius gleichermaßen als Klassiker, Romantiker und Modernen.

⁷⁹³ Die Übersetzung von *statement* mit *ponsi* läge durchaus im Bereich „dynamischer Äquivalenz“ (Koller 2011: 194–195), wenngleich Howell den Begriff *statement* für einen sehr viel größeren Formabschnitt benutzt als Krohn *ponsi* (s. 4.2.2).

⁷⁹⁴ *Klassismi* ist hier korrekt mit ‚Klassik‘ übersetzt, denn den klassischen Stil Beethovens kann man kaum als Klassizismus bezeichnen. Die in diesem Zusammenhang eigentlich notwendige metasprachliche Diskussion zu den möglichen Ableitungen (s. S. 121) und ihren Bedeutungsnuancen findet sich weder an dieser Stelle noch anderswo, womit auch die (für Murtomäkis These wichtige) Differenzierung zwischen Klassizismus und Klassizität sprachlich nicht adäquat abgebildet wird. An solchen Punkten zeigt sich das Konfliktfeld zwischen finnischer Derivationsmorphologie, Translatorik und Begriffsgeschichte bzw. historischer Semantik schlaglichtartig in seiner ganzen Komplexität.

Murtomäkis Literaturauswahl allerdings verweist auch auf eine Phasenverschiebung im finnischen Diskurs. Krohn und Roiha werden nur noch marginal und korrigierend angeführt; Ingman erscheint, obwohl er sich teils mit ähnlichen Problemstellungen hinsichtlich der Sonatenform befasst, nicht einmal im Literaturverzeichnis. Murtomäkis Text ist insofern ein hybrider bzw. synthetisierender Anschluss an den Diskursstand der frühen 1970er Jahre, als er biographische, hermeneutische und analytische Ansätze verknüpft. Sein Ziel ist dabei die wissenschaftliche Untermauerung des bereits lange zuvor etablierten Entwicklungsnarrativs der Sinfonien und des aus dem britischen Sibeliusdiskurs stammenden Beethoven-Bezugs.

6.1.7.6 Eero Tarasti: *Aika, avaruus ja aktoorit Sibeliuksen 4. sinfoniassa*

Abschließend zu dieser Serie von Textanalysen wird eine Sichtweise diskutiert, deren Autor eine gewichtige Position in der finnischen Musikwissenschaft und Semiotik einnimmt.⁷⁹⁵ Die Musiksemiotik hat sich in gewisser Weise aus der Hermeneutik des 19. Jahrhunderts entwickelt,⁷⁹⁶ die auch den frühen wissenschaftlichen finnischen Musikdiskurs (insbesondere dem zu Sibelius) in den 1950er Jahren noch stark prägte (Huttunen 2013: 36). Eine gelegentliche Kritik an der Musiksemiotik entzündete sich unter anderem daran, dass einige zentrale Autoren einschlägige musikwissenschaftliche Erkenntnisse unberücksichtigt ließen (H. Jung 1984: 572).⁷⁹⁷ Hemming (2016: 170) wiederum bemerkt, dass der semiotische Ansatz „kaum neue Erkenntnisse, sondern eher eine neue Beschreibungssprache hervorgebracht“ habe, was ihn für die vorliegende Untersuchung in gewisser Weise gerade interessant macht.

Anders als bei den zuvor behandelten Texten befasst sich Tarastis Einstieg nicht mit der historischen Einordnung des Werkes, sondern mit der Positionierung der über Sibelius Schreibenden, und problematisiert damit erstmals an prominenter Stelle und explizit die Belastung, die die Stellung des Komponisten als nationales Idol für eine kritische Auseinandersetzung im innerfinnischen Diskurs bedeutet:

⁷⁹⁵ Tarasti war Professor für Musikwissenschaft an der Universität Helsinki und Vorsitzender der finnischen Gesellschaft für Semiotik. – Eine variierte englische Version des Artikels erschien unter dem in eine völlig andere Richtung weisenden Titel *A deconstruction of national meanings in Sibelius's fourth symphony* (Tarasti 1995).

⁷⁹⁶ Eine umfangreiche, zeichentheoretisch flankierte Darstellung hierzu gibt Hemming (2016: 155–170).

⁷⁹⁷ Zur kritischen Auseinandersetzung mit musikalischer Semiotik s. etwa auch Kneif (1973) und Gruhn (1984); zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Semiotik Karbusicky (1990a).

Kun suomalaisen musiikin semiootikon tarkastelun kohteeksi tulee niinkin läheisesti tutkijan omaa taustaan liittyvä säveltäjä kuin Jean Sibelius, saattaa tilanne muodostua ongelmalliseksi, suorastaan mahdottomaksi. Itse musiikin analyysistä tuleekin väistämättä samalla kulttuurista itseanalyysia, sillä kukaan Suomessa kasvanut musiikkitieteilijä ei ole voinut välttyä **kansallissäveltäjäkultin** painolastilta. Mutta toisaalta **‘kansallis-semiootikon’** lähtökohtana ja etuna on sellainen määrä kohteeseensa liittyvää kompetenssia, että olisi naurettavaa jättää se käyttämättä. Sitä paitsi eihän musiikin tutkijoiden tarvitse kärsiä niistä Sibelius-komplekseista, jotka ovat vaivanneet säveltäjiämme.^{cci} (Tarasti 1991: 39.)

Die Subjektsmarkierung ist hier durch eine Strategie eingehegt, die in den bisher untersuchten Texten so nicht zu beobachten war, nämlich durch eine gleichsam überauktoriale Zero-Perspektive, in der der Autor über sich selbst, den *kansallis-semiootikko* ‘Nationalsemiotiker’, in der 3SG spricht.⁷⁹⁸ Die epistemische Modalität ist durch den gesamten Text hindurch stabil als Gewissheit markiert; auffällige *hedging*-Strategien sind nicht zu verzeichnen.

Den bisherigen Schichten des Diskurses wird mit Tarastis Text eine Sichtweise hinzugefügt, die sich in einer im Wesentlichen auf Greimas & Courtés (1979; 1986) zurückgehenden Terminologie realisiert. Tarasti verwendet sowohl französische Zitatentlehnungen (*débrayage* ‘Auskupplung’) als auch Spezialentlehnungen (*spatialinen* ‘räumlich’, *temporaalinen* ‘zeitlich’, *aktoriaalinen* ‘aktorial’), für die er sporadisch auch eigensprachliche Parallelbezeichnungen benutzt (*ajallinen* ‘zeitlich’, *avaruudellinen* ‘räumlich’). Erläuterungen hinsichtlich der Übertragung dieser Begriffe auf musikalische Phänomene, oder im musiktheoretischen oder musikwissenschaftlichen Sinne des Wortes analytische Belege, liefert Tarasti nicht. Daher unterscheidet sich der als *Analyysi* deklarierte Hauptteil in der Argumentationsstruktur kaum von der Einleitung. Die Taktangaben dienen dazu, die als *Programme Narratif* deklarierten Unterabschnitte zu erkennen, doch ist Tarastis „Analyse“ im Kern eine Beschreibung assoziativer Eindrücke entlang von ihm als signifikant identifizierter Momente der Partitur. Zwar ist Tarasti der Auffassung, dass sich traditionelle wie moderne Analysemethodik „semiotisieren“ ließe und kategorisiert die bisherigen Ansätze in temporale (Krohn; Roiha), spatiale (Murto-mäki, Howell) und aktoriale (Rydman) Zugänge (Tarasti 1991: 41). Doch lässt er erkennen, dass er keinen von diesen für geeignet hält, der „Unbegreiflichkeit“⁷⁹⁹ der Sinfonie auf den Grund zu kommen. Tarasti nimmt also seinen Ausgang von dem Schwerverständlichkeitsmotiv und der These, dass der Sinfonie ein „narrativer

⁷⁹⁸ Lediglich bei Klemetti (1911: 53) findet sich die Wendung *tämän kirjoittaja* ‘Schreiber dieses’, doch ist dies kaum mehr als eine konventionelle Formel zur Vermeidung der 1SG.

⁷⁹⁹ Tarasti verwendet ausdrücklich das stärkere *käsittämättömyys* ‘Unbegreiflichkeit’ und nicht das im Diskurs dominierende *vaiketaajuisuus* ‘Schwerverständlichkeit’.

Code“ zugrunde liege (ebd.: 42). Die Personifizierungen musikalischer Gestalten sind im traditionellen musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch, wie gesehen, Markierungen für Perspektiven und ihre Verschiebungen und dienen gelegentlicher bildhaft-expressiver Veranschaulichung. Bei Tarasti jedoch ist die Auffassung von Instrumenten, Themen etc. als Akteure die Grundvoraussetzung für seinen Zugang zum Werk.

Der Abschnitt zur Vergleichspassage zeigt strukturell das bereits bekannte Bild aus eng miteinander verzahnten – hier eher kursorischen – Verweisen auf den Notentext und deskriptiven sowie interpretatorischen Formulierungen. Die von Tarasti verwendete semiotische Terminologie markiert jedoch eine erhebliche Abweichung von den bisher gesehenen Mustern, wobei es in diesem Zusammenhang umso auffälliger ist, dass sich mit *taitte* ein Relikt aus Krohns Sprachgebrauch gehalten hat:

Taitteen sisäis-spatiaalinen sisältö on selvä: H-duurin tilapainen vahvistaminen sen dominantisoinnun (Fis) kautta. Ulkoisessa mielessä taite alkaa **suurella hypyllä** kuten edellä todettiin, mutta siinä toistuu **vielä toinen sitäkin suurempi hyppy** jousien ylärekisterin ja sieltä asteittain alaspäin. Mutta taite sisältää myös **laajennuksen, débrayagen syvyys suunnan. Sitä edustavat käyrätorvien signaalit, jotka kuullaan etäällä suhteessa niitä seuraavaan vaskien aiheeseen**. Tämä aihe palauttaa kuulijan keskirekisteriin ja etualalle, sekä synkkään sonoriteettiin. Taite on siis niin sisäisessä kuin ulkoisessa mielessä sangen **keskipaikoinen**. Temporaalisessa mielessä niinikään ainoastaan erilliset aiheet ovat metrisen tarkkoja rytmikaaltaan mutta ne ikään kuin ajalehtivät temporaalisessa 'väliaineessa' irrallaan ja vailla suhdetta toisiinsa. Temporaalinen indeksaalisuus on näin ollen sangen vähäinen. Aktoriaalisessa mielessä taite on sangen rikas: se sisältää **eeppisen kertoja-aktorin duuri-muunnoksen inversiona** (3,1 1), viittauksen '**Hagen'-aktoriin** (3, 12-1) sekä kokonaan uudentyyppisen, euforisen laskeutuvan asteikkokulun jousien 'taivaassa', tämän jälkeen käyrätorvien signaalit – joilla ei ole itsenäisen aktorin asemaa – ja lopulta vaskien Parsifal-aiheen (vrt. Parsifalissa usein toistuva laskeva kvinttiaihe, Wunde-Motiv).^{ccii} (Tarasti 1991: 51 [Kursivierungen orig.].)

Unter Tarastis über weite Strecken in Form von Anspielungen realisiertem Wortreichtum liegen allerdings einige substanzielle materielle Befunde und neue Elemente der analytischen Schichtung verborgen: Er konstatiert deutlich, dass das (zwar vorgezeichnete, sich jedoch nie harmonisch etablierende) Fis-Dur lediglich die Funktion einer Durchgangsdominante zu der H-Dur-Station hat. Tarasti lenkt auch erstmals das Augenmerk darauf, dass dem Dezimsprung in T. 31–32 ein weiterer, „noch größerer Sprung“ (*sitäkin suurempi hyppy*) folgt (T. 35). Denjenigen Analytikern, die ihr Augenmerk auf die abstrakten Tonhöhen bzw. die Erfüllung formaler Schemata gelegt hatten, war dieser extreme Registerwechsel keine Bemerkung wert. Beachtlich ist auch die Formulierung, dass das Thema die „Hörenden in das Mittelregister und den Vordergrund zurückbringe“: Die Hörerperspektive spielt in

den anderen Analysen keine Rolle; bei Tarasti wird sie so in das Raum-Zeit-Akteur-Modell einbezogen. Dabei ereignet sich eine eigenwillige Verschiebung in Gestalt einer unmarkierten intertextuellen Verbindung zum französischen Sibelius-Diskurs: Tarasti bezeichnet den Abschnitt als *keskipakoinen* 'zentrifugal', wo er eigentlich *keskihakoinen* 'zentripetal' verwenden müsste. Die Metapher *orchestration centrifuge* 'zentrifugale Instrumentation' wiederum geht auf Vignal (1965: 110) zurück, der damit aber eben gerade die Disparatheit der Orchesterbehandlung meint.⁸⁰⁰ Die Hornpassage bezeichnet Tarasti als *signaalit* 'Signale' und konnotiert sie mit dem Begriff der *débrayage*; auch hier findet sich wieder die von Tawaststjerna eingeführte Entfernthet (hier als *etäällä* 'in der Ferne'), die natürlich im Zusammenhang mit einer spatialen Lesart besondere Geltung erlangt.

In inhaltlicher wie textlinguistischer Hinsicht auffällig ist, dass die Passage im Anschluss sogleich unter einem anderen, von Tarasti *aktoriaalinen* genannten Aspekt ein weiteres Mal beschrieben wird. Hier erscheinen einige Formulierungen trotz der Taktangaben⁸⁰¹ besonders opak – auch im größeren Textzusammenhang wird weder erläutert, warum der Abschnitt „die Durvariante des epischen Erzähler-Akteurs als Inversion“ (*eeppisen kertoja-aktorin duurimuunnoksen inversiona*) enthält, noch, worauf sich Tarasti mit „Hagen-Akteur“ (der dritten Wagner-Anspielung im Diskurs, hier nun auf die *Götterdämmerung*)⁸⁰² bezieht. Während für andere Autoren gerade der Horneinwurf „aktoriale“ Qualitäten hat (man denke an die Wendung *rauhoittavat tilanteen* bei Murtoimäki) ist er für Tarasti durch seine Lesart der „Auskupplung“ für eine Personifikation nicht geeignet. Die kataphorische Konstruktion *suhteessa niitä seuraavaan aiheeseen* 'in Bezug zu dem nachfolgenden Motiv' kann als Versuch gelesen werden, ein Voraushören des *fortissimo*-Taktes der Trompeten und Posaunen (T. 40) sprachlich abzubilden, dessen Vorecho der leise Horneinwurf so gesehen wäre. Dies ließe sich auch durchaus an der

800 Tawaststjerna [Salmenhaara] (1989 [1971]: 240) nennt Vignal als Quelle für die „Zentripetali-tät“, liefert jedoch keinerlei bibliographische Angaben. Murtoimäki (1990c: 93) schreibt über eine Stelle im Finale *keskipakoiset ja -hakoiset voimat kamppailevat keskenään* 'zentripetale und -fugale Kräfte kämpfen miteinander' und erweitert damit Vignals Bild. Vignals Text ist im Übrigen interessanterweise zum großen Teil eine Bündelung der zentralen hier analysierten Diskursstränge in französischer Reformulierung.

801 Tarasti zählt Seiten und Takte nach der älteren Druckausgabe, die keine Taktzahlen enthält.

802 Tarasti schreibt, die Blechbläser symbolisierten den „finnischen Hagen in einer finnougri-schen ‚Götterdämmerung‘“ und „ihr Gebrauch als Gruppe“ verursache „bereits als solcher eine gewisse Aktorialisierung“ (Tarasti 1991: 50). Dies ist eine etwas unwunden formulierte Interpretation des an der Partitur belegbaren Befundes, dass der Einsatz der Blechbläser tatsächlich oft recht kompakt ist, und eine entfernte Reformulierung der bereits seit Katila im Diskurs präsenten Beobachtung, dass der Normalfall der Instrumentation in dem Werk der Streichersatz und solistische Holzbläser sind.

Materialität der Partitur belegen,⁸⁰³ doch ohne einen solchen konkreten Unterbau bleibt offen, ob Tarastis Lesart auf Intuition oder Analyse basiert.

Die im finnischen Diskurs erstmals bei Maasalo formulierte Idee, den Blechbläser-Einwurf mit Motivik aus Wagners *Parsifal* in Verbindung zu bringen, ist bei Tarasti zu einer Kernthese ausgebaut, die auf das gesamte Werk übertragen wird, während der andernorts prominente Beethoven-Bezug keine Rolle spielt. Dies ist in der Argumentationsstruktur ein Austausch innerhalb des Autoritätskookkurrenzrahmens, für den auch Tarasti als Beleg in erster Linie Analogieschlüsse anführt, die ihrerseits teils auf seinen eigenen Interpretationen einzelner Momente aus Wagners Werk beruhen. Der Wunsch, Sibelius möge im mitteleuropäischen Musikleben in seiner Bedeutung erkannt werden, erscheint bei Tarasti auf dem Umweg über diese Verbindung: Er spekuliert, was es für Auswirkungen hätte haben können, wenn einerseits die finnische Musikwissenschaft die Wagner-Bezüge bei Sibelius nicht mit einem (angeblichen) Bannfluch belegt und andererseits „eine solche Führungsgestalt der Neuen Musik wie Pierre Boulez, der sich wahrhaft für den *Parsifal* interessierte, in dessen Kielwasser auch Sibelius' Vierte Sinfonie gefunden hätte“ (ebd.: 40). Hinter Tarastis Hinweisen auf die Beziehungen zu Wagner steht also – nicht minder als bei den anderen Autoren der Beethoven-Bezug – auch die zur Argumentationsfigur geronnene Vorstellung, dass Sibelius' tatsächliche oder vermeintliche Bezüge zu den Größten der europäischen Kunstmusik nur deutlich genug herausgestellt werden müssten, damit auch die Größe von Sibelius selbst erkannt werde.

Es fiele nicht schwer, Tarastis Text in Struktur wie Oberfläche der „gallischen“ intellektuellen Sphäre zuzuordnen:

More particularly, I think the gallic approach is certainly a stringing-together-of-words, but not necessarily deductively. The words connote something, they carry conviction. [...] But it may be that this power of conviction is due less to logical structure than to a certain artistic quality [...]. (Galtung 1981: 830.)

Allerdings zeichnet sich Tarastis Text in noch stärkerem Maße als der Tawaststjernas auch durch Charakteristika aus, die von Janik (2007; insbes. 286–293) und Vasileva (1998) einem (von Galtung nicht gesondert berücksichtigten) „slawischen“ Stil zugeordnet werden. Hierzu gehört unter anderem die konsequente Abwesenheit von Subjektsmarkierungen und der – auch in den übrigen hier untersuchten

803 Die Melodiestimme in T. 40 kann als Mollvariante der Oberstimme des typischen Horngangs gesehen werden; der Vorecho-Effekt wird auch durch die Instrumentation gestützt, da die Hörner an dem *fortissimo*-Einwurf nicht beteiligt sind und der Blechsatz somit in zwei gleichsam dialogisierende Gruppen zerfällt.

Texten auffällige – weitgehende Verzicht auf Fußnoten.⁸⁰⁴ Vor allem aber ist es die Beobachtung, dass in diesem Stilfeld ein anzunehmendes „grundlegendes Kriterium für die ‚Wissenschaftlichkeit‘ von Texten“, nämlich die „Markierung von ‚Evidentialität‘ [...] durchaus eine relative Größe“ ist (Janik 2007: 288).

Damit steht die Grundannahme einer Autorität des Schreibenden im Zusammenhang, die durch Wissen und nicht durch Beweisführung legitimiert ist (ebd.: 289), und auf die sich Tarasti in seiner Eingangspassage ja auch explizit beruft. An diese (teils im Anschluss an Vassileva) angestellten Überlegungen knüpft Janik (ebd.: 291–292) einen Bezug zu der Beobachtung von Mauranen (1993: 18) über die Bedeutung von „shared knowledge“ in der kleinen finnischen Diskursgemeinschaft, die auch die starke Neigung zu Implikaturen und Präsuppositionen erklären könnte. Tarasti jedenfalls produziert auf der Folie seiner Interpretation des Notentextes einen Text, der seinerseits hochgradig interpretationsbedürftig ist. Dennoch muss auch unterstrichen werden, dass seine an der Zeichen- und Gestenhaftigkeit der Musik mehr als an formalen Strukturen und motivischen Relationen interessierte Sichtweise wesentliche Aspekte des Werks beleuchtet, die sich im Bereich von Klangfarbe und Register realisieren und die bei den auf traditionelle Analysezüge fokussierten Autoren allenfalls am Rande des Blickfelds liegen.

6.1.8 Zwischenfazit zu Fallstudie I

Aus den im ersten Schritt einer heuristischen Kodierung identifizierten quantitativ auffälligen Aussageclustern ließ sich ein diskursives Minimum extrahieren, das sich in den Diskurssträngen um die Kategorien REDUZIERTHEIT, SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT und ABSOLUTE MUSIK<>NATURSCHILDERUNG anlagert. Darin realisiert sich REDUZIERTHEIT als explizite oder implizite Oppositionsfigur, die zur Formel des Protests gegen (gewisse) zeitgenössische Musik gerinnt und an die auch Realisationen verwandter Kategorien (wie etwa LOGIK, KLARHEIT, ASKESE) angeschlossen werden. Die Kategorie SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT umfasst die Erzählung von der anfänglich skeptischen Aufnahme (und späteren Durchsetzung) des Werkes, wird aber auch mit der Auffassung von Introvertiertheit, Ernst und Tiefe verknüpft. Solche musterhaften

⁸⁰⁴ Dies ist mehr als eine äußerlich-stilistische Eigenschaft, die den Textkörper verbreitert und die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebengedanken nivelliert. Auch die Unterscheidung zwischen den Evidentialitätsebenen wird verwischt, wenn man die Fußnote als standardisierten Ort des Nachweises externer Autorität betrachtet. Allerdings übernehmen im Musikfachtext teils auch Notenbeispiele jene Nachweisfunktion, die Fußnoten in anderen Wissenschaften haben (s. hierzu Störel 1996; insbes. S. 322).

Kategorienkookkurrenzen bilden häufig amalgamierte Strukturen, in denen die Grenzen zwischen den Kategorien verschwimmen. Die mehrfach wiederauflebende Debatte um den Anteil an Naturschilderung in dem Werk wiederum ist letztlich eine vielschichtige Reiteration der Agonalität INHALTSÄSTHETIK<>FORMALÄSTHETIK, die schließlich in der Konsensformel einer abstrahierten Naturinspiriertheit aufgehoben wird.

Zahlreiche Diskursbeiträge reformulieren Segmente dieses diskursiven Minimums, dessen Elemente – als in der konkreten Realisation teils variable, im semantischen Gehalt der Aussagen jedoch weitgehend konstante Textbausteine – sich nahezu unrestringiert kombinieren lassen. Durch diese serielle Kombinatorik der mit den Anlagerungsprozessen immer mächtiger werdenden Stränge ergibt sich eine selbstverstärkende Wirkung, während abweichende Positionen quantitativ marginalisiert werden, so dass die Formantcharakteristik (5.5.1.3) des Diskurses deutlich hervortritt. Dabei lassen sich die im Anschluss an Steyer (1994; 1997) herausgearbeiteten Motivationen für Reformulierungen identifizieren: Das Schwerverständlichkeitsmotiv als seismographische Nachwirkung des Musterbruchs, den das Werk bzw. das Ereignis seiner Uraufführung darstellte; das *pettuleipä*-Epitheton als Reformulierung eines genuin diskursiven Ereignisses (s. S. 230); die Protestformel (6.1.4.2) und das Koli-Motiv als Äußerungen starker Autoritäten. Im Zuge von Bündelungen werden regelmäßig mehrere oder alle Elemente dieses Minimums reformuliert, so dass viele einzelne Textexemplare wie generisch-heteronome, aus Segmenten der etablierten Muster gebildete Reproduktionen erscheinen. Diese Muster belegen aber auch, dass reformuliert wird, was bei der Zielgruppe resoniert, d.h. als intersubjektiv nachvollziehbar wahrgenommen wird.⁸⁰⁵ Gemeinsam ist den Musterbausteinen eine – je unterschiedlich motivierte – identifikatorische Komponente. Die Analyse dieser Muster unterstreicht eine Beobachtung zu Wahlfreiheit und Determination, in der sich soziolinguistische und narratologische Aspekte fachlicher Diskurse berühren:

Interessant nun werden solche Wahlen, wenn sie sich – oft ohne dass dies den jeweiligen Sprechern bewusst wäre – als systematisch für eine bestimmte Sprechergruppe, für bestimmte situative oder soziale Kontexte, für einen bestimmten historischen Zeitraum erweisen, d.h. wenn Sprecher und Sprecherinnen sich in ihren Wahlen gleichartig verhalten und

805 Die Frage, ob dies auch mit der Validität der Aussagen korrelieren könnte – also reformuliert wird, was objektiv zutrifft – ist hier nicht Gegenstand. Hinsichtlich der Reduziertheitsfigur etwa ließe sich vermuten, dass die analytische Belegbarkeit ein zentraler Faktor für die diachron ungebrochene Präsenz des Motivs im Diskurs sein könnte. Da es jedoch auch vergleichbar resiliente intersubjektiv nicht nachvollziehbare Aussagen gibt, kann quantitative Präsenz allein nicht als belastbares Kriterium für das Verhältnis von Reformulierung und Validität herangezogen werden.

damit Musterbildungen erzeugen, die dann bis zu einem gewissen Grad die Freiheit des Sprachgebrauchs wiederum einschränken (Linke 2011: 28).

Erzählt wird nur, was als relevant für das Identitätsprojekt erachtet wird (Ächtler 2014: 252).⁸⁰⁶

Die Vermutung, es handele sich um ein „intellektualistisches Vorurteil“, dass „Gebildetenkommunikation, die sich eines elaborierteren Sprachcodes bedient, ärmer an bekräftigenden Wiederholungen sei“ (Koschorke 2013: 44) dürfte durch das hier untersuchte Material ebenfalls als bestätigt gelten.⁸⁰⁷

Die Analyse der diachronen Filiation zeigt deutlich, dass die Kernelemente dieses Diskursgerüsts bereits in den allerersten sprachlichen Reaktionen auf das Werk angelegt waren. Dabei erweisen sich bestimmte Einworteinheiten (Instanzen) als quantitativ mindestens ebenso mächtig wie ganze Cluster stärker variiert realisierter (Unter)Kategorien. Lexeme wie *karu*, *pettuleipä*, *vaikeatajuinen*, *tritonius* stehen für diskursive Knotenpunkte und damit auch für die Verschränkungen und Verflechtungen der Diskursstränge untereinander. Allerdings ist dieses Minimum zwar charakteristisch für den untersuchten werkspezifischen Diskurs, jedoch keineswegs exklusiv. Dies wird an Vergleichen mit Textausschnitten wie diesem evident:

Kuitenkin **waatiwat** Brahmsin säwellykset, jos mitkään, **monikertaista kuuntelemista**, ennen kuin pääsee täysin nauttimaan kaikkea sitä **kauneutta**, mikä niissä on **kätkettynä**. Brahms on **waikeatajuinen**, sillä hänen säwelillä runoilemisensa on **syvälistä ja mietiskeleewää**. **Kaikellaisia ulkonaisia mahtiwaikutuksia puuttuu hänen musiikistaan melkein kokonaan**. Suurin **yksinkertaisuus wallitsee esim. soittimille sowittamisessa**, vaikka se silti kylläkin on täyteläistä ja kaunista.^{cciii} (J.F. 1897: 3.)

Würde an die Stelle von „Brahms“ hier „Sibelius‘ 4. Sinfonie“ eingesetzt (und die Datierung unterschlagen), erschiene der Text wie eine typische Bündelpassage aus dem Sibelius-Diskurs. Dessen zentrale Elemente erweisen sich also ihrerseits als

⁸⁰⁶ Konkret mit Blick auf Musikediskurse wurde dieser Gedanke bereits früh von A.B. Marx formuliert, dort mit dem strategischen Ziel, seine inhaltsästhetische Beethoven-Sichtweise durchzusetzen (H. Stumpf 1996: 247–248) – also in einer diskursstrukturell der hier untersuchten teils vergleichbaren Situation: „Niemandem wird etwas einge-redet, es wird alles heraus-gere-det; das heisst: der Redende weckt nur, was im Hörenden bereits lebte, aber schlummerte. Alles Uebrige bleibt unvernommen.“ (BAMZ 1829: 45 [Sperrungen orig.].)

⁸⁰⁷ Koschorkes Überlegungen zu Redundanzraten in jeglicher Kommunikation kann hier nicht weiter nachgegangen werden; es wäre zudem zu fragen, bei welchem Grad von Variation Redundanz endet. Aber grundsätzlich scheint sich für den Spezialfall Musikediskurs zu bestätigen, dass minimale Abweichungen ausreichen, um „Kommunikation im Bewusstsein der Beteiligten zu enttautologisieren“ (Koschorke 2013: 44).

Reformulierungen einer Konstellation aus Tiefsinnigkeit, Schwerverständlichkeit und Zurückweisung äußerer Effekte, die insbesondere mit deutscher Musik verknüpft ist. Diese Heteronomie der Zuschreibungen einschließlich ihrer konkreten sprachlichen Realisationen, mit denen die Bedeutung und Eigenständigkeit von Sibelius' Sinfonie kodiert wird, belegt einmal mehr die *receiver country*-Konstellation im (frühen) finnischen Musikdiskurs.

Die Analyse hat auch offengelegt, wie die zentralen Grundfiguren framesemantisch teils konfliktreich miteinander verflochten sind: Die Realisationen von REDUZIERTHEIT sind oft auch Instanzen der Opposition NATÜRLICHKEIT<>KÜNSTLICHKEIT, die sich vor allem als INNERLICHKEIT<>ÄUßERLICHKEIT (über die unter 6.1.4 herausgearbeiteten Instanzen) realisiert. Das diskursspezifisch konkrete Erscheinen von Inhaltsästhetik als Naturschilderung ist also, trotz des Natur-Aspekts, zunächst einmal eine Instanz von ÄUßERLICHKEIT bzw. KÜNSTLICHKEIT. Akzeptabel wird dieser außermusikalische Bezug in einem Denkgebäude, das eine ästhetische Überlegenheit absoluter Musik zugrunde legt, nur als abstrahierte Inspirationsquelle. Hieran zeigt sich, wie ein wichtiger allgemeiner Problemkomplex der Musikkultur, die Opposition INHALTSÄSTHETIK<>FORMALÄSTHETIK, im finnischen Kontext inhaltlich und sprachlich an einem zentralen Werk behandelt und zusätzlich aufgeladen wurde. Im Ergebnis der Betrachtung kann festgehalten werden, dass die Grundauffassung, das Werk verweise über abstrakte Konstellationen musikalischer Ereignisse hinaus auf eine außermusikalische Bedeutung – sei es biographisch oder als Darstellung von etwas – sich in diesem Diskursbereich gegen das Postulat absoluter Musik mindestens behauptet, wenn nicht durchgesetzt hat. Hierin spiegelt sich auch die identitätsstiftende Umformung jenes Heteronarrativs, dass ein genuin finnischer Ausdruck Außenstehenden letztlich unzugänglich bleiben müsse.⁸⁰⁸

Andererseits wiederum war der Bezug finnischer Musik zur Natur des Landes und zu den mythologischen narrativen Gerüsten des *Kalevala* das wichtigste explizite und einzige exklusive Charakteristikum, mithilfe dessen sich eine eigenständig finnische Musik behaupten ließ. Ein diskursiver Anschluss von Sibelius an die mitteleuropäische Moderne über die 4. Sinfonie war also nur um den Preis einer Abschwächung, bis hin zur völligen Neutralisierung, ihres finnischen Gehalts möglich.⁸⁰⁹ Die Betonung der reduzierten Faktur als abstrakter Protest gegen die angebliche

⁸⁰⁸ Dies ist zugleich Grundlage für eine uneinnehmbare Defensivposition, die Kritik an möglichen kompositorischen Unzulänglichkeiten mit dem Hinweis auf finnische Eigenart ablehnt. Diese seit Niemann (1917: 46–47) auch im deutschen Sibelius-Diskurs auffindbare Argumentation dekonstruiert Adorno (1938: 461–462).

⁸⁰⁹ Dieses Paradoxon formuliert bereits Diktonius, wenn er konstatiert, die Sinfonie, der er jeden nationalen Bezug in Melodik und Harmonik abspricht, sei „[...] das finnischste Musikstück, das wir kennen, universell, ohne echtfinnische Kalevala-Haltung [...]“ (Diktonius 1933: 43).

Dekadenz mitteleuropäischer Musik ist eine Reiteration der uralten *ex negativo*-Definition des Nordischen (s. 2.2.1), die als ihrerseits stereotypes Gegenbild zu einem etablierten Topos fungiert. Sie verweist aber auch auf die Agonalität der Kategorisierung des Werkes als modern: Die Sinfonie protestiert gegen zentraleuropäische Strömungen und wird gleichzeitig mit ihnen in Verbindung gebracht. Das Dilemma zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus, zwischen FINNISCH und EUROPÄISCH, spiegelt sich auch im Diskurs zu diesem Werk, das äußerlich wenig mit der Nationalromantik des früheren Sibelius gemein hat.

Die erwartbaren Differenzen zwischen bivalenter, an eine breite und als kaum (oder zumindest heterogen) vorgebildet konstruierte Zielgruppe gerichteten öffentlichen Kommunikationssituationen und der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation werden zunächst einmal daran deutlich, das in letzterer vor allem Fragen der formalen, motivischen und harmonischen Struktur detailliert und mit Hilfe von Termini, Notenbeispielen und Strategien fachspezifischer Polyphonie erläutert werden. An den Äußerungen zu der Vergleichspassage (Takt 29–40 aus dem I. Satz) ließ sich eine große Bandbreite von Aussagen – d.h. der Auswahl aus dem Sagbaren bzw. mit analytischer Methodik Ablesbaren – zu ein und demselben musikalischen Ereigniskomplex von wenigen Takten feststellen. Bei der Analyse der (seltenen) agonalen Felder im wissenschaftlichen Diskurssegment erschienen Argumentationen oder Beweisführungen allerdings bisweilen auf die Bestätigung von vorab gesetzten Grundannahmen hin konstruiert.

Die Koopetitivität der sprachlichen Bewältigungsstrategien fällt in diesem Direktvergleich besonders ins Auge: Explizite Widersprüche ließen sich in diesen Aussagefeldern nicht identifizieren. Die Detailuntersuchungen zum sprachlichen Umgang mit der Vergleichspassage machten aber auch eine generelle Problemstellung des Schreibens über Kunstmusik deutlich, nämlich die Entscheidung, welche der sogenannten sekundären, gleichsam suprasegmentalen Parameter (Register, Dynamik, Klangfarbe) in die Betrachtung einbezogen werden. Diese Parameter können für den Höreindruck von erheblich größerer Bedeutung sein als primäre Strukturen, insbesondere als Tonhöhenverläufe.⁸¹⁰ Beim analytischen Lesen der Partitur jedoch heben sie sich – wofern nicht von außergewöhnlichen Mitteln der Notation Gebrauch gemacht wird – nicht besonders hervor. Ein transtextuelles Charakteristikum musikwissenschaftlichen Schreibens ist es also auch, dass der Fokus sich jederzeit gewissermaßen vom Auge zum Ohr (und zurück) verschieben kann und sich die Autorinnen und Autoren im (teils scheinbar spontanen) Wechsel auf die Analyse der Organisation des musikalischen Primärmaterials konzentrieren

810 Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die in der Literatur zu bivalenter Kommunikation (s. 1.2.1) analysierten (metaphorischen) Bezüge sich vorwiegend auf solche Parameter beziehen.

oder aber die (nicht nur hörpsychologisch) ebenso relevanten sogenannten sekundären Parameter wie Dynamik, Register oder Klangfarbe berücksichtigen.⁸¹¹

Dass die Detailliertheit des Referierens auf Partiturbefunde zu formalen und motivischen Strukturen generell erheblich größer ist als in bivalenter Kommunikation, liegt ebenso auf der Hand, wie dass die Bandbreite des bildhaften Referierens auf klangfarbliche Befunde in neueren Exemplaren einer sachstilgeprägten Textsorte geringer ist. Der jenseits solcher erwartbaren Feststellungen signifikanteste Unterschied ist jedoch die nahezu vollständige Substituierung der Kategorie SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT in den wissenschaftlichen Texten. Die analytisch-musikwissenschaftliche Textproduktion zu dem Werk ist vielmehr bestrebt, jene Klarheit und Logik in den motivischen Bezügen nachzuweisen, die bereits einige Rezensenten der Uraufführung erspürt hatten. Der Zuschreibung *vaikeatajuinen* in der bivalenten Kommunikation entspricht in der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation vielmehr (in gewisser Weise) der in den 1950er Jahren einsetzende Diskursstrang, der die Modernität des Werkes anhand detaillierter Analysen (und nicht vorwiegend anhand der ästhetischen Herausforderung, die es für das zeitgenössische finnische Publikum darstellte) zu belegen sucht. Dabei spaltet sich die anfangs als Instanz von REDUZIERTHEIT eingeführte Unterkategorie mathematischer Logik und motivischer Ökonomie in diesem Textsortenfeld zu einem stärker eigenständigen Diskursstrang ab, der sich um den Nachweis dieser Logik mit Hilfe der Analyse motivischer Verknüpfungen, insbesondere anhand der strukturellen Bedeutung des Tritonusintervalls, anlagert.

Dieser Diskurswandelprozess wirkt wiederum auf die bivalente Kommunikation zurück. Äußerlich ablesbar wird dies etwa an der Tatsache, dass die mit Abstand häufigste Einwortrealisation von SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT, *vaikeatajuinen*, nur mit einem Token in den wissenschaftlichen Texten nachgewiesen ist, während *tritonus* in allen prominent vertreten ist, aber in der bivalenten Kommunikation nur sporadisch und überwiegend erst ab der Jahrhundertmitte erscheint. Auch eine diachrone Ablösungstendenz wird im Vergleich der beiden Oberkategorien erkennbar. Aus Abbildung 11 lässt sich entnehmen, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die engen Realisationen von Schwerverständlichkeit deutlich zurückgehen, während mit dem starken Fokus der wissenschaftlichen Literatur auf die Tonhöhenstrukturen die Ganztönigkeit in den Vordergrund rückt:

811 Wie sich dieser Umstand anhand sprachlicher Strategien zum Umgang mit zeitgenössischer Musik darstellt, in der die traditionelle Auffassung von einer Hierarchie musikalischer Parameter weitestgehend aufgehoben ist, wird in Kapitel 6.3 deutlich.

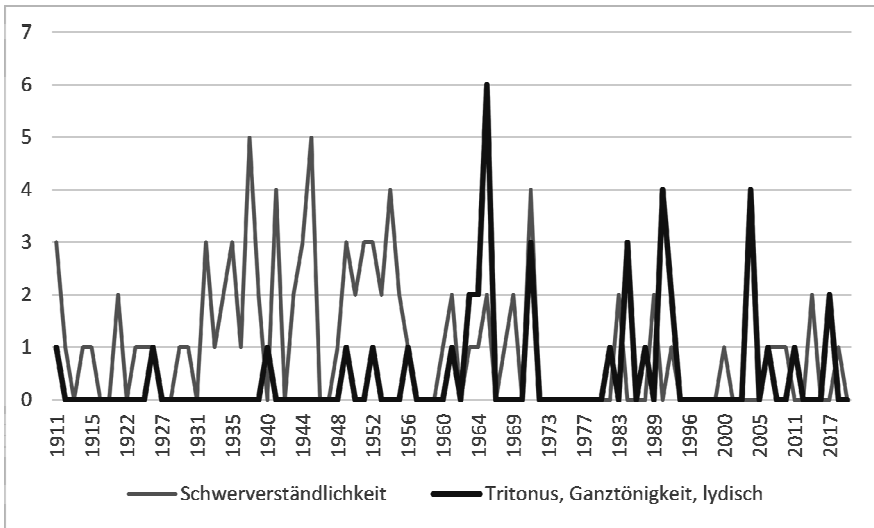


Abb. 11: Kategorien SCHWERVERSTÄNDLICHKEIT + TRITONUS im Sibelius-Korpus

Die finnische Diskursgemeinschaft insistiert bis heute auf der Modernität der für zeitgenössische finnische Verhältnisse fraglos kühnen, im Vergleich zum avancierten mitteleuropäischen Musikschaffen ihrer Entstehungszeit jedoch nicht spektakulär innovativen Sinfonie.⁸¹² Aus dem Diskursstrang lässt sich ablesen, warum die wenigen Ansätze, die angebliche Schwierigkeit der Sinfonie in den richtigen Maßstab zu

⁸¹² Eine Projektion motivischer Strukturen in die großformale harmonische Disposition (oder umgekehrt) wird bereits bei Beethoven erprobt. Distanzharmonik, also die harmonische Konstruktion eines Werkes in Zonen gleicher Grundtonabstände, wird in der Romantik zur gängigen Alternative zu den traditionellen (Terz-)Quint-Beziehungen. Die meisten Elemente, die für Sibelius 4. Sinfonie in dieser Hinsicht bestimmend sind, waren also bereits ein halbes Jahrhundert zuvor etabliert – man denke an Liszts *Faust-Sinfonie* (1857) mit ihrem zwölftönigen Thema aus übermäßigen Dreiklängen und die tritonuszentrierte Harmonik von Wagners *Tristan* (1865). Seinen Schrecken als *diabolus in musica* hatte das Tritonusintervall ohnehin schon lange verloren (H. Jung 1984: 576). Dies wird auch bereits 1949 in einer Rezension zum *Musiikin tietokirja* angemerkt, in der Sibelius' 4. Sinfonie ausdrücklich als Beispiel für einen selbstverständlichen melodischen Umgang mit dem Intervall angeführt und die altmodische Auffassung des Lexikons kritisiert wird (Mr. 1949: 5). Die Kritik an der Überbewertung des Tritonus wird im wissenschaftlichen Diskurssegment zu der Sinfonie allerdings nur gelegentlich aufgegriffen, so bei Salmenhaara (1984: 284). Hingegen führt Taavaststjerna (1979: 113–114) den über das Tritonusintervall hergestellten motivischen Zusammenhalt in der 4. Sinfonie als einziges konkretes Merkmal zur Widerlegung von Adornos Vorwurf mangelnder Logik in Sibelius' Musik an.

rücken, ins Leere liefen: Die Prädikation der Schwerverständlichkeit war eng mit Bedeutung und Modernität des Werkes verknüpft. Für das finnische Denkkollektiv war und ist die Schwerverständlichkeit (im emphatischen Sinne) von Sibelius 4. Sinfonie nachgerade Bedingung dafür, sie als Anschluss an die mitteleuropäische Moderne zu markieren.⁸¹³ Die Schwerverständlichkeits- bzw. Modernitätsprädikation ist Realisation einer nahezu unverhandelbaren Diskursregel.

Die zentrale Rolle von Sibelius' 4. Sinfonie in dieser Diskursgemeinschaft könnte man mit dem Konzept des Deutungsmusters erklären.⁸¹⁴ So ließe sich die Konfrontation mit einem bis dahin unerhörten künstlerischen Ausdruck, den diese Sinfonie für das damalige finnische (Laien- und Fach-)Publikum darstellte, als „gemeinsames Handlungsproblem“ (Oevermann 2001: 37) identifizieren. Diese Entlehnung aus der sozialen Hermeneutik bzw. der Wissenssoziologie erscheint auf den ersten Blick befremdlich, denn eine Sinfonie fordert ja nicht zum Handeln auf. Aus den Äußerungen im Diskurs geht jedoch deutlich hervor, dass das Problem, wie man sich angesichts dieses Bruchs mit dem etablierten Muster zu positionieren, also zu verhalten habe, als „kollektiv vereinheitlichend[es]“ (ebd.) angesehen werden kann. Aussagen und Äußerungen nehmen mit zunehmender Sättigung des Diskurses mehr und mehr nicht nur auf das Werk als künstlerisches Produkt Bezug, sondern sprechen es auch als Kollektivsymbol an, also als schablonenhaft fixierte heteronome Wissenskonstellation: Jede Finnin und jeder Finne kann innerhalb der Kulturgemeinschaft mit der Erwähnung des Werkes ein klar umrissenes Feld kollektiven Wissens ansprechen, sogar unabhängig davon, ob es alle Beteiligten der betreffenden Kommunikationssituation überhaupt jemals gehört haben.

So findet sich in einer Soldatenzeitung unter humoristischen „Anweisungen für den Saunagang“⁸¹⁵ folgender Absatz:

Saunassa ei saa olla niinkuin kotonaan. Siellä on oltava siististi. Saunassa käytetään hillittyä keskustelutapaa ja puhutaan siellä yleensä vain **yleivistä ja kauniista asioista** kuten esim. **Sibeliuksen neljännessä sinfoniasta**, naisista tai itsestään.^{cciv} (OsSi 1944: 17.)

813 Murtomäkis Argumentationsstrategie, die Sinfonie als Werk der „klassischen Moderne“ zu etikettieren, enthebt sie des Vergleiches mit avancierteren Richtungen der Entstehungszeit und überführt so die (allenfalls) kontextuelle Modernität in eine unangreifbar zeitlose.

814 Zu einer Diskussion des Konzepts mit einer Zusammenfassung der definitorischen Hauptlinien s. Kassner (2008), zur Erweiterung in Richtung einer wissenssoziologischen Diskursanalyse Reiner Keller (2011); dort zu Deutungsmustern insbes. S. 240–243.

815 Dass die Sauna ihrerseits ein Kollektivsymbol der finnischen Gesellschaft ist, braucht kaum eigens erwähnt zu werden.

Mit Blick auf dieses Zitat ließe sich Link (1982: 11) paraphrasieren: Wir müssen nichts über Sibelius' 4. Sinfonie wissen, aber wir verstehen sofort, warum sie zu den wenigen Gegenständen gehört, über die man in der Sauna sprechen darf. Dieser Beitrag mag für sich genommen anekdotisch erscheinen (und ist natürlich keine fachliche Äußerung), doch lässt er darauf schließen, dass die Einordnung – als Instanz von VERHALTEN – eines Kunstwerks von so herausgehobener Bedeutung ein in der finnischen Kulturgemeinschaft verankertes Problem und das (richtige) Verständnis dieses Werkes ein zentrales finnisches Deutungsmuster darstellt:

Deutungsmuster strukturieren das kollektive Alltagshandeln, in dem sie Modelle von (idealtypischen) Situationen bereitstellen, unter die Sachverhalte, Ereignisse und Erfahrungen anhand bestimmter Merkmale subsumiert werden. Durch die damit verbundene Reduziertheit von Komplexität werden Situationen für die Subjekte kognitiv und praktisch bewältigbar, einzelne Informationen werden mit Sinn erfüllt, bewertet und in vorhandenes Wissen eingebaut. (Plaß & Schetsche 2001: 523.)

Der Diskurs zu dieser Sinfonie liefert eben diese „Sinnerfüllung“ und die Integration in vorhandene Wissensstrukturen – sei es (Stichwort „Reduziertheit von Komplexität“) über Kernwörter und komprimierte, variierte Realisationen von Grundfiguren, sei es über die Einordnung in musikästhetische und musikhistorische Groß Erzählungen. Die relative Wirkungslosigkeit der raren Gegenpositionen im Diskurs, allen voran der von Andersson und Diktonius vorgebrachten Zweifel an der Schwerverständlichkeit, belegt diese fest umrissene Wissenskonstellation. Innerhalb von deren Koordinatensystem mag es Gewichtungs- und Positionsverschiebungen geben – das Ringen um die Koli-Deutung mit dem Ergebnis der Kompromissformel von der abstrakten Inspiration steht hierfür prominent – aber im Grundsatz wird es nicht verlassen, sondern vorrangig im kooperativen Wettbewerb um immer neue Varianten seiner Hauptstränge verstärkt, der sowohl in der bivalenten wie in der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation ausgetragen wird: Was es mit diesem Werk auf sich hat, ist Teil des kollektiven Kernwissens; Sibelius' 4. Sinfonie zu hören und diskursiv zu bewältigen, ist eine idealtypische Situation der finnischen Kulturgemeinschaft.

6.2 Fallstudie II: Joonas Kokkonen (1921–1996)

6.2.1 Begründung der Auswahl – Diskursiver Rahmen – Korpus und Dossier

Das Korpus für die zweite Fallstudie repräsentiert eine Phase der finnischen Musikgeschichte, die sich als postsibelianisch bezeichnen ließe. Zwar könnte man diese Epoche auch bereits zu Sibelius' Lebzeiten ansetzen, d.h. mit den stilistischen Innovationen jüngerer Komponisten in den 1920er Jahren⁸¹⁶ oder dem Ende von Sibelius' kompositorischer Tätigkeit Anfang der 1930er Jahre. Sibelius' Todesjahr 1957 war jedoch nicht nur eine musikhistorische Wegmarke von großer symbolischer Bedeutung für Finnland, sondern fiel in eine kritische Phase der finnischen Musikgeschichte, in der sich Ereignisse und Veränderungen zu einem Cluster von besonderer Dichte bündelten (s. 2.1.5). Dies gab den Ausschlag für die Entscheidung, für die zweite Fallstudie ein Korpus zu einem Komponisten zusammenzustellen, der für die Zeit von Sibelius' Tod bis zur Gründung der *Korvat auki*-Vereinigung (1977) repräsentativ ist.⁸¹⁷

Joonas Kokkonen trat in der Mitte der 1950er Jahre zusehends ins Rampenlicht. Er war einer der erfolgreichsten und meistgespielten Komponisten im Finnland der Nachkriegszeit, aber auch eine zentrale Gestalt im institutionellen finnischen Musikleben. Kokkonen wird zudem oft mit der Ära von Urho Kekkonens Präsidentschaft assoziiert. Dies geht so weit, dass er schon zu Lebzeiten mit letzterem verglichen⁸¹⁸ und postum – das Minimalpaar, das die beiden Nachnamen bilden, dürfte der Zuschreibung nicht abträglich gewesen sein – als „Kekkonen der Musik“

816 Die Analyse eines weiteren Textkorpus zum finnischen Musikdiskurs jenseits von Sibelius, aber noch zu seinen Lebzeiten wurde erwogen, hätte jedoch den Umfang dieser Arbeit gesprengt.

817 Die Entscheidung für ein Kokkonen-Korpus ist zugleich eine Entscheidung gegen zahlreiche andere geeignete Persönlichkeiten dieser Zeit, nicht zuletzt gegen die musikgeschichtlich in der Rückschau bedeutenderen und ästhetisch avancierteren Erik Bergman und Paavo Heininen. Doch wird mit Kaija Saariaho in der dritten Fallstudie eine Komponistin betrachtet, die in gewisser Weise in deren ästhetischer Nachfolge stand, so dass drei als zentral anzusehende Stilrichtungen der finnischen Musik berücksichtigt sind. Hinsichtlich der breiten öffentlichen Wahrnehmung spricht die Tatsache für Kokkonen, dass er einer Statistik des Komponisten Kalevi Aho zufolge noch Anfang der 1990er Jahre der meistgespielte finnische Orchesterkomponist nach Sibelius und insbesondere auch außerhalb der Hauptstadtregion erfolgreich war (Etelä-Suomen Sanomat 1994b: 10), was nicht zuletzt auf die auch für kleinere Orchester geeignete *Musiikkia jousille* zurückging.

818 „Joonas Kokkonens Rolle im finnischen Musikleben war mehr oder weniger die gleiche wie die Urho Kekkonens in unserer Außenpolitik. Ein Wort, mit überzeugter Bruststimme gesprochen, reichte gewöhnlich aus.“ (Henttonen 1981: 8.) Indirekt – so bei Numminen (2003: 34) – wird auch Kokkonens Erfolg bei einem breiteren Publikum mit der Beständigkeit von Kekkonens Machtposition verglichen.

bezeichnet wurde (Tiikkaja 2021: C6). Diese Zuschreibung bezieht sich zunächst auf Kokkonens immer wieder unterstrichene Machtposition in den finnischen Kulturinstitutionen⁸¹⁹ und auf eine künstlerische Persönlichkeit, die das eigene Bild in den Medien bewusst und strategisch mitzugestalten und zu beeinflussen wusste. Jedoch fällt auch die Entstehungszeit von Kokkonens Hauptwerk (zwischen 1957 und 1981) nahezu exakt mit Kekkonens Präsidentschaft zusammen.⁸²⁰ Kokkonens Streichorchesterwerk *Musiikkia jousille* ('Musik für Streicher', 1957) steht nicht nur als Einzelwerk für den künstlerischen Durchbruch des Komponisten an einer Wegscheide der finnischen Musikgeschichte, sondern auch für einen Mittelweg unter den kompositorischen Ansätzen im Umgang mit dem Sibelius-Erbe zwischen unselbständiger Kontinuität und radikaler Abkehr.⁸²¹

Das für dieses Kapitel zusammengestellte Korpus besteht aus 130 Dokumenten, darunter zehn wissenschaftlich-analytischen Texten, und deckt die Zeitspanne ab der Uraufführung von *Musiikkia jousille* bis zur jüngsten Vergangenheit ab (s. Abb. 20 und 21 sowie Tab. 24 im Anhang). Der zeitliche und quantitative Schwerpunkt liegt auf der produktiven Phase bis zu den frühen 1980er Jahren und konzentriert sich auf die Instrumentalmusik, die bis zur Uraufführung der Oper *Viimeiset kisaukset* (1975) den klaren Schwerpunkt von Kokkonens Schaffen bildet. Als Kern-texte für das Dossier wurden die Uraufführungsrezensionen zu *Musiikkia jousille* und ein Porträt in einer (publikumsorientierten) Fachzeitschrift ausgewählt; zudem werden Textausschnitte zu *Musiikkia jousille* aus zwei wissenschaftlichen Arbeiten und späteren Rezensionen eingehender analysiert.

6.2.2 Kokkonens *Musiikkia jousille* (1957) als Schlüsselwerk: Diskursinitiale Texte und spätere Diskursprogression

Die Uraufführung von Kokkonens *Musiikkia jousille* am 5.3.1957 in Helsinki wurde als einschneidendes Ereignis in der finnischen Musikgeschichte rezipiert. Dies spiegelt sich in unmittelbar zeitgenössischen Reaktionen ebenso wie in wissenschaftlichen Analysen mit gewissem zeitlichem Abstand:

⁸¹⁹ Es heißt, zurückgehend auf seine eigene Darstellung, er habe teilweise 40 Gremien zeitgleich vorgestanden oder angehört (Lehtonen 2019). Tiikkaja (2021: C6) unterstellt sogar, von Kokkonens Musik sei weniger geblieben als von seiner institutionellen Tätigkeit.

⁸²⁰ Die Produktion vor 1957 wird als Frühwerk zusammengefasst (Heininen 1972: 138–140), und nach dem *Requiem* (1981) entstanden keine größeren Werke mehr.

⁸²¹ Wie stilprägend Kokkonen zeitweilig war, wird auch an dem Detail deutlich, dass das Attribut *kokkosmainen* 'Kokkonen-artig' schon 1963 für die Musik anderer Komponisten (Heikinheimo 1963: 14) und bald auch in wissenschaftlichen Texten benutzt wurde (so bei Heininen 1972: 140).

Konsertin kiinnostusta lisäsi vielä Joonas Kokkosen teos *Musiikkia jousille*, joka on kiistatottomasti **kohonnut maamme nykyhetken säveltuotannon kärkipäähän**, ja jolle lähiaikoina avautuu ansaittu pääsy myös suureen maailmaan^{ccv} (Leiviskä 1958: 4).

Kokkosen kehityksen ratkaiseva piste – ja samalla **yksi musiikkimme historian tähtihetkistä** – oli ”Musiikkia jousille”-teoksen synty vuonna 1957^{ccvi} (Heininen 1972: 140).

Da Besetzung, Form, Titel und einige musikalische Details ihrerseits auf starke inter- und transtextuelle Prägungen verweisen, ohne deren Kenntnis wichtige Diskursbeiträge auch in ihrer konkreten sprachlichen Gestalt unverständlich bleiben würden, soll hier eine knappe Einführung in die in dieser Hinsicht wesentlichen Elemente gegeben werden.

Der Werktitel folgt zunächst einmal der insbesondere in den 1920er Jahren prominent gewordenen Praxis, Musikwerke weder mit historisch aufgeladenen Gattungsbezeichnungen (insbesondere *Sonate* bzw. *Sinfonie*) noch mit bildhaften Titeln zu benennen.⁸²² Die erste Komponente des Titels verweist also sowohl auf eine Usance der klassischen (zentraleuropäischen) Moderne als auch auf das Postulat absoluter Musik ohne narrativen Subtext. Jedoch ist der Gesamttitel zugleich eine Referenz auf (und Reverenz an) das vielleicht berühmteste und musikgeschichtlich bedeutendste derart betitelte Werk, nämlich Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), die in Finnland meist (unpräzise)⁸²³ als *Musiikkia jousille, lyömäsottimille ja celestalle* benannt wird. Diese sprachliche Anspielung auf Bartók wurde gelegentlich hervorgehoben:

Vaativa, sisällökäs nimi näennäisessä ylimalkaisuudessaan [...] ^{ccvii} (Aaltoila 1957: 14).

Henkisen sukulaisuutensahan Kokkonen itse tunnusti lainaamalla unkarilaismestarilta niiden teokselleen^{ccviii} (Korpinen 1983a: 8).

Interessant ist hieran, dass auf die Referenz ihrerseits in Form einer Implikatur verwiesen wird, die Rezensenten also davon auszugehen scheinen, dass Bartóks Werk oder jedenfalls dessen Titel auch einem (interessierten) Laienpublikum so geläufig ist, dass die Verbindung nicht explizit erklärt zu werden braucht.

⁸²² So etwa in Paul Hindemiths *Kammermusik* Nr. 1–7 (1922–1927) oder seinem als *Klaviermusik mit Orchester* bezeichneten Klavierkonzert für die linke Hand (1930).

⁸²³ Bartóks Besetzung enthält neben den Streichern noch die Saiteninstrumente Klavier und Harfe. Der korrekte finnische Titel müsste also *Musiikkia kielisoittimille* etc. lauten; dieser wird jedoch nur ausnahmsweise verwendet, etwa von Oramo (1982). Bei Kokkonen entsteht das Bezeichnungsproblem durch die Reduktion auf das Streichorchester nicht.

Die Reduzierung auf ein reines Streichorchester ist ein instrumentatorisches Mittel, das seit der Zwischenkriegsmoderne häufig eingesetzt wurde und als eine der zeittypischen Gegenreaktionen auf die überbordenden spätrömantischen Orchesterbesetzungen zu sehen ist.⁸²⁴ Die Besetzungswahl korrespondiert also ebenso wie der Titel mit musikhistorischen Bezügen und Vorbildern. Sie betont den sachlichen, auf äußeren Glanz verzichtenden Charakter des Werkes, aber impliziert auch den Anspruch, Farbigkeit und Vielfalt aus einer äußerlich anspruchslosen Besetzung zu gewinnen.⁸²⁵ Die Satzfolge der *Musiikkia jousille* kann zugleich als intertextuelle Wiederaufnahme der Form- und Satzcharakterstruktur von Sibelius' 4. Sinfonie gelesen werden.⁸²⁶ Das verwendete Tonmaterial basiert unter anderem auf der Tonfolge B-A-C-H⁸²⁷ und kontextualisiert das Werk damit tonsymbolisch im Feld einer Tradition deutscher protestantischer Handwerklichkeit und Strenge. Heininen stellt fest:

Varsinkin sen I osassa ilmenee määrätietoinen pyrkimys kehittää *kaikki* soiva materiaali mahdollisimman keskitetystä alkuidusta, pyrkimys, joka seuraavissa teoksissa johti dodekafoniaan^{ccix} (Heininen 1972: 143 [Kursivierung orig.]).

Damit konstatiert er implizit, dass Kokkonen in seiner Entwicklung einen Prozess nachvollzieht, der in der avancierten Musik Kontinentaleuropas bereits im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts stattgefunden hatte (und in Finnland nun erst adaptiert wurde).⁸²⁸ Gesamtanlage und musikalische Details unterstreichen mithin die

824 Als Werke für reines Streichorchester mit sinfonischem Anspruch wären z.B. Strawinskys *Apollon Musagète* (1928), Arthur Honeggers 2. Sinfonie (1941) und Karl Amadeus Hartmanns 4. Sinfonie (1947) zu nennen.

825 Im gesamten Korpus wird die Bevorzugung des Streicherapparats bei Kokkonen frequent hervorgehoben – meist als Beleg für eine „maßvolle“ ästhetische Haltung, bisweilen aber auch mit kritischen Hinweisen darauf, dass seine Behandlung anderer Instrumentengruppen weniger souverän sei (so bei Rydman 1963a: 8).

826 Beide Werke haben einen Eröffnungssatz in mäßigem Tempo mit Elementen einer Sonatenform, einen Scherzotypus an zweiter (statt an traditionell häufigerer) dritter Stelle, einen zentralen Adagio-Satz mit einer großangelegten Steigerung und ein relativ lockeres, rondoartiges Finale. Auf diese Beobachtung findet sich übrigens in der finnischen Literatur zu dem Werk, die ansonsten immer wieder den starken Einfluss von Sibelius' Sinfonie auf Kokkonen hervorhebt, kein Hinweis.

827 Das Motiv, zugleich eine tonsymbolische Repräsentation eines Kreuzes, wurde bereits von J. S. Bach selbst verwendet und seitdem so häufig aufgegriffen, dass es als ein Kollektivsymbol der abendländischen Musik gelten kann.

828 Heikinheimo merkt an, dass Erik Bergman aufgrund seiner Studien „u.a. in Ascona [bei Wladimir Vogel, B.S.] und Darmstadt [bei den Ferienkursen für Neue Musik, B.S.]“ vielen finnischen Kolleginnen und Kollegen „in der Beherrschung der Kompositionstechnik mindestens um dreißig Jahre voraus“ sei (Heikinheimo 1960: 16). Diese Zeitangabe deckt sich also in etwa mit der bei

im Verhältnis zu den avancierten Strömungen der Zeit zumindest konservative Grundhaltung des Werkes.

Eine tabellarische Übersicht zeigt das Verhältnis zwischen dem Korpusausschnitt zu *Musiikkia jousille* und dem gesamten Korpus: Der linke Tabellenbereich führt die häufigsten Kodes in der Gruppe der Dokumente auf, in denen auf das Stück konkret – sei es mit einer Konzertzension oder einer Analyse – Bezug genommen wird, der rechte Tabellenbereich diejenigen in der komplementären Gruppe der Dokumente, in denen das Werk nicht besprochen wird. Als Untergrenze wurde eine Abdeckung von mindestens 10% gewählt; diejenigen Instanzen, die in beiden Korpussegmenten zu den häufigsten gehören, sind fettgedruckt:

Tab. 16: Häufigste Instanzen in Texten zu *Musiikkia jousille* und zu anderen Werken Kokkonens

<i>Musiikkia jousille</i> rezensiert/analysiert			Texte ohne <i>Musiikkia jousille</i> -Bezug	
Instanz	Dokumente	% / 30	Instanz	Dokumente = %/100
<i>jouset, jousisto</i>	8	26,7	<i>Akateemikko</i>	37
Bartók	7	23,3	<i>suomalai nen, -suus</i>	28
<i>sinfoni nen, -suus</i>	7	23,3	<i>kokonaisuus</i>	28
<i>merkkiteos, menestysteos</i>	6	20,0	<i>orgaani nen, -suus</i>	28
<i>kokonaisuus</i>	6	20,0	<i>sinfoni nen, -suus</i>	27
<i>kasv aa, -u</i>	6	20,0	<i>moder ni, -nen</i>	21
<i>nousu</i>	6	20,0	Bartók	19
<i>tait o, -ava, taidokkuus</i>	6	20,0	Sibelius	19
<i>moder ni, -nen</i>	6	20,0	<i>(sävel)kudos</i>	19
<i>(sävel)kudos</i>	5	16,7	<i>kirkas, -tua</i>	18
<i>rytmi, -nen, -ikka</i>	5	16,7	<i>sinfonikko</i>	17
<i>suomalai nen, -suus</i>	5	16,7	<i>mysti nen, -ikka</i>	16
<i>älyllinen, ajateltu</i>	4	13,3	<i>ee tos, -ttinen, Ethos</i>	16
<i>polyfonia, -inen</i>	4	13,3	<i>kasv aa, -u</i>	16
<i>mysti nen, -ikka</i>	4	13,3	Brahms	15
<i>disson anssi, -oiva</i>	4	13,3	<i>nousu</i>	14
<i>pain ava, -okas</i>	4	13,3	<i>arkkiteht uuri, -oninen</i>	13
<i>ee tos, -ttinen, Ethos</i>	4	13,3	<i>väri, -käs, -kyyys</i>	12

Heininen implizierten Verzögerung, mit der wichtige kompositionstechnische Neuerungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Finnland erstmals adaptiert wurden.

Musikkia jousille rezensiert/analysiert			Texte ohne Musikkia jousille-Bezug	
Instanz	Dokumente	% / 30	Instanz	Dokumente = %/100
<i>kehit tää, -tely</i>	4	13,3	<i>uskonnolli nen, -suus</i>	12
<i>vakava</i>	4	13,3	Bach	12
(muoto)raken ne, -teellinen	4	13,3	<i>tonaali nen, -suus, tonaliteetti</i>	12
<i>kaksitoistasävel-, 12-sävel-</i>	3	10,0	<i>modernismi</i>	11
väri, -käs, -kkyys	3	10,0	(muoto)raken ne, -teellinen	11
kirkas, -tua	3	10,0	<i>karu</i>	11
b-a-c-h	3	10,0	<i>logi ikka, -nen</i>	10
Sibelius [4. Sinfonie]	3	10,0	jouset, jousisto	10

Bereits auf dieser detailliert aufgeschlüsselten Ebene werden die engen Zusammenhänge zwischen dem Diskursstrang zu diesem Werk und dem übrigen Korpus augenfällig. Ein gröberer, also nach (Unter)kategorien statt nach Instanzen geordneter Vergleich würde die Überschneidungen in den Aussagefeldern noch deutlicher zeigen.⁸²⁹

In den folgenden Abschnitten werden zunächst fünf Besprechungen der Uraufführung miteinander verglichen.⁸³⁰ Anders als bei der Bandbreite an Meinungen, Interpretationen und gegenseitigen Bezugnahmen, die der Komplex der ersten Rezensionen zu Sibelius' 4. Sinfonie bot, sind diese auf den ersten Blick weniger beziehungs- und konfliktreich und treten aufgrund ihres gleichzeitigen Erscheinens⁸³¹ nicht in einen expliziten Dialog miteinander. Umso mehr Aufmerksamkeit muss auf die sprachlichen Nuancen gelegt werden, mit denen eine im Grundton durchgängig positive Aufnahme realisiert wird.

⁸²⁹ Kuokkala (1992: 246–247) stellt fest, dass sich die Kernelemente von Kokkonens Stil seit den 1950er und 1960er Jahren nicht verändert haben und listet (ebd.: 255; in der deutschen Zusammenfassung S. 263) die wesentlichen kompositionstechnischen Verfahrensweisen auf. Diese Kontinuität spiegelt sich also im Diskurs.

⁸³⁰ Ähnlich wie in den analysierten Uraufführungsrezensionen zu Sibelius 4. Sinfonie sind auch hier die Textabschnitte zu Kokkonens Werk innerhalb der Rezensionen klar abgegrenzt; alle Artikel beginnen mit der Besprechung des Stückes, und diese überwiegt im Verhältnis zur Gesamtlänge deutlich. Das übrige Programm wird kaum mehr als kursorisch besprochen, ja teils nicht einmal vollständig erwähnt.

⁸³¹ Vier der fünf Besprechungen erschienen am Tag nach der Uraufführung, die Rezension in der Wochenzeitung *Kansan uutiset* zwei Tage danach.

6.2.2.1 *Kansan Uutiset*

Joonas Kokkonen "Musiikkia jousiorkesterille" merkitsee säveltäjän **ensimmäistä askelta varsinaisen orkesterimusiikin alalle**. Tässä on, kuten nimestäkin ilmenee, **pitäydytty** kuitenkin vain jousisoittajistoon. Teos tekee **positiivisen vaikutuksensa lähinnä** kahden olennaisen elementin, **musiikillisen sanonnan ja orkesterinkäytön onnistumisen ansiosta**. Sävelten luomat tunnelmat liikkuvat vakavilla alueilla. Tätä kuvastaa selvemmin kolmannen osan "Adagio religioso" (uskonnollinen). Tämä sekä sisältörikas ja vireän kiinnostuksen ylläpitävä viimeinen osa vaikuttavat **sävellyksen painavimmilta kohdilta**. Huomattavaa taitoa ja makua on Kokkonen osoittanut eri soitinryhmien tasapainoisessa käytössä ja siten **kauniin kokonaisuuden** luomisessa. Säveltäjä oli itse läsnä teoksensa kantaesityksessä. [...] **Yleisömenestys oli konsertissa jokseenkin heikko**.^{CCX} (YH. 1957: 7.)

Der Tonfall des Artikels ist sachlich und wohlwollend, enthält sich aber jeglicher Emphase. Die Streichorchesterbesetzung wird, da es sich „um den ersten Schritt des Komponisten auf das Gebiet der eigentlichen Orchestermusik“ (*ensimmäinen askel varsinaisen orkesterimusiikin alalle*) handelt, als Zurückhaltung gedeutet. Die Sätze III und IV werden hervorgehoben, die ersten beiden nicht erwähnt. Die musikalische Aussage (*musiikillinen sanonta*) wird gelobt, ohne zu konkretisieren, worin diese besteht und woran die „schöne Gesamtheit“ (*kaunis kokonaisuus*) erkennbar werde. Das konstatierte Gelingen wird lediglich an der Orchesterbehandlung festgemacht.

Angesichts dieser Vagheit stellt sich die Frage, ob – über die in Rezensionen übliche Verkürzung und Auswahl hinaus – der/die Rezensent/in sich aufgrund fachlicher Unsicherheit zurückhaltend äußert⁸³² oder ob die Auslassungen einer sprachlichen Strategie geschuldet sind, bei der Aspekte unerwähnt bleiben, die Anlass zur Kritik hätten geben können. Die Einschränkung *lähinnä* 'vor allem' könnte etwa auch dahingehend verstanden werden, dass das Werk jenseits seiner Geschlossenheit und der Beherrschung des (bescheidenen) instrumentalen Apparates keine weiteren nennenswerten Momente enthielt. Auch die Übergehung der ersten beiden Sätze lässt die Interpretation offen, dass sie keiner gesonderten Erwähnung wert waren. Diese Rezension ist zudem die einzige, die einen eher schwachen Erfolg des Konzerts beim Publikum erwähnt. Es gibt also gewisse Anhaltspunkte dafür, dass die nüchterne und cursorische Besprechung Ausdruck einer eher reservierten Beurteilung sein könnte.

⁸³² Hinweise auf eingeschränktes Fachwissen lassen sich in dem Text durchaus finden; die Bezeichnung eines reinen Streicherwerks als „eigentliche Orchestermusik“ gehört dazu ebenso wie die ausdrückliche Erwähnung der völligen Selbstverständlichkeit, dass der Komponist bei einer Uraufführung in seiner Heimatstadt anwesend war.

6.2.2.2 Suomen Sosiaalidemokraatti (Vappu Väre)

Joonas Kokkosen Musiikkia jousiorkesterille on neliosainen **orkesterisarja**. Ensi osa alkaa hitaalla johdannolla, jota myöhemmin kehitellään varsinkin soinnullisesti hyvin **pirteästi** ja **kekseliäästi**. Ripeämenoinen toinen osa on myös **näppärästi** rakennettu. Siinä on taidolla käytetty polyfonista sävellystyylä, kuten tosin muissakin osissa. Kolmas osa kiinnostaa pääasiassa värikkäällä sointiasullaan. **Finaali, joka musikaaliselta keksinnältään on ehkä paras**, antoi **reippaan** päätöksen sarjalle, joka todisti tekijänsä saaneen **jo omailmeistä sanontaakin** ensimmäiseen orkesteriteokseensa.^{ccxi} (Väre 1957: 7.)

Hier wird jedem der Sätze mindestens eine Bemerkung gewidmet. Am dritten Satz wird die Farbigkeit benannt, jedoch auf den *religioso*-Topos nicht eingegangen; das Finale wird als „hinsichtlich der musikalischen Kreativität vielleicht am besten“ (*musikaaliselta keksinnältään ehkä paras*) bezeichnet. Als Prädikation aus dem semantischen Feld des Handwerklichen findet sich ein Hinweis auf die kunstvolle Polyphonie, also ein fachspezifischer Hochwertausdruck. Ansonsten jedoch unterstreichen Attribute wie *pirteästi* ‘munter’ *kekseliäästi*, ‘einfallsreich’, *näppärästi* ‘geschickt’, *reipas* ‘frisch’ zwar den Erfindungsreichtum, verorten das Werk aber – zudem mit der expliziten Bezeichnung als *orkesterisarja* ‘Orchestersuite’ – insgesamt im Feld einer gewissen Leichtgewichtigkeit.⁸³³

Die Bevorzugung von Adverbien unterstreicht den distanzierenden Aspekt des handwerklich Gemachten, Fabrizierten. Die phonologische Kohärenz der vielen vordervokallastigen Attribute bewirkt eine gewisse Helligkeit und Leichtigkeit sogar auf der lautlichen Ebene. Doch kommt der Text zu dem Schluss, dass der Komponist in seinem ersten Orchesterwerk „schon eine eigenständige Aussage“ (*jo omailmeistä sanontaakin*) erreicht habe.⁸³⁴ Beide Rezensionen verzichten auf einen allgemeinen Einstieg mit einer generellen Würdigung des Komponisten; auf sein vorangegangenes Werk wird lediglich implizit mit der Erwähnung hingewiesen, dass es sich um Kokkonens erstes Orchesterstück handele.

6.2.2.3 Helsingin Sanomat

Der/die Rezensent/in der größten finnischen Zeitung hatte das Konzert lediglich am Radio verfolgt, misst aber der Uraufführung eines einheimischen Werkes eine

⁸³³ *Sarja* ‘Serie, Reihe’ steht auch für die barocke Form der (Tanz-)Suite. Doch ist sicher nicht gemeint, dass das Stück an diese Form anknüpft, zumal die Satzfolge ja sonatenhaft ist; *orkesterisarja* ist eher eine Art Verlegenheitslösung angesichts eines viersätzigen Werkes, das der Komponist selbst nicht als *sinfonia* bezeichnet.

⁸³⁴ Die in den beiden ersten Texten verwendete sprachentlehnte Metapher *sanonta* ‘Aussage, Ausdruck’ kann als domänenspezifisch usuell betrachtet werden.

Ereignishaftigkeit bei, die mit gespannten Erwartungen verbunden sei (eine Variante eines kulturspezifischen Diskursmarkers; s. S. 239) und stellt der eigentlichen Besprechung eine Würdigung des Komponisten voran, dessen bisheriges schmales Werk bereits Probe einer gründlichen, qualitätvollen Arbeit sei.

Kotimaisen teoksen kantaesitys on aina jännittyneitä odotuksia nostattava tapahtuma. Joonas Kokkonen ei säveltäjänä ole hätkähdyttänyt maailmaa kynänsä vuolaudella, mutta se, mitä hänen tuotannostaan on tähän mennessä kuultu, on ollut laadullisesti punnittua, tiiviin seulan lävitse käytettyä puhetta. Nyt esitetyssä **jousiorkesterisarjassaan** Kokkonen on muutama vuosi sitten kuultuihin kamarimusiikkiteoksiinsa nähden edennyt hyvän matkaa entistä **ankarampaan**, absoluuttisempaan suuntaan, mutta samalla suuntaan jossa tulevat esiin entistä **syvemmät** ja **kiinteämmät** soivat **äänenpainot**. Kun on kysymys teoksesta, joka tahtoo puhua omavaraisena, täysin omaan itseensä pelkistettynä musiikkina, on sellaisen rakennusaineilta edellytettävä **erityistä kehityskelpoisuutta, itsenäistä luonetta ilmentäviä kasvonpiirteitä**: Kokkonen ilmeisesti saavuttaa tässä suhteessa painavimpia tuloksia operoidessaan jäntevästi ja markantisti piirtyvälle rytmille perustuvilla aiheilla, kuten nyt nimenomaan sarjan toisessa ja viimeisessä osassa.^{ccxii} (P. K. 1957: 12.)

Auch hier wird das Stück als *jousiorkesterisarja* ‘Streichorchestersuite’ bezeichnet, doch es werden weitere Fortschritte auf dem Weg zu einem gereiften Tonfall bescheinigt. Die Wortwahl (*ankara* ‘streng’, *syvä* ‘tief’, *kiinteämpi äänenpaino* ‘festerer Nachdruck’) unterstützt diese Bewertung. Mit dem hervorgehobenen Willen zur Eigenständigkeit wird die Feststellung verbunden, dass diese eine entsprechende Entwicklungsfähigkeit (*kehityskelpoisuus*) voraussetze. Die Individualität wird mit der eigentümlichen Wendung *itsenäistä luonetta ilmentäviä kasvonpiirteitä* ‘unabhängigen Charakter ausdrückende Gesichtszüge’ bezeichnet und konstatiert, dass dies Kokkonen in den rhythmisch geprägten Sätzen II und IV am besten gelungen sei; die anderen beiden werden nicht explizit erwähnt. Dies ist insofern außergewöhnlich, als in späteren Analysen gerade am ersten Satz Kokkonens Entwicklungstechnik dargestellt und der dritte Satz regelmäßig als charakteristisch in seiner Haltung religiöser Mystik hervorgehoben wird.

Es folgt die zentrale bewertende Passage, die mit einer rhetorischen *Praetertio*-Wendung eingeleitet wird:

Mutta se, miksi erikoisesti antaa teokselle painavuutta, on **ei värikkyyys, ei** musiikillisten **mielikuvien kukkeus, vaan** jokin, mitä voisi kutsua **etiikan** nimellä: sen takana vaistoaa tahdon, joka **ei tee askelenkaan myönnytystä huokeiden voittojen suuntaan. Eikä** tämä merkitse silti **teennäisyyden tai keinotekoisien erikoisuustavoittelun tuntua**, päinvastoin tuntui täysin **omavaloinen ja autonominen** näkemys olleen sanelemassa kaikkea musiikin hahmostusta^{ccxiii} [...]. (Ebd.)

Darin kommt also die Auffassung einer künstlerischen „Ethik“ zum Tragen, die nicht auf „billige Erfolge“ (*huokeat voitot*) aus sei, ohne dabei andererseits in ein

künstliches Streben nach Besonderheit zu verfallen. So wird eine Einordnung in einen größeren ästhetischen Kontext vorgenommen: Die Stigmawörter *teennäisyys* ‘Manieriertheit’ und *keinotekoinen* ‘gekünstelt’ sind bereits aus dem Sibelius-Diskurs als Marker oberflächlicher künstlerischer Moden geläufig (s. 6.1.4.2). Hier allerdings wird durch die weder-noch-Klammer *ei... eikä* eine doppelte Opposition konstruiert; die Autonomie des Werkes besteht also gerade in seiner Mittigkeit, die jedoch nur *ex negativo* benannt wird. Die einzige konkret benannte musikalische Eigenschaft des Werkes ist die Rhythmik; die sehr allgemein angeführten Eigenschaften *värikkyys* ‘Farbigkeit’ und *kukkeus* ‘Blüte’ werden daneben als nachrangig eingestuft. Der prägende Ausdruck der Gewichtigkeit kommt in einer ostentativ hochsprachlichen Wortwahl und komplex verschachtelten Syntax zum Tragen; stilistisch knüpft der Text so eher an die Tradition der sprachlich (nach)schöpferischen Rezension des 19. und frühen 20. Jahrhunderts an.

6.2.2.4 *Ilta-Sanomien* (Helvi Leiviskä)

Auch diese Besprechung hebt mit einem Einstieg an, der die bisherigen (kammermusikalischen) Leistungen Kokkonens würdigt. Doch geht sie in der Beurteilung des Stückes deutlich weiter: Während die anderen Rezensionen eine gelungene Talentprobe bzw. weitere Fortschritte auf einem eingeschlagenen Weg konstatieren, ist *Musiikkia jousille* für diese Autorin ein Werk, dass den Komponisten „als volljährigen Schöpfer“ (*täysi-ikäisenä luojana*) zeigt:

Säveltäjä Joonas Kokkonen [...] esiintyi eilen uuden „Musiikkia jousiorkesterille“ -teoksensa „**täysi-ikäisenä**“ luojana. Kokkonen on musiikinopiskeluvuosistaan alkaen tuntenut **vetäymystä n.s. nykymusiikkiin**, hän on tajunnut, että jokaisen aikakauden tehtävänä on luoda jotain uutta [...]. Eilen kantaesityksensä läpikäynyt **laaja sinfoninen** teos osoittaa tekiänsä ottaneen päämääränsä todella vakavasti – laajentunut tonaalisuus ja rytmin monipuolinen **kehittely kasvavat elimellisesti persoonallisuuden maaperästä, ilman** pienintäkään **-ismin tehotavoittelua**.^{ccxiv} (Leiviskä 1957: 4.)

Das Attribut *vakava* ‘ernst’ wird mit der Bezeichnung des knapp halbstündigen Kammerorchesterstücks als *laaja sinfoninen teos* ‘breites sinfonisches Werk’ erweitert. Im gleichen Zug mit der Sinfonizität wird über die Wendung *kasvavat elimellisesti* [...] *maaperästä* ‘wachsen organisch aus dem Boden’ auch die Organizitätsfigur (s. hierzu 6.2.3) in den Diskursstrang eingeführt.

Die stilistische und ästhetische Einordnung ist in ihrer Wortwahl bemerkenswert. Leiviskä betont Kokkonens Neigung zur „sog. neuen Musik“ (*n.s. nykymusiikki*), unterstreicht andererseits aber, dass er keinerlei „-ismen“ bediene. Dies ist insofern widersprüchlich, als die Neue Musik der späten 1950er Jahre gerade durch morphologisch auf diese Art kodifizierte Stilmerkmale und Techniken wie Serialismus oder

Punktualismus geprägt war.⁸³⁵ Leiviskä kann mithin – geht man davon aus, dass sie als Komponistin über diese Entwicklungen informiert war – nur so verstanden werden, dass der Fachterminus *nykymusiikki* retrospektiv, mit Blick auf die Neue Musik der 1920er Jahre, sowie in Abgrenzung zur finnischen Nationalromantik, gebraucht wird. In beiden Fällen hätte die Kokkonen'sche Neuheit also nichts mit der tatsächlichen (und auch fachterminologisch so benannten) Neuen Musik der Zeit zu tun. Der Widerspruch zwischen der von Leiviskä konstatierten „Neuheit“ (*jotain uutta*) und der zugleich attestierten Ablehnung der avanciertesten Stilrichtungen der Zeit wird jedoch nicht problematisiert. Eine klare Opposition wird hingegen zwischen Kokkonens Organizität und dem „forciert Gesuchten“ (*tehotavoittelu*) der nicht näher benannten „-ismen“ konstruiert. Was in der *Helsingin Sanomat*-Rezension verklausuliert erscheint, realisiert sich hier als explizite Verortung innerhalb eines stilistisch-ästhetischen Feldes mit den Mitteln fachspezifischen Sprachgebrauchs.

Erst etwa nach der Hälfte des Abschnittes geht Leiviskä auf konkrete kompositorische Eigenschaften ein, wobei auch sie mit der Instrumentation beginnt. Kokkonens bekannte Könnerschaft komme in der gelungenen Behandlung des Streichorchesters derart zum Tragen, dass man keine Blasinstrumente vermisste. Weiter heißt es:

Teoksen taiteellinen kulminatio (!) on epäilemättä sen Adagio religioso-osa. Siinä ilmenee väkevä luomisvoima, joka **Ethoksen** alaisena piirtää monumentaalisen kaaren maan syvyystestä taivaita kohden. **Näin laajan ja intensiivisen nousun säveltämiseen eivät riitä parhaatkaan opitut taidot, vaan lähtökohtana siihen on henkinen alkuvoima**, joka on omiaan edelleen kohottamaan sävellyksen ajattomuuden ylevään ilmapiiriin. Erikoisesti tämä Joonas Kokkonen työn tulos oikeuttaa kohdistamaan hänen tulevaisuuteensa mitä korkeimmat toiveet, samalla kun teos kokonaisuudessaan, **laajoine linjoineen ja sinfonisen kiinteine muotokanteineen** ansaitsee parhaat onnittelut.^{ccxv} (Ebd.)

Leiviskä identifiziert den dritten Satz – den einzigen, auf den sie im Detail eingeht – als künstlerischen Höhepunkt des Werkes. Unter den zahlreichen Hochwertwörtern begegnet auch das idiomatische *alkuvoima* (s. 4.3.1) und die im weiteren Diskursverlauf emblematischen *Ethos* und *nousu* 'Steigerung'. Die *Praeteritio*-Figur, mit der die Würdigung dieser Steigerung eingeleitet wird, ist der Passage aus der *Helsingin Sanomat*-Rezension verwandt, wird aber noch verstärkt: Während dort der „ethische Wille“ die Farbigkeit übersteigt, ist es bei Leiviskä die „geistige Urkraft“, die über „noch den besten erlernten Kenntnissen“ (*parhaatkaan opitut taidot*) steht.

835 Zur Geschichte des Begriffs „Neue Musik“ s. Blumröder (1980; insbes. S. [9]).

In dieser metaphorischen Kaskade fällt die Präferenz für das semantische Feld um HÖHE/HIMMEL/AUFRAGEN ins Auge:

kulmin[a]tio | kaari | monumentaalinen | taivas | nousu | ylevä | ilmapiiri | kohottaa^{ccxvi}

Interessant an der morphosyntaktischen Struktur ist, dass die gewählte Einstiegs-konstruktion in den Satz (*nousun säveltämiseen eivät riitä* ‘zur Komposition der Steigerung reicht nicht’) eine illativische Kette induziert, deren zahlreiche -VVn-Morpheme (zu denen noch einige weitere Endsilben auf -VVn hinzutreten) den Eindruck dieser Steigerung durch die phonologische Kohärenz unterstreichen. Dieser morphophonologisch motivierte Schwung reicht noch über die Satzgrenze hinaus in den Ausdruck der Zukunftserwartungen, die sich an das Werk knüpfen. Auch die Wahl einer stark hoch(wert)sprachlich konnotierten, ungewöhnlich langen Komitativkette⁸³⁶ für den letzten Satz ist eine morphosemantische Markierung über die stilistische Nuance hinaus: Das Signalwort *kokonaisuus* und der Komitativ implizieren, dass diese dem Werk zugeschriebenen Eigenschaften seinen Kern ausmachen und konstitutiv für seine Gültigkeit und Haltbarkeit sind.

6.2.2.5 *Uusi Suomi* (Heikki Aaltoila)

Illan vakava, painokas elämys oli kantaesityksen saanut Joonas Kokkosen neliosainen teos “Musiiikkia jousille”. Vaativa, sisällökäs nimi näennäisessä ylimalkaisuudessaan. **Kypsään miehuuteen astunut säveltäjä lunasti sille täyden oikeutuksen.** Vähäisistä, pelkistetyistä alkuaineista rakentui pitkäjännitteinen, herpaantumattomassa nousussaan voimakkaasti valtaansa ottava luomus. Se oli nöyrä, sisäistynyt, **lämmössä ja pyhässä kunnioituksestaan kirkkaan älyn** tarkasti vartioima. Siinä ei taidokkuus hairahtunut konstruktivisuuteen, mutta sensijaan konstruktio elävään taiteellisuuteen. Säveltämisen tiukka teknillinen suunnitelma ja ihmishengen lennokas vapaus **rakkauden, uskonnon ja filosofian** ehtymättömissä maailmoissa oli ihanteellisessa tasapainossa. **Mitään etsittyä ei havainnut, tehostelusta puhumattakaan.** Jousiston luonteva, keskialan pohjalla tummasävyisen rauhallisena lepäävä sointi oli sävytyksessään miellyttävää. Kamarimusiikin ja sinfonian periaatteet löivät toisilleen kättä onnellisen hillityissä ja hienostuneissa merkeissä.^{ccxvii} (Aaltoila 1957: 14.)

Zwischen Leiviskäs Besprechung und der Heikki Aaltoilas bestehen einige Verwandtschaften. Auch Aaltoila vermittelt die Bedeutung des Werkes schon durch die Wahl aus bestimmten semantischen Feldern. Während bei Leiviskä jedoch das

⁸³⁶ Zu den sogenannten Randkasus, zu denen der durch das Morphem *-ine-* markierte Komitativ gehört, s. 2.3.2.1. Zwar ist die Anzahl aufeinanderfolgender gleicher Kasusformen im Finnischen stilistisch nicht prinzipiell restringiert, aber ein vierfacher Komitativ ist – selbst in diesem Stilumfeld – auffällig. Zu den Bedeutungsnuancen des Komitativs s. Sirola-Belliard (2016: 217–218).

Emporstrebende semantisch dominiert, ist es bei Aaltoila vorwiegend der Sinnbezirk von Ernst, Kraft und Gewicht:

vakava | painokas | vaativa | sisällökäs | herpaantumaton | voimakkaasti valtaansa ottava
luomus^{ccxviii}

Dabei legt Aaltoila die Isotopien teils über größere Abstände im Text an: Die massive dreigliedrige Hochwertwortreihe *rakkaus – filosofia – uskonto* 'Liebe – Philosophie – Glaube' ist beispielsweise eine Wiederaufnahme von *lämmössään – kirkas äly – pyhässä kunnioituksessaan* 'in seiner Wärme – klarer Intellekt – in seiner heiligen Achtung'. Die bei Leiviskä neutral als „Volljährigkeit“ ausgedrückte Reife erscheint als *kypsä miehuus* 'reife Männlichkeit'. Die Stilistik ist also semantisch nahezu durchweg stark aufgeladen; kaum ein Substantiv wird ohne verstärkendes oder klassifizierendes Adjektiv verwendet, oft erscheinen ganze Attributkaskaden.

Nur aus Implikaturen und in Kenntnis des Werkes lässt sich vermuten, dass auch Aaltoila sich vor allem auf den Eindruck des langsamen Satzes stützt: So wird der Streicherklang (*jousiston [...] sointi*) in einer großen Klammer beschrieben, die ästhetische Wertung (*luonteva* 'natürlich'), klanglichen Befund (*keskiala* 'Mittelregister'), metaphorische Beschreibung (*tummasävyinen* 'dunkel getönt') und Hermeneutik (*rauhallisena lepäävä* 'friedlich ruhend') umfasst, die jedoch vor allem für das Adagio charakteristisch ist. Dessen Steigerung (*nousu*) wird pauschal auf das gesamte Werk bezogen. Zwei wichtige Gemeinsamkeiten mit Leiviskäs Besprechung können hervorgehoben werden: Auch Aaltoila sieht in dem Stück sinfonische Charakteristika (wobei dies der einzige Punkt ist, an dem er hinter Leiviskäs Nachdruck zurückbleibt) und verwendet den Fachterminus *vapaa tonaalisuus* 'freie Tonalität' als kompositionstechnischen Befund. Die Unterstreichung, dass es in dem Werk nichts gezwungen Gesuchtes gebe, verbindet beide Rezensionen darüber hinaus auch mit der aus *Helsingin Sanomat*. Die Verortung des Stückes in einer antiavantgardistischen Ästhetik ist bei Aaltoila jedoch am Deutlichsten, sie geschieht mit einer im Kontext aller fünf Besprechungen herausstechenden polemischen Abgrenzung, die in scharfem Kontrast zu dem ostentativen Lob für Kokkonen steht:

Vapaa, runsassävelinen tonaliteetti, herkistyneisiin sointumuodostelmiin johtava polyfonia ja säveltäjän musiikkia henkisenä ilmauksena rakastava sisäinen julistajan panos loivat **elävää säveltaidetta**, jota **piste- ja elektronimiehet**⁸³⁷ saisivat luovan hattua kädessä kunnioittaa, jos musiikillinen intelligenssi niin pitkälle riittäisi.^{ccxix} (Ebd.)

⁸³⁷ Ob Aaltoila wirklich „Elektronenmänner“ meint oder *elektronimiehet* eine Verkürzung von *elektronikka* 'Elektronik' enthält, lässt sich nicht zweifelsfrei klären; eventuell handelt es sich um einen terminologischen Fehlgriff.

Allerdings handelt es sich dabei um eine fachgemeinschaftsinterne Polemik, denn das breite Konzertpublikum könnte zwar eventuell die Anspielung auf elektronische Musik noch verstehen, wohl kaum jedoch, dass sich *pistemiehet* 'Punktmänner' auf die Stilrichtung des punktuellen Serialismus bezieht. Hier wiederholt sich das geläufige Muster des vagen Verweises auf eine als Opposition konstruierte Musikrichtung, die dem Lesepublikum überwiegend nur vom Hörensagen bekannt sein konnte (s. auch S. 285).

6.2.2.6 Resümee zu den Uraufführungsrezensionen und deren diskursprägender Wirkung

Der Vergleich der parallel entstandenen Besprechungen hat gezeigt, dass unter der Textoberfläche von fünf jeweils im Grundton mindestens wohlwollenden Rezensionen desselben Werkes (und Konzertereignisses) neben einigen Gemeinsamkeiten, die vorwiegend auf intersubjektiv nachvollziehbare Eigenschaften der Komposition zurückgehen, zahlreiche durchaus signifikante Unterschiede liegen. Entscheidend sind dabei nicht diese Unterschiede an sich, sondern ihre sprachlichen Realisationen, die sich auf der Mikroebene über weite Strecken als Kategorien von „oratorischer Situationsmacht“ (*choice*) und nicht „abstrakter Diskursmacht“ (*determination*) (Roth 2015: 134) identifizieren lassen: Darauf, auf welche Aspekte oder Teile des Werks erwähnend und beschreibend eingegangen wird und mit welchen sprachlichen Mitteln dies geschieht, haben die zwar usuellen, jedoch nicht normativen Textmusterkonventionen wenig Auswirkung. Für den Vorrang von *choice* vor *determination* spricht auch die in der Analyse herausgearbeitete Sorgfalt, Strategie und (individual-)stilistische Bandbreite der jeweils gewählten sprachlichen Mittel – insbesondere, aber nicht nur dort, wo die Sachstilebene gering ausgeprägt ist und damit von größerer Wahlfreiheit in Syntax und Lexik Gebrauch gemacht wird.⁸³⁸ Würde man Werktitel und Komponistennamen entfernen, wäre es fraglich, ob im Vergleich einiger der Texte anhand der Attribuierungen überhaupt erkennbar würde, dass hier dasselbe Stück besprochen wird. Diese Beobachtung unterstreicht einmal mehr, wie wenig der Diskurs durch musikalische Befunde determiniert ist und wie stark das Sprechen über Musik durch Projektionen geprägt wird.

Bei den Äußerungen zum Gehalt des Werkes lässt sich feststellen, dass die Rezensionen in Zeitungen des bürgerlichen Spektrums das Stück weit über seinen in

⁸³⁸ Zu den Empfehlungen für finnischen Sachstil s. exemplarisch Rainio (1974). Ein äußerliches Kriterium ist etwa die Durchschnittslänge der Sätze. Hier zeigt sich mit (gerundet) 10, 11, 30, 20 und 12 Wortformen pro Satz in den fünf Texten eine überwiegende Korrelation von Emphase und Satzlänge. Auffällig ist jedoch die Abweichung bei Aaltoila, dessen emphatische Grundhaltung sich in relativ knappen Sätzen realisiert.

Titel und Besetzung implizierten maßvollen Anspruch hinaus zu einem Werk von sinfonischem Format und universellem Gehalt überhöhen, während die vergleichsweise nüchternen Besprechungen aus Zeitungen des sozialdemokratisch-linken Lagers stammen. Auch die Verweise auf ästhetische Konflikte, mit einer mehr oder weniger klaren Verortung Kokkonens als Konservativer, finden sich nur in den bürgerlichen Zeitungen. Ob sich jedoch aus diesem Befund anhand einer so kleinen Stichprobe strukturelle Determinationen ableiten lassen, muss als fraglich gelten. Auf der Akteursebene zu berücksichtigen wäre nämlich auch, dass die beiden am deutlichsten affirmativen Besprechungen von einer Komponistin und einem Komponisten verfasst wurden. Hinter deren nachdrücklicher bis überschwänglicher Zustimmung ließe sich also ebenso eine gemeinsame Zugehörigkeit zu einer ästhetischen Haltung jenseits politischer Überzeugungen vermuten. Auffällig ist gerade in diesen Diskursbeiträgen jedoch das Display von sprachlichen Dominanz- und Statusattributen, etwa mit den Komponenten *HÖHE* und *GRÖßE*, das aus der Perspektive der Schreibenden auch als Ausdruck der Willfähigkeit oder Unterwerfung unter den statusmäßig höher gestellten Kollegen gelesen werden kann.⁸³⁹

Die letztgenannten Texte haben jedenfalls eine stärker diskursprägende Wirkung. Insbesondere Leiviskäs Rezension enthält zahlreiche Elemente des diskursiven Minimums und Reformulierungsvorlagen. Ausgebaut wird später auch die Zuschreibung als spezifisch finnisches bedeutendes Werk, die nach der Uraufführung nur in *Helsingin Sanomat* (als *kotimainen* 'einheimisch') angeklungen war:

Yksimielisesti se tunnustettiin sodanjälkeisen **säveltaiteemme** merkkitiekseksi^{ccxx} (Korpi-nen 1983a: 8).

Implizit enthalten ist dies auch in der Betonung der internationalen Anerkennung:

Toiseksi jo pitkälle **kansainväliseen tietoisuuteen** kantaneeksi läpinlyöntiteokseksi muodostui v. 1957 kantaesityksensä saanut "Musiikkia jousille", joka paljasti Kokkonen voimakkaat luontumukset sinfonisen ajattelun uudistamiseen^{ccxxi} (*Helsingin Sanomat* 18.1.1968: 16).

Bereits früh erscheint auch schon die Kombination beider Figuren:

[...] Musiikkia jousiorkesterille, uudemman **musiikkimme** **menestyksellisesti**, joka on alkanut saavuttaa kasvavaa **mannermaistakin kuuluisuutta**^{ccxxii} (Nummi 1958: 7).

Der sehr allgemeine Bezug auf das „internationale Bewusstsein“ (*kansainvälinen tietoisuus*) oder die „kontinentale Berühmtheit“ (*mannermainen kuuluisuus*) lässt

⁸³⁹ S. zu sprachlichen Statusmarkern Sager (1995: 196–210), zu Sprachstil und Denkstil im Hinblick auf Orientierungsmetaphern als Ausdruck von Autoritätstopoi Fix (2021: 226–227).

allerdings offen, worauf sich die Formulierung konkret bezieht.⁸⁴⁰ Auffällig ist einmal mehr das häufige morphosyntaktische Muster einer identifikatorischen Kodifizierung des Finnischen über das *-mme*-Possessivsuffix der 1Pl (anstelle der semantischen Wahl *suomalainen*).

Auch die bereits angedeutete Verbindung von *orgaanisuus* und *sinfonisuus* etabliert sich bald als feste Fügung. So kann der folgende Ausschnitt aus einer Rezension als Komprimat des Kokkonen-spezifischen diskursiven Minimums – innere Notwendigkeit, „Ethos“, Freiheit von (modischen) Stilrichtungen, Sinfonizität, Organizität und Abwesenheit äußerlicher Mittel – gelesen werden:

Mutta Kokkonen on osoittautunut olevansa myöskin niitä suhteellisen harvoja, joiden **henkisen ominaispaino** ei milloinkaan salli **tyylisuuntauksen alistua** ihmisen sisäisimmän **eettisen elämän tulkia**. Näin ollen suuri **sinfoninen muotokin kehkeytyy täysin orgaaniseksi** omakohtaisen hengenvoiman sanelemaksi kokonaisuudeksi, jota minkäänlaiset **toisarvoiset keinovar**at eivät häiritse.^{ccxxiii} (Leiviskä 1960: 4.)

In dieser Passage fällt ein Sättigungsindikator – die Bündelreformulierung – mit *ideology brokerage* zusammen. Die Autorin reformuliert zentrale Komponenten aus ihrer eigenen Besprechung der *Musiikkia jousille*, nun jedoch mit Bezug auf die 1. Sinfonie. Die Organizitäts-Sinfonizitäts-Formel greift auch auf die fachgemeinschaftsinterne Kommunikation über:

Arvokasta ja tulevan kehityksen perusteella tekijälle tyypillistä teoksessa on ennen kaikkea sen **looginen, orgaaninen kasvu laajaksi, jätteväksi muodoksi**: sen aito **sinfonisuus**^{ccxxiv} (Heininen 1972: 143).

Die *sinfonisuus*-Prädikation steht jedoch im offenen Widerspruch zum Titel des Werkes mit seiner gezielten Ablenkung von jeglichem formsprachlichen Bezug. Die narrative Konstruktion einer gleichsam unterschwelligen Sinfonizität durch dieses fachspezifische Hochwertwort, die zwar verstärkt, aber keinesfalls exklusiv in der Rückschau (also nach der tatsächlichen Hinwendung Kokkonens zur Sinfonik) erscheint, könnte mithin denkstilmotiviert sein: Die Vorstellung der Sinfonie als Krone der musikalischen Gattungen ist in der Diskursgemeinschaft derart fest verankert (s. 4.2.2), dass die Zuschreibung des Sinfonischen für ein als bedeutend erkanntes mehrsätziges Orchesterwerk beinahe unausweichlich und darin der Einfluss einer kulturspezifischen Diskursmacht erkennbar wird.

⁸⁴⁰ Allgemeine Verweise auf die kontinentale, internationale oder weltweite Bekanntheit Kokkonens erscheinen im Korpus mit ziemlicher Regelmäßigkeit, doch nur selten durch konkrete Belege in Form herausgehobener oder zahlreicher Aufführungen gestützt.

6.2.2.7 Verdeckte diskursive Dissonanzen

Der Tenor der Uraufführungsbesprechungen bleibt im Diskursverlauf konstant: Im Chor der nahezu einhellig positiven Rezeption dieses Werkes (und von Kokkonens Musik allgemein) haben abweichende Stimmen Seltenheitswert. Das in den ersten Rezensionen angelegte Muster allenfalls feiner und verklausulierter Realisationen kritischer oder zumindest reservierter Haltungen wird in diesem Diskursstrang reproduziert. Wie sich dies in der E>E-Kommunikation realisiert, zeigt das folgende Beispiel:

Musiikkia jousille on Kokkonen ensimmäinän arvosteos. Mutta se on tyyllillisesti ja teknillisesti **kaksikasvoinen**; Kokkonen osoitti **täydet mittansa taiteilijana** jo ennen kuin oli **muusikkona pelkistänyt valmiiksi ominaislaatusa** [...] Musiikkia jousille ei vielä ulota alkuidun ohjaavaa merkitystä kudoksen kaikkiin säikeisiin. Sen intervallikielessä tuntuu vielä **alkukauden Hindemith-tuoksu**.^{ccxxv} (Heininen 1972: 143.)

Heininen verwendet eine Kombination aus adversativen und konzessiven Konnektoren⁸⁴¹ und eingeebneten, stark fachlich markierten Formulierungen, um anzudeuten, dass er die in den frühen Rezensionen betonte Eigenständigkeit und Reife der *Musiikkia jousille* nicht rückhaltlos bejaht. Das „Doppelgesichtige“ (*kaksikasvoinen*) komme darin zum Ausdruck, dass Kokkonen als *taiteilija* ‘Künstler’ (d.h. in seiner Kompositionstechnik) bereits seine ganze Statur (die kontextadäquate Übersetzung von *täydet mittansa* ‘seine vollen Maße’) erreicht habe, als *muusikko* ‘Musiker’ (d.h. stilistisch) aber noch von Hindemith beeinflusst sei.⁸⁴²

Auch in der bivalenten Kommunikation finden sich kritische Nuancen zunächst weiterhin nur zwischen den Zeilen. Martti Vuorenjuuris⁸⁴³ Rezension zu einer Aufführung aus dem Jahr 1958 ist ein seltenes Beispiel für eine behutsam reserviertere Aufnahme des Werkes im unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang mit der Uraufführung:

Temaattinen materiaali on **yksinkertaista**, joskus **myöskin luonteetonta**. [...] Nousut rakensivat **yksinkertaisesti** (mutta useimmiten tehokkaasti) **sekvenssityölle**.^{ccxxvi} (Vuorenjuuri 1958: 19.)

⁸⁴¹ Zu adversativen Funktionen von *mutta* s. VISK §1103; zu dt. ‚aber‘ Breindl et al. (2014: 521–534).

⁸⁴² Eine ähnliche Oppositionsfigur verwendet Salmenhaara; das Stück sei „mehr das Werk eines Musikers als eines Sinfoniker-Philosophen“; er hebt am dritten Satz die „Unmittelbarkeit und problemlose Linearität“ hervor (Salmenhaara 1963: 20).

⁸⁴³ Zwischen Vuorenjuuri und Kokkonen – der seinerseits einige Jahre als Musikkritiker tätig war – gab es offensichtlich andauernde Konflikte, in deren Folge Vuorenjuuri seinen Posten als Kritiker bei der großen Zeitung *Helsingin Sanomat* räumen musste. In der Literatur finden sich sowohl Hinweise darauf, dass dies auf Kokkonens Einfluss zurückzuführen gewesen sei (Lehtonen 2019) als auch darauf, dass Vuorenjuuris eigenes Verhalten hierfür der Auslöser war (Vesikansa 2021: 65).

Attribute des Werkes, die nahezu alle Diskursbeiträge positiv hervorheben, werden hier mit neutraler oder eingehegt kritischer Semantik umgesetzt: Wo andere Kokkonens Klarheit betonen, befindet Vuorenjuuri das Material für uncharakteristisch (*luonteeton*). Die frequent beschriebenen eindrucksvollen Steigerungen legt er als zwar schlichte, aber effektive (*yksinkertaisesti, mutta [...] tehokkaasti*) Sequenzen offen. Den (mit der *religioso*-Überschrift des III. Satzes postulierten) Ausdruck religiöser Innerlichkeit dekonstruiert er als mechanisch äußeres und noch dazu (technisch) einfaches Mittel, formuliert also implizit das exakte Gegenbild zu Leiviskäs Aussage, der zufolge selbst die besten handwerklichen Techniken nicht ausreichend wären, um solche Steigerungen zuwege zu bringen (S. 393).⁸⁴⁴ Die Kategorie EINFACHHEIT ist hier also nicht eindeutig positiv konnotiert.

Eine weitere, sehr verdeckte Strategie, mit der Vuorenjuuri die Bedeutung Kokkonens relativiert, wird vor dem transtextuellen Hintergrund der Autoritätskookkurrenz-Figur evident:

Kokkosen teoksen **tyylillisinä sukulaisina** voisi mainita Lars-Erik Larsson ja Michel Spisakin vastaavat sävellykset^{ccxxvii} (ebd.).

Auf den ersten Blick erscheint der Vergleich mit zwei stilistisch verwandten Zeitgenossen als fachlich neutrale Äußerung. Ruft man sich jedoch die frequenten Autoritätskookkurrenzen von Kokkonen mit Bach, Brahms, Bartók und natürlich Sibelius (s. Tab. 16) ins Gedächtnis, wird klar, dass die diskursive Funktion von Namen über sachliche stilistische oder musikhistorische Einordnungen hinausgeht. Der Vergleich mit zwei weitaus weniger renommierten Komponisten ist ein verdeckter Widerspruch zu der Nobilitierung als „finnischer Bartók“⁸⁴⁵ – die Implikatur, Kokkonen sei vielmehr der finnische Lars-Erik Larsson, stützt ihn auf ein regionales Maß zurück.

Mit der diachronen Entfaltung des Diskursstranges wird erneut deutlich, dass jeder neue Beitrag zugleich auf das diskursinduzierende Text₀-Werk wie auf andere Diskursbeiträge verweist. Dies legt allerdings oft erst eine Detailanalyse offen, und

⁸⁴⁴ Ein in Wortwahl und Inhalt nahe verwandter, aber explizit kritischer Diskursbeitrag Vuorenjuuris ist seine Besprechung von Kokkonens 2. Sinfonie, in der er die Instrumentation als „dick“ und „grau“, die Steigerungen als stereotyp und die Rhythmik als „monoton“ bezeichnet (Vuorenjuuri 1961: 19). (Auch Rydman (1963a: 8) benennt die *neliskulmallisuus* ‘Rechtwinkligkeit, Quadratur’ von Kokkonens Rhythmik, die der uninteressanteste Aspekt seiner Musik sei.) Über das 1. Streichquartett war Vuorenjuuri hingegen voll des Lobes; einen undifferenzierten Feldzug gegen jedes Werk Kokkonens führte er also nicht. Allerdings impliziert seine Feststellung, dass damit „die finnische Kammermusik endlich die Avantgarde der 1910er Jahre erreicht“ habe (Vuorenjuuri 1959: 15) zugleich einmal mehr die stilistische Nachgeordnetheit der finnischen Moderne.

⁸⁴⁵ Explizit wird diese Wendung von Heikinheimo (1960: 16) eingeführt.

zwar anhand der Kombination musterhafter Konstruktionen aus „auffällig unauffällige[n]“ (Bär 2024: 29) Lexemen wie in der folgenden, sehr viel späteren Besprechung zu *Musiikkia jousille*.

Kokkosen Musiikkia jousille on mielestäni hyvä teos ennen kaikkea siksi, että se on **niin itsensä mittainen** ja tyylikäs. **Pienistä iduista punottu kokonaisuus** etenee väajäämättömästi syvyyssuuntaan **ja lunastaa ennemmin tai myöhemmin kaiken minkä lupaa. Arjen ja pyhän välillä** seilaavien mielikuvien rinnalla oli mukava tarkastella Musiikkia myös Kokkosen omaa tyyllistä muuttumista vasten.^{ccxxviii} (Länsiö 1991: B4.)

Die Äußerung lässt sich zwischen den Zeilen dahingehend interpretieren, dass Länsiö dem Stück einen gewissen Mangel an Risikofreude und höherem Anspruch zuschreibt. Die Feststellung, dass das Werk in sich geschlossen sei (*itsensä mittainen* ‘[wörtl.] so groß wie es selbst’; wie bei Heininen wird also auch bei Länsiö „Maß genommen“) und genau das einlöse, was es verspreche (*lunastaa [...] minkä lupaa*), kann sich auch als Andeutung einer gewissen Limitiertheit lesen lassen – nämlich, dass der Komponist nicht mehr verspreche, als er halten könne. Damit schließt Länsiö an die denkbaren Subtexte der reservierteren Rezensionen der Uraufführung an. Über die Kombination des auffällig seltenen *lunastaa* ‘einlösen’ (das im Korpus nur zweimal auftritt) mit einer Variante der Organizitätsformel wird die Konnektion zu einer Passage aus der Uraufführungsrezension Aaltoilas (s. S. 394) deutlich. Auch die folgende Wendung ist bei genauem Hinsehen vielschichtig und ambivalent:

Kolmisointujen alta kasvaa vahva ekspressiivinen, vapaatonaalin ja polyfoninen kudos, jonka voimaa Kokkonen sittemmin **tutkisteli kymmeniä vuosia**^{ccxxix} (ebd.).

Unter der sachlichen Oberfläche lässt sie sich auch so verstehen, dass Kokkonen seine grundlegenden Texturen und Ausdrucksmittel seit Mitte der 1950er Jahre nicht mehr verändert oder erweitert hat. Ein fein dosierter Indikator dafür ist das Frequentativum *tutkistella*, dessen Bedeutungsnuance sich mit ‘herumforschen’ wiedergeben ließe.⁸⁴⁶ Interessanterweise spiegelt sich dies in der sprachlichen Realisation durch die Bündelung im Korpus hochfrequenter Lexeme; Länsiö beschreibt also die Selbstähnlichkeitstendenz von Kokkonens Komponieren seinerseits mit Stereotypen.

Länsiös Formulierung *arjen ja pyhän välillä* wiederum, die mit ‘zwischen profan und sakral’, aber ebenso als ‘zwischen Alltag und Feiertag’ wiedergegeben werden kann, ist ein beinahe ostentativ nüchterner Hinweis auf den Kontrast zwischen

⁸⁴⁶ Zu den Bedeutungsnuancen von Frequentativa im Finnischen s. im Überblick VISK §1735.

der stellenweise neusachlichen Grundhaltung des Werkes und der üblicherweise als inhaltlicher Höhepunkt betrachteten *religioso*-Emphase des langsamen Satzes. Die Wendung steht im transtextuellen Bezug zu Äußerungen, in denen sich dieses Muster in deutlich bildmächtigerer Metaphorik von ERDE UND HIMMEL bzw. PROFAN UND SAKRAL realisiert:

Teoksen taiteellinen kulminatio[!] on epäilemättä sen Adagio religioso-osa. Siinä ilmenee väkevä luomisvoima, joka Ethoksen alaisena piirtää monumentaalisen kaaren **maan syvyydestä taivaita kohden**. (Leiviskä 1957: 4 [s. S. 392].)

Orkesteri tavoitti hyvin Joonas Kokkosen Musiikkia jousille-teoksen persoonallisen, suggestiivisen hengen, jossa on erottavinaan niin **henkis-uskonnollisia kuin myös maanläheisiä**, Bartok[!]-vaikutteista mystiikkaa^{cxxx} (Lampila 1978: 28).

In Heininens wissenschaftlichem Text wird das Muster komplexer ausgefüllt:

Adagio religioso alkaa scherzotriön koraalisoinnuilla. Niiden yläpuolella sooloviulu sävel säveleitä kasvattaa osan suuren melodian ydintä (z, Esim. 4 k), jonka kvarttikombinaatiot viittaavat varhaisteosten **Hindemith-vaikutteiseen tyyliin mutta** jonka **imponoiva kasvu** sooloviulun alkuosavälen enemmän koloristisesta kuin melodisesta **idusta taivaitahipovaksi holvistoksi** kertoo tulevasta sinfonisesta luomisvoimasta.^{cxxxii} (Heininen 1972: 143.)

Die Isotopiekette wird mit einem interessanten Bildwandel von Sachlichkeit zu Religiosität verknüpft, der von dem fachspezifisch transtextuellen Vergleich mit dem von Hindemith beeinflussten Frühwerk zu einer sakralarchitektonischen Metapher reicht,⁸⁴⁷ die dann noch auf den künftigen Sinfoniker vorausweist. So bringt Heininen in einem Satz über die Beschreibung der Passage zugleich eine Perspektive auf das bis dahin vorliegende Gesamtwerk des Komponisten ein.

In Länsiös Text ist mithin die verdeckte und metadiskursive Polyphonie variiert Reformulierungen von Passagen aus dem Diskurs so mit der Werkkritik amalgamiert, dass parallel zur Besprechung des Werkes im Subtext seine sprachliche Rezeption ironisiert wird. Dabei fällt auf, dass Länsiö dies gänzlich ohne typische formal-syntaktische Diskursmarker allein über die Lexik realisiert. Auch eine knappe und scheinbar kursorische Konzertrezension kann also die Dichte der diskursiven Schichtungen repräsentieren, die hier weit über eine bloße Bündelung hinausgeht. Dies ist ein herausragend anschauliches Beispiel dafür, wie sich Laien- und Expertenverständnis in bivalenter Kommunikation allein durch textuelle und

⁸⁴⁷ Diese Passage erinnert übrigens in ihrem Verlauf an die oben (6.1.7.1 und 6.1.7.3) analysierten Ausschnitte aus Rydmans und Ingmans Texten zu Sibelius, in denen ebenfalls auf engem Raum aus dem lexikalisch und strukturell fachsprachlich markierten Register in eine metaphorisch deskriptive Haltung gewechselt wird.

diskursive Aspekte unterscheiden können: Der Text ist in seinem Anspielungsreichtum auf den Diskurs in sich selbst zweischichtig.⁸⁴⁸

Vor dem Hintergrund der architektonischen Bildfelder⁸⁴⁹ ist ein kontrastieren-der architekturentlehnter Vergleich interessant, der sich auf die frühe Produktion Kokkonens insgesamt bezieht:

Nyt kuunneltuna moni Kokkosen teos kuulostaa suhteellisen **ankaralta ja yleissävyltään harmaalta**, varsinkin uran alkupuolen teokset. Arkkitehtoninen vertauskuva voisi olla 1900-luvun loppupuolen **betonibrutalismin**^{ccxxxii} (Tiikkaja 2021: C6).

Der Bildkontrast zwischen der andernorts betonten Farbigkeit und dem von Tiikkaja konstatierten grauen Grundton (*harmaa yleissävy*), zwischen (gotischen) Gewölben, monumentalen Bögen und Betonbrutalismus verweist auf eine kritische Neubewertung des Komponisten im jüngeren Diskursverlauf. Diese ist weniger eingeeht formuliert als die meist stark verklausulierten Äußerungen in den oben zitierten Diskursbeiträgen; der deutlichste Anknüpfungspunkt an die frühe Diskursphase sind die Beiträge von Vuorenjuuri. Auch der Einstieg *nyt kuunneltuna* 'heute gehört' unterstreicht diese Haltung, mit deren impersonaler Formulierung der Autor teils hinter der Rezeptionsgeschichte zurücktritt.

Eine Ausnahme von der zurückhaltenden *stance* kritischer Betrachtungen zu Kokkonens Lebzeiten ist eine im Umfeld des Diskurses trotz zahlreicher *hedges* nachgerade ikonoklastisch zu nennende Rezension eines Porträtkonzerts zum 70. Geburtstag des Komponisten, in dem die wichtigsten Kammerorchesterwerke Kokkonens, darunter *Musiikkia jousille*, gespielt wurden:

Voisi myös sanoa, että Kokkosen sävellykset **piirtävät taivaalle vanan kuin tarkkojen ohjeiden mukaan kulkeva liikennelentokone**. Se on niiden **heikkous**: kaikki etenee kovin täsmällisesti, **ilman yllätyksiä**. Miten paljon rikkaampaa onkaan Debussyn musiikki! Siinä on sekä maanläheisyyttä että fantasiasia tyyliin "mitä länsituuli näki" [scil. Debussys *Prélude Ce qu'a vu le vent d'ouest*]. [...] Ja kun joutuu kuuntelemaan neljä kamariorkesteriteosta, [...] ei voi olla panematta merkille myös paria maneeria. **Liike-energiaa** Kokkonen tuo musiikkiinsa **melkein aina nopein nuottiarvoin etenevin säestyskuvioin**, joiden lomasta puhkeaa esiin

⁸⁴⁸ Was Lundquist (1991: 234) für den Unterschied zwischen E>E und E>L-Kommunikation beobachtet – „the division of knowledge into expert- and non-expert-knowledge, together with the division of language into expert- and non-expert-language probably influence the way that textuality, i. e. coherence, manifests itself differently in texts for specific purposes addressed to experts, as compared to texts for specific purposes addressed to non-experts“ – bestätigt sich in Länsiös Rezension für ein und denselben Text je nach E- bzw. L-Leseperspektive.

⁸⁴⁹ Hierzu gehört auch der regelmäßige Verweis auf die von Alvar Aalto entworfene *Villa Kokkonen* und die Autoritätskookkurrenz Kokkonen-Aalto, zumal unter dem Aspekt der „finnischen Organizität“ (Lohtaja 2021: 202), die Aaltos Stil zugeschrieben wurde.

pitkäjänteinen melodia. Se alkaa vähitellen **maistua puisevalta, vaikka** melodiat ovatkin kauniita. **Kovin usein muutoratkaisu on myös tyyppiä ABA** siten, että alku ja loppu ovat hitaita ja keskellä parannetaan pikkuisen vauhtia. Todella vauhdikasta myrskyä Kokkonen ei saa aikaan juuri koskaan, ja minua vaivaa hänen musiikkiaan kuunnellessani aina visuaalinen mielikuva: **lihava ja arvokas henkilö lähtee verkkaisesti kävellen asemalle, tihentää sitten vähän askelta huomattaessaan olevansa myöhässä (muttei suinkaan juokse; se olisi tyyliäntä)**, huomaa kotvasen kuluttua junan jo lähteneen ja tassuttelee hissukseen perille saakka katsoakseen, milloin seuraava juna lähtee. Todellisuudessa Kokkonen musiikin **draamat ovat toki ylevämpiä, mutta** kuitenkin silti aina jotenkin **kesyjä** kuin raameihin pantu maalaus myrskyävästä merestä. Niissä puhuu **sivistynyt, urbaani ihminen, ei mikään luonnonvoima.**^{ccxxxiii} (Heikinheimo 1991: A13.)

Hinter der amüsanten Formulierungsweise des für seine Neigung zur Polemik berüchtigten Rezensenten verbirgt sich ein in solcher Systematik außergewöhnlicher Hinweis auf eine weitgehende Umdeutung der im frühen Diskurs positiv besetzten Elemente nicht nur der technischen Gediegenheit, sondern auch des Gehalts von Kokkonens Musik. Heikinheimo arbeitet mit impliziten lexikalischen Oppositionen zu aus dem Diskurs geläufigen Prädikationen: Er dekonstruiert die intensiven Steigerungen als überraschungslös (*ilman yllätyksiä*), die lebendige Rhythmik als hölzern (*puiseva*), die souveräne Formsprache als schematisch (*ABA*), die Erhabenheit als zahm (*kesy*) und die Kultiviertheit als kraftlos (*ei mikään luonnonvoima*). Der im Textzusammenhang inkohärent wirkende Querverweis auf Debussy kann als gezielt Aufmerksamkeit erregendes *non sequitur* gelesen werden, das sich aus der Kenntnis tieferer Diskursschichten, nämlich aus Kokkonens erklärter Distanz zum Impressionismus (S. 417), erklären lässt: Die Hervorhebung des größeren Reichtums (*paljon rikkaampaa*) von Debussys Musik würde so gelesen implizieren, dass es Kokkonen an Einfällen mangle. Eingedenk der starken Verknüpfung Kokkonens mit deutschen Traditionslinien klingt hier auch wieder die aus dem Sibelius-Diskurs bekannte Deutschland-Frankreich-Dichotomie (s. 6.1.3.2) an. Der Einschub mit der „dicken, ehrenwerten Person“ schließlich ließe sich sogar als Ironisierung der Gestalt Kokkonen und der vielen Hinweise auf Maß, Statur und Habitus des Komponisten im Diskurs interpretieren.⁸⁵⁰

Festzuhalten bleibt, dass die offene Deklaration von Widerspruch (s. hierzu im Überblick Acke 2020) und dessen Markierung über musterhafte, formale Konstruktionen keinesfalls regelhaft erscheint. Wie gesehen, können ganze (isotopische) Ketten von Kontradiktionen allein über Attribuierungen realisiert werden, die in dissonierendem Verhältnis zu im Diskurs etablierten Zuschreibungen stehen. Diese Dissonanzen ergeben sich also einerseits aus negativen Konnotationen – wobei

⁸⁵⁰ Kokkonen-Porträts beschreiben häufiger den bürgerlich-patriarchalischen, von protestantischem Arbeitsethos geprägten Lebensstil des Komponisten, s. etwa Helasvuo (1963: 2).

diese naturgemäß auf Metaphern, Implikaturen und Präsuppositionen beruhen – andererseits aus dem Wissen um bestimmte Diskurspositionen oder gar einmalige Äußerungen, denen jedoch nicht offen widersprochen wird, sondern die ihrerseits mit impliziten, relationalen bzw. eingehegten Äußerungen kontrastiert werden. Dies bedeutet auch, dass sich diese Dissonanzen meist weder mit deklarativ-punktuellen Widerspruchsmustern noch mit kompetitiv-dialogischen agonalen Prozessen adäquat erfassen und beschreiben lassen. Im Anschluss an diese Beobachtung wäre zu fragen, ob darin jenseits der kulturspezifischen gesichtswahrenden Neigung zu eingehegt oder implizit formulierter Kritik eine allgemein charakteristische Eigenschaft von kunstwerkinduzierten Diskursen liegen könnte.

6.2.3 Exkurs: Organizität

Selbst in Heikinheimos am Ende des vorigen Unterkapitels behandelte kritische Betrachtung, die beinahe als eine Art Gesamtkorrektur des frühen Kokkonen-Diskurses angesehen werden kann, bleibt die diskursspezifische Organizitätsformel unangetastet:

Tärkeää Kokkosen musiikissa on myös se, että kaikki **kasvaa niin orgaanisesti alussa esitellystä materiaalista**. Siitä syntyy suuri rakenteellinen kiinteys, tuo matemaattista todistelua muistuttava lujuus.^{ccxxxiv} (Heikinheimo 1991: A13.)

Angesichts der Bedeutung, die die Zuschreibung des ‚Organischen‘ im Kokkonen-, aber auch im Sibelius-Diskurs hat, erscheint an dieser Stelle ein Exkurs notwendig und angebracht. Die frequente und zentrale Verwendung von *orgaaninen* aktiviert einen enormen begriffsgeschichtlichen und musikästhetischen Komplex aus dem Vorfeld.⁸⁵¹ In dessen Hintergrund steht ein Paradigmenwechsel in der Ästhetik, der sich in aller Knappheit auf die Formelverschiebung von „nach der Natur“ zu „wie

⁸⁵¹ Für die finnische Mentalitätsgeschichte spielte die Vorstellung der Gesellschaft als organischem Ganzen, wie sie über Snellman aus Hegels Staatsverständnis importiert wurde, eine wichtige Rolle (Anttila 2007: 140, 144, 306–307). Zur Gegenüberstellung des „reichen und differenzierten Organismus“ einer Bachschen Fuge mit dem „ideal funktionierenden Staat“ der Sonate bei August Halm s. Geck (2000: 18), zur Diskursgeschichte der Oppositionsfigur MASCHINE<>ORGANISMUS Link (2012). – Auf die begriffsgeschichtliche Tiefenstruktur von ‚Organ, Organismus, Organisch, Organisation‘ kann hier nur allgemein verwiesen werden (eine Zusammenfassung geben Böckenförde & Dohrn-van Rossum 1978). Die Bedeutung des Organischen/Natürlichen in der Ideologie des Nationalsozialismus soll dabei nicht verschwiegen werden – man denke etwa an die „Volkskörper“-Metaphorik. Doch konkrete Verbindungen des Organischen mit antisemitischer Gedankenwelt im Musikkontext finden sich bereits im 19. Jahrhundert (s. S. 420).

die Natur“ herunterbrechen lässt und infolge derer diese Nachbildung als „Organismus“ charakterisiert wird (Motte-Haber 2000: 151–159).⁸⁵² Die Auffassung von musikalischer Form als organisch Werdendem (statt auktorial Zusammengefügt) etabliert sich u.a. mit Ernst Kurth und Heinrich Schenker, dessen Auffassung der Sonatenform als organisches Gebilde (Schenker 1926) sich in der finnischen Musiktheorie spätestens bei Ingman (s. 4.2.2 und 6.1.7.3) prominent wiederfindet.⁸⁵³ Die Betonung des Organischen in der Musik in diesem Sinne war jedoch im finnischen Musikdiskurs bereits in den 1930er und 1940er Jahren prominent geworden:

[...] organisuuden ajatus liittyi myös musiikkiteoksen estetiikkaan: laadukkaan musiikkiteoksen piirteisiin kuuluivat **rajatun materiaalin kehittäely**, temaattinen **yhtenäisyys** ja **suurmuodon hallinta**. Näillä ominaisuuksilla musiikista saattoi tulla ”organista”.^{ccxxxv} (Mantere 2019: 291.)

Die Organizitätsmetapher und die daran angelagerten metaphorischen Fachbezeichnungen aus dem semantischen Feld des Pflanzlichen im Kokkonen-Diskurs verorten dessen Musik in einem etablierten Bildfeld: Der Organizitäts-Diskursstrang lagert sich um eine kleine Gruppe von Kernwörtern mit einer geringen Variationsbreite an. Zentral ist das Lexem *orgaaninen* ‘organisch’ oder das autochthone Synonym *elimellinen* ‘id.’, hinzu treten die Verben *kasvata* ‘wachsen’ und *kehittyä, kehkeytyä* ‘sich entwickeln’ sowie die feste Wortverbindung *orgaaninen prosessi* ‘organischer Prozess’.⁸⁵⁴ Domänenspezifisch usuelle Fachmetaphern sind die Bezeichnung eines Motivs als *itu* ‘Keim’ oder *solu* ‘Zelle’, häufig in Komposita mit *alku*. Es überwiegen also weitgehend konventionalisierte Metaphern;⁸⁵⁵ auffälligere

⁸⁵² Zum Verhältnis von Musik bzw. Klang und Natur s. neben Motte-Haber 2000 und den darin enthaltenen Quellenverweisen zu zeitgenössischer Musik zuletzt Kostakeva (2019), mit konkretem Fokus auf die Sprache s. Brandstätter (1990: 74–92), die die Semantik des Organischen in einer Mozart-Analyse Mersmanns hervorhebt. Den aktuellen finnischen Forschungsstand repräsentiert ein Sammelband von Torvinen & Välimäki (2019).

⁸⁵³ Tarasti (2000: 11) erinnert daran, dass sich bei Jakob von Üexküll mit der Formulierung „Kompositionslehre der Natur“ eine Rückkopplung findet – die Metapher vom Organischen in der Musik ist so machtvoll, dass sie sich sogar von der Kompositionslehre auf die Natur rückübertragen lässt.

⁸⁵⁴ Auch die im Kokkonen-Korpus auffällig präsente Metaphorik von Gewebe (*kudos*) und flechten (*punoa*) könnte dem weiteren Sinnbezirk des Organischen zugerechnet werden. Interessant ist, dass auch Krohn in seiner Definition der Sonatenform im *Iso tietosanakirja* schreibt, in der Durchführung würden sich die Themen zu einem „vielgestaltig kulminierenden Gewebe verflechten“ (*punoutuvat monisommitteiseksi huipentavaksi kudokseksi*) (I. Krohn 1937b).

⁸⁵⁵ Metaphern wie ‚Zelle‘, ‚Keim‘ und ‚Kern‘ sind in der Musiksprache so verbreitet, wenn es um die Beschreibung motivischer Grundeinheiten geht (s. Noeske 2012), dass sie als usuell betrachtet werden können. Die thematische Entwicklung aus einer konzentrierten motivischen Zelle heraus darf spätestens seit der Wiener Klassik als Standardverfahren der ökonomischen Materialgewinnung

metaphorische Bildkonstruktionen und Erweiterungen, etwa mit *geneettinen* ‘genetisch’ (Tawaststjerna 1958: 18) oder mit *maaperä* ‘(Erd)Boden’ (Leiviskä 1957), sind hingegen selten. Es ist also nicht die große Variationsbreite von Realisationen der metaphorischen Konzeption DIE MUSIK IST EINE PFLANZE, sondern im Gegenteil die Verengung auf ein formelhaftes Muster, die diesen Diskursstrang prägt.

Die Verknüpfung mit der Kompositionstechnik von Sibelius unterstreicht die Verfestigung im finnischen Musikdiskurs, wobei daran erinnert werden muss, dass die Kookkurrenz von *orgaaninen*+Sibelius mit wenigen Ausnahmen erst ab dem Zeitraum auffindbar ist, in dem sich auch der Kokkonen-Diskurs entfaltet (s. Abb. 10 und 12).

Sibeliuksen teemallinen solu ja siitä kuin orgaanisten lakien mukaan kasvava muoto on antanut hyvin paljon aikamme sinfonian viljelijöille^{ccxxxvi} (Nummi 1965: 14).⁸⁵⁶

Jos Sibeliuksen panos eurooppalaiseen sinfoniaperinteeseen pitäisi määritellä kahdella käsitteellä, ne olisivat motiivien musiikillinen merkitsevyys ja **muodon orgaaninen kasvaminen motiiveista**^{ccxxxvii} (Salmenhaara 1984: 428).

Doch damit nicht genug – historisch steht hinter der Organizitätsmetaphorik im deutschen Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts nicht nur die Diskussion um Inhalt und Form, neudeutsch und konservativ, sondern auch die „Antithese von Staat (als tote Maschine) und Nation (als lebendige Ganzheit)“ und die von industrialisierter Arbeitsteilung und organischem Schaffen aus einer Hand (Noeske 2012: 101).

Vor diesem Hintergrund wird die ganze Tragweite des *orgaanisuus*-Diskursstranges bei Kokkonen evident. Zunächst einmal wird hier ein zentraler Motivkomplex aus dem Sibelius-Diskurs wieder aufgegriffen und neu formiert: Die Interpretation der 4. Sinfonie als Protest gegen die äußerliche, „industrialisierte“ Musik der Jahrhundertwende, für die mit Strauss der letzte große Vertreter der Neudeutschen eintreten sollte, wird auf eine Ablehnung der als technologisch-mechanistisch durchrationalisiert, aber auch oberflächlich und überkoloriert gerahmten Nachkriegsavantgarde übertragen. Im Diskurs des 19. Jahrhunderts konnten hier noch DEUTSCH und FRANZÖSISCH als Antithese gegenübergestellt werden (Noeske 2012: 101). Im Sibelius-Diskurs ist es die Oppositionsfigur NATUR<>KÜNSTLICHKEIT, die in ihrer komplexen Verästelung in einer Versöhnung von Naturinspiration und Abstraktion

und der Bildung musikalischer Zusammenhänge betrachtet werden, das sich allerdings ebenso unter Verzicht auf jegliche Metaphorik als abstrakter, rational gesteuerter Prozess beschreiben ließe.

⁸⁵⁶ Man beachte die Wendung *sinfonian viljelijöille*, mit der das Komponieren von Sinfonien in typisch finnischer Weise als ‘Anbau’ oder ‘Kultivierung’ agrarisch metaphorisiert wird. Dass Nummi hier vor allem Kokkonen im Sinn haben dürfte, wird im folgenden Unterkapitel evident.

aufgelöst wird (s. 6.1.6). Bei Kokkonen, dessen (jenseits der Choraltopoi) abstrakter Musik keine naturinduzierten Eigenschaften zugeschrieben werden können, wird NATUR zu ORGANIZITÄT sublimiert.⁸⁵⁷ Der (anonyme) Gegenpart ist nun eine kaum je konkret bestimmte Richtung einer mit technologischem Rationalismus assoziierten, also – so die Implikatur – unorganischen Gegenwartsmusik. Es handelt sich also um ein interdiskursives, aber offensichtlich auch für eine bestimmte diachrone Schicht besonders relevantes Element.⁸⁵⁸

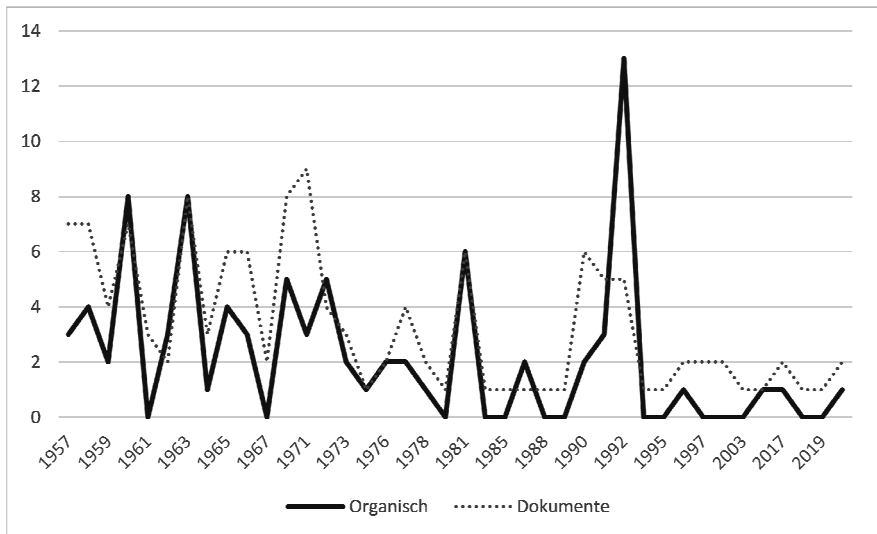


Abb. 12: Realisationen von ORGANIZITÄT im Kokkonen-Korpus.

Die ideologische Bedeutungsebene, die sich bereits an der Gegenüberstellung von *elimellisesti kasvava* und *-ismin tehotavoittelu* bei Leiviskä (s. S. 393) ablesen ließ, wird dabei verfestigt, wie sich auch in einer Spiegelung der Figur zeigt:

Opus sonorum on kenties Joonas Kokkonen sävellyksistä 'avantgardistisin' - jos sana tässä yhteydessä sallitaan. Säveltäjä, **jonka musiikille yleensä on ominaista** selvä temaattinen

⁸⁵⁷ Dies geht sogar so weit, dass das Lexem *luonnollinen* 'natürlich' im Kokkonen-Korpus nahezu unauffindbar ist. Vor dem Hintergrund der ideologischen Vereinnahmung von Sibelius als naturbezogenem Komponisten – es sei an Thierfelders *luonto!*-Fahnenwort (s. S. 328) erinnert – ist dies eine nicht ganz triviale Feststellung.

⁸⁵⁸ Der Spitzenwert im Jahr 1992 geht auf das Erscheinen von Pokkinen (1992) mit seiner großen Bandbreite von Realisationen der Kategorie ORGANISCH zurück.

ajattelu ja **orgaaninen kehittely**, tuntuu tässä luomuksessaan tulleen sangen **lähelle viime vuosikymmenien yleismaailmallista modernismia**, tosin persoonallisia piirteitäänkin säilyttäen.^{ccxxxviii} (Korpinen 1971: 8.)

Die Annäherung an den „globalen (universellen) Modernismus“ (*yleismaailmallista modernismia*) in einem spezifischen Werk wird mit einer Entfernung von der Kokkonen allgemein eigenen „organischen Entwicklung“ gleichgesetzt. Wenn also das Globale nicht-organisch ist, dann impliziert dies im Gegenzug, dass (Kokkonens) Organizität eine finnische Eigenschaft ist.

Kokkonen als Galionsfigur einer explizit finnischen Moderne (*nykymusiikkimme voimaa* ‘die Kraft unserer neuen Musik’; Tawaststjerna 1965: 15) und Erneuerer der Sinfonie (*sinfonian uudistaja*; Etelä-Suomen Sanomat 2.12.1965: 7) steht damit also im Knotenpunkt mehrerer tief wurzelnder und brisanter Diskursstränge. Deren Aktivierung im Diskurs wird sprachlich in zweierlei Hinsicht evident: Auf der Mikroebene durch die deutliche Präferenz für das Fremdwort *orgaaninen* (gegenüber dem eigensprachlichen *elimellinen*),⁸⁵⁹ dessen historisch-semantisches Gepäck⁸⁶⁰ so in den finnischen Diskurs übernommen wird, und auf der transtextuellen Ebene durch die zahlreichen Negations- und Kontrastfiguren, etwa die Reformulierung des Protest-Denkbildes. Allerdings wird im Zusammenhang mit der Zuschreibung *orgaaninen* (auch) hinsichtlich von Kokkonens Musik selten klar, worin das Spezifisch Organische eigentlich besteht. Die Prädikation tritt vielmehr nach dem gleichen argumentativen Muster auf, in dem sie auch in den oben angeführten Zitaten zu Sibelius erscheint, nämlich als Setzung (s. 5.5.3.3). Die häufigen Kookkurzenzen mit Lexemen aus dem semantischen Feld des Botanischen oder Kollokationen wie *orgaaninen kasvu* liefern in dieser Hinsicht keine Evidenz; sie sind lediglich Ausschmückungen der Organizitätsfigur ohne wesentliche Erweiterung des Bedeutungsrahmens. Hinweise darauf, wie diese konkret in Beziehung zu musikalischen Verläufen gesetzt wird, bleiben ausgesprochen selten.⁸⁶¹

Einige musikwissenschaftliche Beiträge versuchen die Organizität von Kokkonens Musiksprache allerdings argumentativ zu belegen. Salmenhaara leitet diese zunächst aus Kokkonens Sibelius-Nachfolge ab, was seinerseits präsupponiert, dass man das Organische bei Sibelius als gegeben annimmt. Im Übrigen folgt die Passage jedoch der Struktur der etablierten Diskursformel:

⁸⁵⁹ Das Verhältnis im Korpus beträgt 30 (*orgaaninen*) zu 7 (*elimellinen*).

⁸⁶⁰ McConnell-Ginet (2013: 27) beschreibt „conceptual baggage“ als Eigenschaften von Wörtern, die über ihre konventionelle Bedeutung hinausgehen und die essentiell zu deren Verständnis sind, doch ohne, dass dies den Beteiligten der Kommunikationssituation zwingend bewusst sein muss.

⁸⁶¹ Auch Noeske (2012: 97) unterstreicht, dass hinter der „Metapher des ‚Organischen‘, wenn sie auf Musik angewendet wird [...] eine diffuse Sammlung von Ideen“ stehe.

Paitsi Bachiin Kokkosen motiivinen ajattelu pohjautuu myös Sibeliukseen. Tässä mielessä Kokkonen on yksi harvoja, ehkä ainoa Sibeliuksen sinfonisen linjan jatkaja. **Ydinmotiivista**⁸⁶² tapahtuva temaattisen aineiston kasvu, „kaiken yhteys kaikkeen“, sinfoniakokonaisuuden orgaaninen, miltei biologisen prosessin kaltainen **kehittyminen** muutamasta intervallista tapahtuu Kokkosen musiikissa kokonaan toisessa tyyllisessä ympäristössä, mutta sen **henkinen sukulaisuus Sibeliuksen sinfoniategniikkaan** on ilmeinen.^{ccxxxix} (Salmenhaara 1968: 70.)

Anhand des Finales der 3. Sinfonie geht Salmenhaara konkret auf die Motivik ein:

Osien keskeisen motiivisen aineiston vertailu paljastaa niiden keskinäisen **orgaanisen yhteyden** [...]. Kuten motiivien keskinäinen vertailu osoittaa, **sinfonian ydinajatuksena** on eräänlainen laajentuminen, avartuminen, joka heijastuu motiivien **intervallikehityksessä** suuresta ja pienestä terssistä kohti kvinttiä tai kvarttia: [Notenbeispiel] Tämä avartumisen, leviävän horisontin, syvän **hengityksen** ilme on Kokkosen kolmannen sinfonian lopussa toteutettu tavalla, joka on **suomalaisen sinfoniakirjallisuuden juhlallisimpia hetkiä**.^{ccxl} (Ebd.: 78–79.)

Die Darstellung folgt also der Deduktion, dass die schrittweise größer werdenden Intervalle der zugrundeliegenden thematischen Struktur (ikonisch) für organisches Wachstum stehen.⁸⁶³ Mit der Wendung *syvä hengitys* 'tiefes Atmen' erweitert Salmenhaara die Organizitäts- zur Lebendigkeitsmetapher und verknüpft sie in der aus dem Diskurs geläufigen Weise mit der Idee des Sinfonischen, das hier als spezifisch Finnisches erscheint. Kalevi Aho hingegen leitet die Organizität aus der formsprachlichen Strategie von Vorschau und Zusammenfassung ab:

[...] *Musiikin orgaaninen, vähittäinen kasvu*. Tähän liittyy läheisesti tapa ennakkoida tulevia tapahtumia ja esittää yhteenveto edellisistä. (K. Aho 1971: 34 [Kursivierungen orig.].)

Pokkinen (1992) schließlich unternimmt den Versuch, Kokkonens motivisch-thematische Kompositionstechnik insgesamt als Verwirklichung „organischer Prozesse“ zu analysieren. Dies geschieht zunächst einmal durch Verweise auf Zusammenhänge zwischen Motiven, die sich durch ähnliche Intervallkonstellationen ergeben:

⁸⁶² *Ydin* [urspr.] Knochenmark, *phys.* [Atom]kern, allg. Kern' hat keine botanische Bedeutung. Bisweilen wird für die physikalische Bedeutung auch das Fremdwort *atomi* 'Atom' gewählt.

⁸⁶³ Für eine Kritik an Salmenhaaras Analyse ist hier nicht der Ort. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die von ihm angeführten Intervallstrukturen sich nicht konsequent entwickeln, da zwischen die für sich genommen minimalen Vergrößerungsstadien immer wieder Rückschritte zu kleineren Intervallen eingeschoben sind. Eine Kreisbewegung ließe sich also argumentativ etwa ebenso stichhaltig begründen wie Salmenhaaras Wachstumsmetapher.

Edelleen teeman yleisenä rakentumisperiaatteena on ensimmäisen motiivin (fis-a-e) **sekun-tisuhteinen transponoiminen eri säveltasolle**. Vastaava orgaaninen teeman muotoutumisprosessi esiintyy myös A-teemassa, jossa eri tasoilla sijaitsevien rakenteiden hahmot ja suhteet ovat tiukemmin kiinni ensimmäisen motiivin struktuureissa.^{ccxli} (Pokkinen 1992: 102.)

Organizität entsteht in dieser Argumentation durch motivische Selbstähnlichkeit, die in der Natur tatsächlich ein ubiquitäres Phänomen ist. Allerdings wäre damit letztlich jede Sequenz oder zumindest jede Transposition eines Motivs innerhalb einer thematischen Struktur ein „organischer Prozess“. Diese Feststellung ist also ebenso zutreffend wie zu allgemein, um als stichhaltiger Beleg dienen zu können. Dies gilt umso mehr, als sich Selbstähnlichkeit in der Natur vorwiegend in unterschiedlichen Größenverhältnissen realisiert;⁸⁶⁴ im (vor allem) botanischen Sinne organisch wäre also in dieser Hinsicht nicht die Kombination identischer, sondern vorwiegend augmentierter oder diminuierter Varianten einer Motivkonstellation.

Die Zirkelstruktur von Pokkinens Theoriegebilde wird auch an anderen Stellen deutlich:

Kyseinen **ydinmotiivi** on juuri kvartti-sekuntimotiivi, joka sisäisen **geenistön** ohjaamana reflektoituu melodis-harmoniseen intervallikieleen. Kvartti-sekuntimotiivi on [...] useimpia **teemoja ja orgaanista prosessia hallitseva** lineaaris-vertikaalinen ydinmotiivi^{ccxlii} (Ebd.: 106.)

Eine argumentative Verbindung zwischen der Tatsachenfeststellung, die Intervallkonstellation aus Quarte und anschließender Sekunde als Kernmotiv zahlreicher Themen aus Kokkonens Frühwerk zu identifizieren, und der Folgerung, die durch die Verwendung dieses „Genoms“ (*geenistö*) beherrschten Prozesse seien „organisch“, wird nicht hergestellt. Die Streichung von *orgaanista* aus dem Satz hätte keinerlei Auswirkungen auf die Argumentationsstruktur.⁸⁶⁵ Heiniö (1985: 226) bezeichnet solche Verfahren beispielsweise technisch-neutral als *deduktiivinen* ‘deduktiv’.⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ Ein bekanntes Beispiel ist die Blütenanlage des Romanesco (*Brassica oleracea*). Selbstähnlichkeitsgebilde, wie etwa Fraktale oder Fibonacci-Strukturen, haben in der Musik seit den 1950er Jahren zahlreiche Werke inspiriert. Bei Kokkonens Musik wird häufiger die *sectio aurea* (fi. *kultainen leikkaus*) erwähnt, die bereits bei Bach einige formale Strukturen prägt. Kuokkala (1992: 196–208) weist jedoch auch auf mehrere nach der Fibonacci-Reihe organisierte Werkabschnitte bei Kokkonen hin, doch leitet er daraus, so naheliegend dies gerade an dieser Stelle wäre, keinen Beleg für die Organizität der Musik ab.

⁸⁶⁵ Dies wäre anders, wenn *orgaaninen* eine unterscheidende Funktion hätte, d.h. man den Satz als Implikation lesen könnte, dass die organischen Prozesse auf Quart-Sekund-Motiven beruhten, während es nicht-organische Prozesse gebe, die auf anderer Motivik aufbauten. Eine solche Gegenüberstellung ist bei Pokkinen nicht erkennbar.

⁸⁶⁶ Dies bedeutet keineswegs, dass eine solche Verbindung nicht hergestellt werden könnte, doch geht es hier ja allein um die Analyse der sprachlichen Argumentationsstruktur. Zum Vergleich: Das

Einen dritten Ansatz von Belegen für Kokkonens Organizität sucht Pokkinen im Aufbau von dessen Steigerungen:

Jousinousun rakentamisperiaattee; sen **yksiääninen** varovainen **alku**, fugatomainen imitatio, **vähittäinen monistuminen** kaikille soittimille, teemamateriaalin **elimellinen** laajeneminen yhä **korkeammille säveltasolle** ja **dynamiikan nousu** [...].^{ccxliii} (Pokkinen 1992: 100.)

Ein kumulatives musikalisches Wachstum durch Zunahme von Instrumenten, Transposition in höhere Register und gesteigerte Lautstärke ist jedoch eine derart ubiquitäre kompositorische Strategie, dass Pokkinens Identifikation dieser Verfahrensweise als „organisch“ (an dieser Stelle: *elimellinen*)⁸⁶⁷ wenig Aussagekraft hat.

Im Lichte dessen erscheint *orgaaninen* also nicht allein eine ähnliche fachkategorial-metaphorische Projektion zu sein wie *alkuvoima* (4.3.1).⁸⁶⁸ Ein Blick auf Pörksens (1989: 118–121) „Plastikwort“-Eigenschaften lässt es ebenfalls oder noch mehr als starken Kandidaten hierfür und als Hinweis auf die Übertragbarkeit des Konzepts auf Bereiche jenseits der Politlinguistik erscheinen. Allerdings dürfte, wie Noeskes Analyse belegt, ‚organisch‘ in seiner musikspezifischen Verwendung schon ein Plastikwort *avant la lettre* gewesen sein, bevor ein finnischer Musikdiskurs überhaupt entstand. An der Feststellung, dass *orgaaninen/orgaanisuus* gerade im Kokkonen-Diskurs ein Kernwort wird, kann also auch als signifikant festgehalten werden, dass sich daran die retrospektive Heteronomie dieses Diskursstranges festmachen lässt.

Verhältnis zwischen der Tritonusmelodik, der Ganztönigkeit als bevorzugtem Materialrahmen und bestimmten distanzharmonischen Verhältnissen (wie der C-Fis-Konstellation im ersten Satz) in Sibelius' 4. Sinfonie, wie es etwa bei Rydman und Murtomäki herausgearbeitet wird (s. 6.1.7.1; 6.1.7.5), wäre ein argumentativer Beleg für eine solche „genetische“ Beziehung zwischen Detail und Ganzem. Rydman bezeichnet Sibelius' Entwicklungstechnik und Formsprache folgerichtig ebenfalls als organisch (Rydman 1963b: 18–19).

⁸⁶⁷ Pokkinen verwendet *orgaaninen* und *elimellinen* im Wechsel, ohne dass eine andere Motivation als der Wunsch nach lexikalischer Variation erkennbar wäre.

⁸⁶⁸ Kokkonen selbst wird aus einem Vortrag über seine Arbeit mit dem „zeitlosen Ideal eines Werkes, in dem alles mit allem verbunden ist und diese Ganzheit organisch aus einer einzigen Grundidee erwächst“ (K. S-maa 1966: 8) zitiert. Wenn jedoch ‚organisch‘ den Zusammenhang von allem mit allem bedeutet, könnte man erneut mit Wittgenstein (2001: 710; s. hier S. 218) einwerfen: „Nein, durch dieses Ding kann ‚gekürzt werden‘; es hebt sich weg, was immer es ist.“

6.2.4 Seppo Nummi: *Joonas Kokkonen – Lineaarikko, sinfonikko, mystikko als Bündeltext*

Nachdem Joonas Kokkonen auf den Sitz der Sektion Musik in der zwölfköpfigen Finnischen Akademie (*Suomen akatemia*), eine der wichtigsten Positionen im finnischen Musikleben, berufen worden war, veröffentlichte der Kritiker Seppo Nummi in der neugegründeten Musikzeitschrift *Rondo* ein Porträt mit dem Titel *Joonas Kokkonen – lineaarikko, sinfonikko, mystikko* (Nummi 1963). Der Text kann als Bündelung der Hauptlinien des bisherigen Diskurses gelten, die ihrerseits in den weiteren Diskurs abstrahlt. Nummis Überschrift lässt sich als Serie von Hochwertwörtern lesen, die auf engstem Raum eine gewissermaßen taxonomische Klassifikation des Komponisten vornehmen. Das Morphem *-(i)kkO* kann, je nach Ableitungsbasis, vielfältige semantische Funktionen transportieren (Koski 1979). Bei Ableitungen aus Lehnwörtern dominiert die Bedeutungsebene der (wissenschaftlichen) Tätigkeit (z.B. *botaniikka* 'Botanik' > *botaanikko* 'Botaniker/in') oder der Angehörigkeit zu einer Denkens- oder Glaubensrichtung (*mystiikka* 'Mystik' > *myystikko* 'Mystiker'; s. Koski 1979: 231–236).⁸⁶⁹

Damit wird der Komponist zumindest unterschwellig morphosemantisch als Mitglied einer bestimmten Klasse (und damit zugleich als Nicht-Mitglied hierzu oppositioneller Klassen) konstruiert.⁸⁷⁰ Trotz der strukturellen Ähnlichkeit sind die Zuschreibungen semantisch differenziert zu betrachten. *Lineaarikko* hat den Charakter einer innovativen Analogiebildung – Koski (1979: 233) listet die „Korrelationskette“ *-inen/-ikkO/-iikka/-ia* auf – die darauf verweist, dass die Horizontale (Melodik, Linienführung) gegenüber der Vertikale (Harmonik) in Kokkonens Satztechnik

⁸⁶⁹ Koski (1979: 234) nennt eine angebliche Zweitbedeutung von *sinfonikko* 'Mitglied eines Sinfonieorchesters', die sich auch (s.v.) in *Kielitoimiston sanakirja* findet. Im gesamten hier untersuchten musikspezifischen Korpus wurde jedoch kein einziger Beleg für *sinfonikko* in dieser Bedeutung gefunden. Es dürfte sich allenfalls um eine eher theoretische fachjargonale Analogiebildung zu dem geläufigeren *filharmonikko* handeln, das jedoch nicht auf jedes Sinfonieorchestermmitglied, sondern nur auf die von „philharmonisch“ genannten Orchestern anwendbar ist.

⁸⁷⁰ Die Verbindung von Kokkonens Namen mit solchen Derivationen eignet sich natürlich mit der *-kko*-Binnenalliteration insbesondere für Überschriften von Medientexten. Der nicht namentlich gezeichnete Artikel *Joonas Kokkonen, sinfoninen eetikko* (Helsingin Sanomat 1968: 16) ließe sich mit gewisser Wahrscheinlichkeit ebenfalls Nummi zuordnen; zumindest belegt er die diskursive Wirkung von Nummis Essay. Ein weiteres Beispiel: „Kokkonen on lähtökohdiltaan klassikko: lineaarikko ja polyfonikko, instrumentaalisäveltäjä ja sinfonikko“ ('Kokkonen ist von seinem Ausgangspunkt her Klassiker: Lineariker und Polyfoniker, Instrumentalkomponist und Sinfoniker'; Salmenhaara 1968: 72). Dies ist im Übrigen der fachsprachpragmatische Beleg dafür, dass (*instrumentaali*)*säveltäjä* und *sinfonikko* keineswegs, wie Koski (1979: 234) unpräzise meint, synonym sind, sondern letzteres ein Heckenausdruck für ersteres ist.

dominiert. Dies impliziert, dass er eher einer kontrapunktisch-strengen als homophon-sinnlichen Ästhetik folgt. Die Bildung kann mithin als Instanz der Kategorie REDUZIERTHEIT gelten. Auch *sinfonikko* beinhaltet mehr als nur die Feststellung, dass Kokkonen Sinfonien geschrieben hat. Das Attribut drückt, eingedenk der Bedeutung, die der Gattung in der Musikgeschichte generell und in der Finnlands besonders seit Sibelius zugeschrieben wird, im expliziten Textzusammenhang eine Nobilitierung aus. Die *mystikko*-Zuschreibung, die auf Kokkonens Religiosität und eine gewisse Präferenz für choralartige Texturen verweist, steht zugleich für eine Positionierung im durch Rationalität der Materialorganisation geprägten musikästhetischen Umfeld seiner Zeit. Im folgenden Beispiel ist die Glaubenszugehörigkeit ganz explizit und die Bedeutungskomponente der Gruppenzugehörigkeit davon kaum trennscharf abzugrenzen:

Kokkonen uskaltaa olla **mystikko** nykyisenä **musiikillisen skolastiikan** kukoistuskautena^{ccxliiv} (J. L. 1960: 7).

Die Betonung von Handwerklichkeit, Sachlichkeit und Mäßigung einerseits und religiöser Mystik andererseits wird dabei nicht als Widerspruch artikuliert, was implizit die im Diskurs durchgehend präsente (Autoritäts)Kookkurrenz Bach-Kokkonen unterstreicht.

Die dreigliedrige Auflistung der Überschrift weist bereits auf das Epitheton *akateemikko* 'Akademienmitglied' (in Finnland ein offizieller Titel) voraus, das im Textestieg eingeführt wird und ein Frameszenario der Gelehrtheit, aber auch von Gremienarbeit und gesellschaftlichem Wirken aufruft. Die Bedeutungskomponente 'Gruppenmitglied' des *-kko*-Morphems (Koski 1979: 234) ist in diesem Fall eindeutig. In der komprimierten Folge der vier Zuschreibungen dürfte sich die Grenze zwischen den (ohnehin teils schwach profilierten) Bedeutungskomponenten eher verwischen als verstärken. Ob etwa *mystikko* gleichsam auf *lineaarikko* abfärbt (als 'Komponist, der an die Ästhetik des Linearen glaubt'), ist Interpretationssache, doch scheint es in der Überschrift zumindest unterschwellig angelegt. Gemeinsam ist allen Bezeichnungen, dass sie mit dem semantischen Rahmen des Konservativ-Respektablen verknüpft sind. Die diachrone Verteilung korreliert etwa mit der der Gesamttexte im Korpus, d.h. die quantitative Präsenz der Aussagefelder ist diachron stabil in Relation zur Menge des untersuchten Textmaterials:

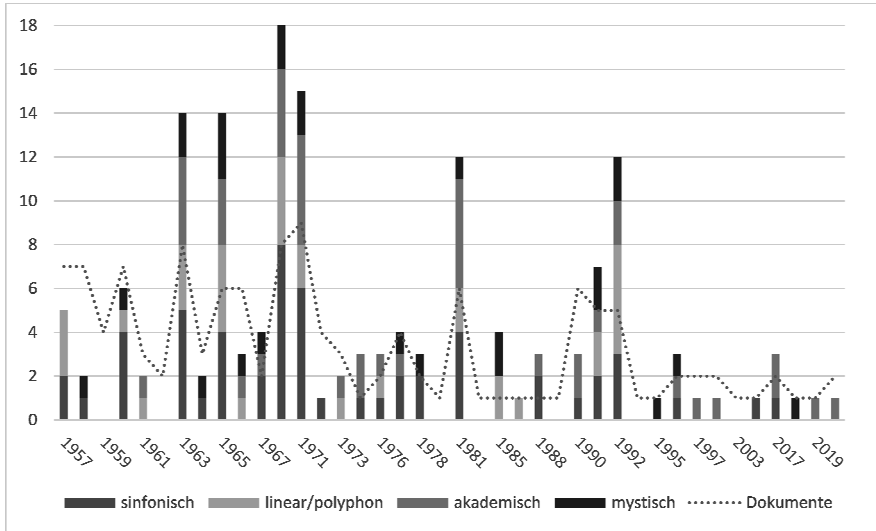


Abb. 13: Realisationen von SINFONISCH, LINEAR, AKADEMISCH, MYSTISCH im Kokkonen-Korpus.

In den folgenden Unterkapiteln werden drei dieser vier Diskursstränge untersucht.⁸⁷¹

6.2.4.1 *Lineaarikko*-Diskursstrang: Handwerklichkeit, Reduziertheit

Lineaarikko wird als konkrete Instanz zwar selten reformuliert, doch die Varianten, die Nummi anbietet, verorten die Konstruktion eindeutig im breiten semantischen Feld der Reduziertheit:

Vuosi vuodelta, teos teokselta on Kokkonen musiikissa kasvanut yhä keskeisemmäksi piirteeksi **satsillisuus**, **graafisuus**. Kokkonen on eräs harvoista aikamme säveltäjistä, joka lähes **mielenosoituksellisesti välttää lyömäsoittimilla herkuttelua**, yleensä niitä eri soittimien kuriöösejä äärialueita, joilla niin monet luovat **muusikot nykyään kokevat laventaa ilmaisualueitaan**.^{ccxlv} (Nummi 1963: 4.)

Die kompositionstechnische Einordnung (*satsillisuus* 'Satzhaftigkeit', *graafisuus* 'Grafizität')⁸⁷² wird unmittelbar mit einer ästhetischen verknüpft: Das aus dem

⁸⁷¹ Der Bereich des Mystischen ist im gewählten Diskursausschnitt weniger ergiebig; er realisiert sich eher in verstreuten Zuschreibungen sowie im Zusammenhang mit der Oper *Viimeiset kiusaukset*, auf die Nummi (1963: 7) bereits vorausweist.

⁸⁷² Zum Verhältnis zwischen dt. *-zität* und fi. *-suus* s. S. 121.

Sibelius-Diskurs geläufige Denkbild DER KOMPONIST PROTESTIERT GEGEN DIE MODEN DER ZEIT ist in seinen Konturen unschwer zu erkennen. Anstelle von *protesti* oder *vastalause* tritt das Adverb *mielenosoituksellisesti* < *mielenosoitus* '[Protest-]Demonstration'); anstelle instrumentaler Massen die „Schlemmerei mit Schlaginstrumenten“ (*lyömäsoittimilla herkuttelua*) und die Bevorzugung extremer Klangbehandlung der Instrumente. Doch ist die Distanz zur Musik der eigenen Zeit nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine gesellschaftliche Positionierung:

Uusi akateemikko **ei** näet ole mikään esteettisen **norsunluutornin asukki**, vaan vastuunsa tunteva luova persoonallisuus: muusikko **ihmisyhteisön osana** ^{ccxlvii} (ebd.: 7). ⁸⁷³

In denjenigen Zuschreibungen zu Kokkonens Musik, die aus dem semantischen Feld der Reduziertheit stammen, finden sich signifikante interdiskursive Überschneidungsmerkmale zu Realisationen der Reduziertheitsfigur bei Sibelius. Der folgende Ausschnitt ist ein besonders profiliertes Beispiel:

Kokkonen on päättäväisesti hylännyt myöhäisromantiikan, eritoten **Richard Straussin aistillisen asenteen** ja hakeutunut **karumpaan, älyllisesti tietoisempaan** suhtautumistapaan. Voisi sanoa niinkin, että Kokkonen pitää musiikin eetosta paatosta arvokkaampana. [...] **Korkea eetos ostetaan sille, että paatos, välitön tunne vähenee.** ^{ccxlviii} (Johansson 1991: 10.)

Das Adjektiv *karu* und die Opposition zu Richard Strauss als saliente Komponenten reichen aus, um die Äußerung als Realisation der anhand von Sibelius entwickelten Reduziertheitsfigur zu identifizieren. ⁸⁷⁴ Kokkonen tritt anstelle von Sibelius als Filler in den Slot [ANTI-STRAUSS]. Die bei Sibelius häufige Kategorienkookkurrenz von REDUZIERTHEIT, TIEFE und INTROVERTIERTHEIT (s. 6.1.4) wird hier als „intellektuelle Bewusstheit“ (*älyllisesti tietoinen*) und mit der Oppositionsfigur *eetos*<>*paatos* als Verzicht auf unmittelbare Gefühlswirkung realisiert.

⁸⁷³ Die Übertragung des verbreiteten *norsunluutorni* 'Elfenbeinturm'-Bildes auf eine Kritik an (zu) intellektueller zeitgenössischer Musik, die sich ihrer sozialen Verpflichtungen nicht bewusst sei, dürfte sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzogen haben. Sie lässt sich u.a. in einem Essay des britischen Komponisten Arthur Bliss aus dem Jahr 1934 nachweisen (Shapin 2012: 7–8).

⁸⁷⁴ Lag es aus vielerlei Gründen nahe, Sibelius und Strauss zu vergleichen, die unter anderem ja die nahezu synchrone Lebensspanne verband, so verweist der mit Blick auf Kokkonen um mehrere Stilepochen verschobene Strauss-Vergleich darauf, wie stark die Sibelius->Strauss-Opposition im finnischen Musikdiskurs verankert ist und wie sehr das Denken in Finnland noch im späten 20. Jahrhundert durch Kategorien früherer musikgeschichtlicher Epochen geprägt war: Dass ein 1921 geborener Komponist nicht mehr der Ästhetik der Spätromantik folgt, würde wohl in anderen Musikdiskursen vor dem Hintergrund des musikalischen Rahmenwissens als Selbstverständlichkeit ungesagt bleiben; die explizite Erwähnung ist also diskursspezifisch.

Auch in weiteren Beiträgen werden die Kernwörter *vastalause* und *protesti* mit Kokkonens Reserviertheit gegenüber Schlaginstrumenten zusammengebracht.⁸⁷⁵ Die Kernstruktur der Protestformel bleibt dabei weiter unzweifelhaft erkennbar

Protestina nykymusiikin lyömäsoitinvaltaisuutta vastaan voitaisiin kenties pitää sitä, että säveltäjä on kokonaan luopunut tästä soitinryhmästä Opus sonorumissa. Nykymusiikkia ilman ksylofonin kalinaa, maracasien sähinää ja rumpujen jyrinää!^{ccxlviii} (Tawaststjerna 1965: 15.)

[...] sillä teos on itse asiassa tarkoituksellinen **vastalause** samaisen tyyliuunnan liiallisuuksiin menneelle **lyömäsoitinten käyttöön**^{ccxlix} (Korpinen 1971: 8).

Dieser Strang geht jedoch auch auf Kokkonens ästhetische und musikhistorische Selbstverortung in dem Credotext *Mihin uskon aikamme musiikissa* (Kokkonen 1960) zurück:

[...] vaikka objektiivisesti olen joka hetki valmis myöntämään **Debussyn** nerokkuuden, **hänen musiikkinsa sanoo minulle nykyisin melko vähän**. [...] Jotta lähtökohta-alue tulisi selvemminkin kartoitetuksi, mainitsen myös **esimerkin musiikista, johon en ole koskaan uskonut**, en ennen enkä nyt. [...] **Richard Straussin** „Ein Heldenleben“ [...]. Esimerkkinä musiikista, johon uskoin jo koulupoikana ja **johon uskon yhä**, haluan mainita **Sibeliuksen Neljännen sinfonian**.^{cccl} [...] (Kokkonen 1960: 73–74.)

Auch dieses Muster ist aus dem Sibelius-Diskurs bekannt: Die französische Tradition wird respektiert, aber nicht adaptiert; aus der deutschen wird die neudeutsche Spätromantik als oberflächlich abgelehnt. Kokkonen positioniert sich genau in dem Slot, der sich im Diskurs zu Sibelius' 4. Sinfonie geöffnet hatte. Die Diskursmacht dieses Beitrags lässt sich noch Jahrzehnte später an Reformulierungen ablesen.⁸⁷⁶

[...] Kokkonen ei säveltäjänä jatka Wagner-Mahler-**Richard Strauss**-Schönberg -linjaa **eikä myöskään impressionismia**. Sen sijaan hänen lähtökohtinaan olivat **meidän aikakaudemme** säveltäjistä **Bartók** ja kenties myös **neljännen sinfonian Sibelius**.^{cccli} (Tawaststjerna 1985: 22.)

⁸⁷⁵ Heininen (1972: 154) führt aus, dass Kokkonens Abneigung gegen Schlaginstrumente aus Hörerfahrungen mit zeitgenössischer Musik auf einer Auslandsreise Ende der 1950er Jahre resultiere. So wiederholt sich hier mit dem Verweis auf den Komponisten als Quelle auch diese Komponente des Musters.

⁸⁷⁶ Dass Bartók vierzig Jahre nach seinem Tod noch als „Komponist unserer Epoche“ bezeichnet wird, verweist erneut auf die Rezeptionsverzögerung tatsächlich aktueller Musik in Finnland (s. 2.1.5) – jedenfalls in denjenigen Kreisen der finnischen Musikwissenschaft, als deren damals führender Vertreter Tawaststjerna gelten durfte.

Die Konstellation geläufiger Namen steht dabei ebenso wie die anderen in diesem Text angeführten für spezifische fachlich-ästhetische Frames. Mit der *ex negativo*-Verortung muss erneut das Ungesagte als diskursives Komplement und Ausdruck von Kontradiktion durch Verschweigen mitgelesen werden: Die komplette mitteleuropäische Nachkriegsavantgarde wird nicht einmal erwähnt.⁸⁷⁷ Deutlich wird der Einfluss des Komponisten als *ideology broker*: Kokkonen gibt sich auch in seinen eigenen Diskursbeiträgen als Gewährsmann einer zeitlosen, maßvollen Moderne und Gegenentwurf zur (mitteleuropäischen) Avantgarde. Das Gegenbild (so weit überhaupt im engen Sinn zeitgenössische Musik angesprochen wird) bleibt anonym oder verbirgt sich in (polemischen) Einwortformeln wie *darmstadtalaisuus* (s. auch S. 121).

6.2.4.2 *Sinfonikko*-Diskursstrang: Sibelius' Erbe und Vertreter der Hochkultur

Nummi eröffnet seinen Text mit einer kombinierten Würdigung Kokkonens und der Sinfonie an sich, die sprachlich so konstruiert ist, dass sie eine Ineinssetzung von Komponist, Gattung und nationaler Kultur evoziert.

Joonas **Kokkosen kanssa tulee** Suomen Akatemian kuvaan **sinfonia**, eräs niistä sivistysmuodoista, jonka alueella **kulttuurimme** on yltänyt **universaaliin saavutuksiin**.^{ccliii} (Nummi 1963: 4).

Die Sinfonie ist also mehr als eine musikalische Gattung, sie ist eine Kulturform, die mit Kokkonen verbunden, vor allem aber metaphorisch personalisiert und als grammatisches Subjekt des Satzes ins Zentrum gerückt wird. Nummi charakterisiert kurz Kokkonens Vorgänger auf der Position, um dann fortzufahren:

Joonas **Kokkosen myötä sibeliaaninen perinne saa paikkansa tärkeimmässä kulttuuri-instituutiossamme** – ei minään kalpeana epigonismina, vaan luomisen linjan absoluuttisuutena. Uusi akateemikko on näet täysiverinen ”puhtaan musiikin” edustaja – lineaarikko, sinfonikko, jolle sävellellisen luomistapahtuman ydin on ”satsi”, itse sävelkudos, juuri ja vain se, mitä tapahtuu sävelten kesken.^{ccliii} (Nummi 1963: 4.)

Die Wortfamilie um *sinfonia* wird nach dem mottoartigen TextEinstieg noch in drei Passagen aufgegriffen. Dabei kommen – neben neun Tokens dieses Lexems – die Ableitungen *sinfonisuus*, *sinfoniallinen/sinfoniallisuus* (2) und *sinfonikko* (2) zum

⁸⁷⁷ Der einzige zum Entstehungszeitpunkt des Textes noch lebende Komponist, den Kokkonen als Vorbild gelten lässt, ist Frank Martin (Kokkonen 1960: 75), ein damals bereits 70-jähriger Vertreter einer gemäßigten Moderne. Implizit beantwortet der Text also die mit dem (von der Redaktion vorgegebenen) Titel gestellte Frage, woran der Komponist in der Musik seiner eigenen Zeit glaube, mit „an nichts“.

Einsatz. Zwar differenziert Nummi zwischen *sinfonisuus* und *sinfoniallisuus*, doch wird im Satzkontext nicht evident, ob er damit eine Unterscheidung zwischen ‚Sinfonik‘ und ‚Sinfonizität‘ beabsichtigt:

Hänelle *sinfonisuus* on myötäsytyninen ominaisuus, tapa hengittää, elää musiikissa. Tästä syystä *sinfoniallinen* luominen on ja pysyy hänelle korkeimpana, täydellisimpänä musiikin alueena.^{ccliv} (Ebd. [Sperrungen orig.].)

Worin die Kokkonen'sche Sinfonizität besteht, wird kaum argumentativ elaboriert.⁸⁷⁸ Wiederholt und verstärkt wird hingegen die Personifikationsfigur, die Kokkonen als gleichsam eins mit der Sinfonie charakterisiert und deren Einordnung als höchste Formgattung bekräftigt. Die nächste Wiederaufnahme des *sinfonisuus*-Motivs (ebd.: 5) reiht *Musiikkia jousille* als *jousisinfonia* in die sinfonische Werkreihe Kokkonens ein und schließt damit an die Zuschreibungen aus einigen frühen Rezensionen an. Lediglich in der letzten Wiederaufnahme (ebd.: 6) wird mit der Kookkurrenz von *sinfonia* und *muodollinen logiikka* 'formale Logik' eine kompositionstechnische Eigenschaft der Werke genannt. Alle anderen Prädikationen und Propositionen sind Setzungen, die auf die Argumentationsfigur der Verbindung zwischen kultureller und musikgeschichtlicher Bedeutung der Gattung und des Komponisten abzielen. Allerdings geht Nummi an einer Stelle mit der aus den Rezensionen zu *Musiikkia jousille* bekannten botanischen bzw. biologischen Metaphorik auf formale Prozesse ein, womit implizit eine Verbindung zwischen Sinfonizität und organismischem Wachstum hergestellt wird:

Muodollinen ajattelu tuo mieleen sekä Schönbergin että Sibeliuksen: **alun solunomaisesta, tiiviistä materiaaliryhmittymästä kasvaa koko teoksen muoto**^{cclv} (ebd.: 6).

Im Diskurskontext innovativ ist der Vergleich mit Schönberg, der eine neue Variante der Verortung in einer deutschen Traditionslinie einführt. Die Verbindung zu Sibelius war bereits im Einstieg über die sinfonische Tradition hergestellt worden. Im Anschluss an die oben zitierte Passage jedoch konstatiert Nummi, dass Kokkonens musikalische Denkweise in vielerlei Hinsicht genau das Gegenteil zu der von Sibelius sei, so dass er argumentativ einen anderen Weg sucht, um die Konnektion zu untermauern:

Sanoisin kysymyksessä olevan pikemminkin sielullisen yhtäläisyyden, kummankin säveltäjän hakeutumisen samalle **alkulähteelle, luovan suomalaisen kulttuurin ytimeen**. Kokkoselle on

⁸⁷⁸ Dies ist allerdings auch ein Grundproblem des Begriffs. Finscher (2022: VIII.1.) verweist auf die „ganz allgemeine und oft vage Idee des *Symphonischen*, worunter meist ein thematisch durchgearbeiteter Orchestersatz verstanden wird“ [Kursivierung orig.].

sukua Neljännien, Kuudennen ja Seitsemännen sinfonian maailma: **kontemplatiivinen luonnonmystiikka**, sävelellisen ajatuksen nousu ja laskeutuminen takaisin luovaan hiljaisuuteen, **solun, molekyylin, atomin kosmokseen**. Kokkosen, kuten kypsän Sibeliuksenkin, elämäntunne on kosminen.^{cclvi} (Ebd.)

Es sind also der „Kern der schöpferischen finnischen Kultur“, die „kontemplative Naturmystik“⁸⁷⁹ und der „Kosmos von Zelle, Molekül und Atom“, der die beiden Komponisten verbindet.⁸⁸⁰ Solche Gedankengänge, einschließlich der Argumentationsfigur der Sibelius-Konnotation über den gemeinsamen Nenner der Organizität, wirken in diskurstypischen Reformulierungen wie der zuvor (s. S. 409) zitierten Salmenhaaras nach.

Die „Sinfonizität“ (*sinfonisuus*) von Kokkonens Stil wurde ja bereits in den Rezensionen zu *Musiikkia jousille* betont und mit Zukunftshoffnungen verknüpft. In einer kurz vor der Uraufführung seiner 1. Sinfonie erschienenen Kritik zu dem Werk heißt es:

Säveltäjän sinfoniaa odoteltaessa on tyydyttävä toteamaan, että se [scil. *Musiikkia jousille*] eittämättä on parasta musiikkia, mitä meillä on Sibeliuksen jälkeen sävelletty^{cclvii} (Heikkinen 1960: 16).

In einer Rezension zu deren Uraufführung wird dann die Erwartung als eingelöst bestätigt⁸⁸¹ und Kokkonen (und niemand anderes) in die legitime Nachfolge von Sibelius als führender finnischer Sinfoniker seiner Zeit eingesetzt.

Suomalainen sinfonia on sitten Sibeliuksen^[882] **saanut kauan odottaa uudestisyntymistään**. Sinfonioita on kirjoitettu, mutta aniharvoja poikkeuksia lukuunottamatta uutuudet

⁸⁷⁹ Man beachte, wie die Figur des abstrakten Naturbezugs bei Sibelius in die Argumentationskette einfließt.

⁸⁸⁰ Die tautologische Struktur dieser Argumentation braucht, auch im Lichte der Analysen zu der Organizitätsfigur (6.2.3), kaum weiter erläutert zu werden: Auf der molekularen oder atomaren Ebene kann quasi alles zu allem werden, ohne dass die Verbindung noch signifikant wäre.

⁸⁸¹ Eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit zu dem Muster aus Erwartung und Bestätigung um die Uraufführung von Sibelius' *Kullervo*-Sinfonie (s. S. 58) ist nicht von der Hand zu weisen.

⁸⁸² Die dehnbare Zeitangabe *sitten Sibeliuksen* 'nach Sibelius' kann kaum die damals erst drei seit Sibelius' Tod vergangenen Jahre meinen, eher wohl die Zeit nach dessen 7. Sinfonie (1924). Gut 35 Jahre nachsibelianischer Sinfonik in Finnland werden so als überwiegend nachrangig eingestuft und zugleich die Kokkonen'sche *sinfonisuus* als nahezu einziger berechtigter Gattungszugriff festgelegt. Die Anspielung auf Sinfonien, die *viisastelevia* 'neunmalklug, sophistisch' statt *viisaita* 'weise' seien, könnte sich konkret auf Paavo Heininens für damalige finnische Verhältnisse avantgardistische 1. Sinfonie beziehen, deren skandalöse Uraufführung 1959 stattgefunden hatte.

ovat olleet jo syntessään vanhoja, kehion⁸⁸³] iänikuisseen kaavaan mitenkuten sullottuja, kehitteilyssään vatvovia, ”syvällisyydessään” ikävystyttäviä, **viisastelevia, ei viisaita**, sinfonisia vain nimessään. Yleisradion tilaama **Joonas Kokkonen ensimmäinen sinfonia** sai tiistaikonser-tissa kantaesityksensä: **olemme päässeet taas ”kultakantaan” pulavuosien jälkeen**. Kokkonen säveltäjänprofiili on jyrkkytydessään aidon **sinfonikon**.^{cclviii} (L. 1960: 7.)

Signifikant auffällig ist allerdings, das Kokkonen zwar mit Sibelius und, aus der deutsch-österreichischen Traditionslinie, vor allem Brahms und mit gewissem Abstand Bruckner konnotiert wird. Der Name Beethovens jedoch, als dessen Nachfolger Sibelius etabliert wurde, bleibt als Referenzpunkt im gesamten Kokkonen-Diskurs unerwähnt, so dass von einem Unsagbaren gesprochen werden kann. Die sorgfältige Umgehung der Kookkurrenz Kokkonen-Beethoven zeigt die Exklusivität der Position: Andere im Sibelius-Diskurs wichtige Slots konnten in Wiederaufnahmen oder Reformulierungen mit Kokkonens Namen gefüllt oder einzelne Komponenten auf seine Musik übertragen werden. Die spezielle Rolle der Beethoven-Nachfolge war jedoch bereits diskursstrategisch erfolgreich und exklusiv mit Sibelius besetzt.

Dass die Prädikation des Sinfonikers, vom Musikdiskurs ausgehend, umfassendere Bedeutung hatte, lässt sich daran ablesen, dass Rainio in ihrer Einführung in den finnischen Sachstil – einem Standardwerk der Sprachpflege – einen Vortrag Kokkonens zitiert, wenn es um die Auseinandersetzung zwischen *taide* ‘Kunst’ und *viihde* ‘Unterhaltung’ geht:

[...] Eräiden äärimmäisten mielipiteiden mukaanhan näyttää siltä, että **sinfonioiden säveltäjä on tällä hetkellä musiikkikulttuuriamme uhkaava pahin vaara**, jonkinlainen **yhteiskunnan loinen**, josta pitäisi päästä pikaisesti eroon^{cclix} (Kokkonen o. J. [1968], zitiert nach Rainio 1974 [1968]: 151–152⁸⁸⁴).

883 An dieser Stelle ist einer der ganz seltenen Fälle zu vermerken, in denen ein Krohn’scher Formenlehreterminus (s. 4.1.8) in bivalenter Kommunikation erscheint.

884 *Loinen* bezeichnete ursprünglich in der sozialen Hierarchie der finnischen Landbevölkerung eine Arbeitskraft ohne eigene Wohnung, die beim Arbeitsherrn mit verköstigt wurde, d.h. die Entsprechung zur Grundbedeutung von gr. *parasitos* ‘Mit-Esser’ (s. zur Begriffsgeschichte Musolff 2011: 109–112). Die Bedeutungsübertragung bzw. -verschiebung zu ‘Parasit, Schmarotzer’ steht im heutigen Finnisch jedoch im Vordergrund; die Verbindung mit der „Gefahr“ für die Gesellschaft belegt dies im obigen Zitat. Die Metaphorik des Parasitismus in der Musikkultur ist fatalerweise aus Wagners „Judenthum in der Musik“ geläufig, wo die Musik als „Lebensorganismus“ bezeichnet wird, dessen sich „außerhalb liegende(n) Elemente [...] bemächtigen, aber nur um ihn zu zersetzen; dann löst sich wohl das Fleisch dieses Körpers in wimmelnde Vielbeigkeit von Würmern auf“ (Wagner 1869: 31). – In der überarbeiteten Druckfassung (Kokkonen 1992) des 1968 gehaltenen Vortrags ist das Zitat allerdings nicht auffindbar, und Rainio gibt ihre genaue Quelle nicht an.

Kokkonens polemische Wortwahl ist ein Verweis auf die „Kulturkämpfe“ (Rainio 1974 [1968]: 150) in der finnischen Gesellschaft in den 1960er Jahren, die auch am Sprachgebrauch des Musikdiskurses ablesbar sind und für die zahlreiche Äußerungen Kokkonens und seiner Befürworter stehen. Auf diese Auseinandersetzungen wird im Diskurs immer wieder angespielt, und ähnlich wie bei der Abgrenzung von der mitteleuropäischen Avantgarde wird auch hier von der Strategie der Anonymisierung des Gegners Gebrauch. Kokkonen greift später die von Nummi geprägte polemische Formel *arktinen sinfoniaviha* 'arktischer Sinfonienhass'⁸⁸⁵ auf (*Helsingin Sanomat* 28.2.1973: 14) und stilisiert damit auch sich selbst, den modellhaften *sinfonikko*, als mögliches Ziel von Angriffen.

Auch an diesem Diskursstrang zeigt sich, dass *sinfonia* mehr ist als ein Fachterminus oder eine Gattungsbezeichnung. Die darum im finnischen Musikdiskurs angelagerten Äußerungen – von dem Artikel aus *Suometar* 1849 (s. 4.2.2), der die Sinfonie erstmals in Finnland als höchste Form der Musik proponierte, über die Sinfonik von Sibelius' als kollektives Identifikationssymbol, aber auch als Synonym für Hochkultur und Schwerverständlichkeit bis zur Sinfonie als angeblichem Hassobjekt und polemischem Fahnenwort – stehen für eine extreme Aufgeladenheit des Lexems. An dem *sinfonia/sinfonikko/sinfonisuus*-Strang im Kokkonen-Diskurs lassen sich aber auch Diskurskoalitionen besonders anschaulich ablesen: Hier konstruiert eine Gruppe von Akteuren⁸⁸⁶ – den Komponisten selbst eingeschlossen – eine Ideologisierung einer musikalischen Gattung, über die einerseits die Möglichkeit postuliert wird, gesellschaftliche Einheit in einer als krisenbelastet wahrgenommenen Zeit herzustellen, andererseits aber Abwehrreflexe gegen eine Infragestellung dieser traditionellen Ordnung transportiert werden. Der gesamte *Sinfonikko*-Diskursstrang kann damit als komplexe Negation kultureller und

⁸⁸⁵ Die Diskursformel *arktinen sinfoniaviha* geht auf einen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1969 zurück (wieder-abgedruckt in Nummi 1994: 31–34). Kokkonen verwendet sie in einer Rede zur jährlichen Stipendienverleihung der finnischen Kulturstiftung im Februar 1973 (*Helsingin Sanomat* 1973: 14). Anfang März 1973 erscheint auch die Kookkurrenz von *sinfoniaviha* und *loiseläin* (venemies 1973: 6). Es ist also denkbar, dass Kokkonen beide Stigmawörter in der Rede – mit der rhetorischen Strategie der Stigmatisierungsumkehr – verknüpft und damit auch die Wendung aus dem von Rainio zitierten Vortrag reformuliert hat. Zum Bild des (angeblichen) „arktischen“ Hasses auf Hochkultur im finnischen Elitismuskurs s. Mononen (2014: 85–99).

⁸⁸⁶ Nummis Sprachhandeln ist ein gutes Beispiel für die „Überdeterminiertheit“ (Schimank 2010: 167) sozialer Akteursrollen: Agiert er als *homo sociologicus*, weil er konservativen Normvorstellungen folgt und sie propagiert, als *homo oeconomicus*, weil er sich von einer positiven Bewertung der Machtfigur Kokkonen im Gegenzug Unterstützung für seine Laufbahn erhofft, als Identitätsbehaupter, weil er eine bestimmte Positionierung finnischer Musik als einzig gültige durchsetzen will, oder als *emotional man*, weil seine Begeisterung für Kokkonen ja durchaus echt sein kann? Für jede Zuordnung ließen sich Belege finden, doch keine ist völlig eindeutig.

gesellschaftlicher Umbruchs- und Modernisierungsprozesse der Nachkriegszeit gelesen werden. Dies wird nicht zuletzt daran deutlich, dass eine elaborierte positive Definition von *sinfonisuus* nicht gegeben wird: Bei allen Hochwertkonnotationen erscheint auch die Sinfonie als *ex negativo* definierter Teil einer impliziten Oppositionsfigur, mit der erneut das Denkbild von (finnischer) Musik als Protest gegen einen oberflächlichen Zeitgeist realisiert wird.⁸⁸⁷

6.2.4.3 *Akateemikko*-Diskursstrang: Der Komponist als nationale Institution

Nummis Schlüsselausblick unterstreicht, welche Perspektive er mit der Ernennung Kokkonens zum *Akateemikko* verbindet:

Suomalaisen musiikkiyleisön luominen sanan aktiivisessa ja kriittisessä keskieuropallaisessa merkityksessä on oleva – niin uskomme – se linja, jolla uusi akateemikko tulee todella toimimaan – kaikin asemansa suomin arvovallan aseinen^{cdx} (Nummi 1963: 7).

Die Phrase *suomalaisen musiikkiyleisön luominen* ‘Schaffung eines finnischen Musikpublikums’ eröffnet in Verbindung mit *keskieurooppalainen* mehrere Interpretationsmöglichkeiten. Zunächst einmal verweist die Orientierung an mitteleuropäischen Kulturvorstellungen bei der Schaffung einer finnischen Musikgemeinschaft auf das noch immer präsente Selbstverständnis als *receiver country* an der europäischen Peripherie. Der semantische Rahmen des Lexems allerdings erschließt sich vor allem bei der Betrachtung der damit ausgeschlossenen Merkmale. „Mitteleuropäisch“ muss auch hier im übertragenen Sinne gelesen werden; eindeutig ist daran nur die Opposition zur nordöstlichen Peripherie (und zum sozialistischen Osteuropa). Eingedenk der in Nummis Text angelegten Traditionslinie Bach-Brahms-Hindemith-Kokkonen ist es jedoch vor allem die deutschsprachige Musiksphäre, die als Vorbild imaginiert wird. „Mitteleuropäisch“ kann sich damit aber vorrangig nur noch auf die Projektion eines in der Vergangenheit liegenden (Bildungs-)Ideals aus finnischer Perspektive, nicht auf die tatsächliche zeitgenössische Situation beziehen.⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ In gewisser Weise ist daher auch charakteristisch, dass Kokkonens Antiavantgardismus mit ausgesprochen komplexen und reichhaltigen Instanzen realisiert wird (s. auch Tab. 25), während die bei der Elaborierung der Sinfonizität verwendete Lexik vergleichsweise stereotyp und einförmig erscheint.

⁸⁸⁸ Der Widerspruch lässt sich vor allem in der Verbindung von *keskieurooppalainen* mit *kriittillinen* ‘kritisch’ im Zusammenhang mit zeitgenössischer Musik erkennen, denn der geistige Hintergrund der avancierten mitteleuropäischen Musik dieser Zeit war ja durch die Kritische Theorie geprägt. Das allerdings kann Nummi (zumal eingedenk dessen, dass Adorno zu dieser Zeit im

Mit ähnlich vielen Tokens ist die Lexemgruppe vertreten, die auf die finnische Nation, Gesellschaft und Kultur verweist. Sehr viel häufiger als mit der expliziten Erwähnung von *suomalainen* (das Adjektiv erscheint nur drei Mal im Text) geschieht dies über die Personalform bzw. das Possessivsuffix der 1PL, und diese Instanzen kookkurrieren musterartig mit Ausdrücken der Bedeutung oder Leistung:

kulttuurim^{me} on yltänyt | tärkeimmässä kulttuuri-instituutiossam^{me} | dramaattisesti käsitetyt myyttimaailmam^{me} kautta | sodanjälkeisen musiikkim^{me} merkkiteokseksi | akateemikkom^{me} | lujemman kivijalan luomiseen musiikkielämällem^{me}^{cclxi}

Kokkonens Verortung im internationalen musikästhetischen Zeitkontext wird in späteren Beiträgen ihrerseits mit geopolitischen Assoziationen verknüpft:

Joonas Kokkonen on kehittynyt **täys-eurooppalaiseksi**. Hän ei ole syntyvän uuden yhteisön suomalainen ulkojäs, vaan on **täydellisesti integroitunut siihen**. Mutta hän ei ole luopunut hivenen vertaa itsenäisyydestään, **ei seuraa Darmstadtin** [...] reseptejä [...]. Joonas Kokkonen on aina ollut hyvin perillä siitä **mitä tapahtui ns. suuressa maailmassa**. Hän on tehnyt siitä ainoan mahdollisen johtopäätöksen: **luonut oman maailman, joka on kasvanut suureksi**.^{cclxii} (Tawaststjerna 1971: 20.)

Die Argumentation Tawaststjernas enthält allerdings einen logischen Bruch: Wenn Kokkonen den im Mitteleuropa der frühen 1970er Jahre bestimmenden Richtungen nicht folgt, wie ist er dann in dieses als musikalische und politische Gemeinschaft betrachtete Europa „vollständig integriert“ (*täydellisesti integroitunut*)? Angesichts von Kokkonens „eigener Welt“ (*oma maailma*) liegt die Frage nahe, ob in dem ostentativen Hinweis auf seine Eigenständigkeit und Unabhängigkeit nicht vielmehr ein Hinweis auf eine (kulturelle) Sonderstellung Finnlands zu sehen sein könnte. Die Inbeschlagnahme Kokkonens als Nationalkomponist konnte schließlich im Diskurs durchaus xenophobe Züge annehmen:

Mielestäni lieenee tämä se tie, jota **meikäläisen nykymusiikin** tulisi kulkea, jotta se kykenisi **irrottautumaan ja erottautumaan vieraista aineksista suomalaisiksi uudeksi musiikiksi**, jossa soi **kalevalaisuus** esiin aikamme ihmisen sanelemana^{cclxiii} (J. Pesola 1965: 9).

Stellenweise erinnert die Überhöhung Kokkonens zum Idol auch an die panegyrischen Sibelius-Huldigungen des frühen 20. Jahrhunderts (s. 2.2.5):⁸⁸⁹

finnischen Musikdiskurs kaum rezipiert wurde) nicht gemeint haben, lässt sich doch aus seinem Text verlausuliert ablesen, dass er Kokkonens Ablehnung der Avantgarde teilt.

⁸⁸⁹ Zwar müssen hier Medien und Akteure kritisch im Blick behalten werden: Die zitierten extremen Äußerungen stammen aus einer provinziellen sowie einer der nationalkonservativen *Koomus*-Partei nahestehenden Zeitung. Dennoch repräsentieren sie inhaltlich durchaus zentrale

Unohtumaton oli Joonas Kokkosen juhlakonsertti, sanoin kuvaamattoman arvokas ja **merkittävä isänmaalle ja koko maailman musiikille**^{cclxiv} (Aaltoila 1971: 12).

Die Nobilitierung Kokkonens als (erster) Nationalkomponist nach bzw. seit Sibelius steht mithin außer Zweifel. Die folgende Passage bei Nummi ist damit hinsichtlich der zahlreichen Anschlussstellen an den finnischen Kultur- und Selbstverständnisdiskurs zentral:

Kokkonen on löytänyt tien maailmaansa sodan raunionäkymien ja aikamme nuivasti äyl-lisen konstruktivisuuden läpi. **Sibelius** löysi sinne eddalaisittain, dramaattisesti käsitetyn myyttimaailmamme kautta. Myös kehityksessä **Helkavirsien** ensimmäisestä sarjasta toisen staattisempiin, mutta henkisesti rajattomasti mittavampiin luonnonmyytteihin on kysymys samantapaisesta hakeutumisesta, ja samaan tähdännee myös **tiettyjen veljesten vaellus** Hiidenkiveltä loppusivujen kultaisina lainehtiville viljavainioille.^{cclxv} (Nummi 1963: 6.)

Die nur in genauer Kenntnis der finnischen kulturellen Diskurse dekodierbare Passage ist eine viergliedrige Isotopiekette von Anspielungen auf finnische Entwicklungsnarrative:⁸⁹⁰

- (1) Kokkonen findet den Weg in seine eigene Welt aus den Ruinen des Krieges;
- (2) Sibelius fand diesen Weg (zu den – im Text zuvor erwähnten – klassizistischen letzten drei Sinfonien) über die finnische Mythologie (in seinem früheren Werk);
- (3) Eino Leino in der Entwicklung vom ersten zum zweiten Band der *Helkavirsiä*.⁸⁹¹
- (4) Die „gewissen“ *Sieben Brüder* Aleksis Kivis auf ihrer Wanderung (*tiettyjen veljesten vaellus*), auf der sie sich von rohen Waldbewohnern zu alphabetisierten Bauern entwickelten.

So bindet Nummi Kokkonen in das finnische Entwicklungsnarrativ ein, doch der Verweis auf zentrale Figuren der finnischen Kultur ist strukturell nicht ganz kohärent. Die Heterogenität, die bei genauerem Hinsehen keiner klaren isotopischen Musterbildung folgt, ist einer strategisch zugespitzten Variationsreihe geschuldet: Kivis kultureller Schlüsseltext steht für die klassische finnische Bildungserzählung, das Hinter-sich-Lassen eines mythischen Dunkels zugunsten eines Bildungsideals.

Stränge im Gesamtdiskurs und verweisen auf die Resilienz des anhand von Sibelius etablierten Textmusters der panegyrischen Rezension im finnischen Musikdiskurs.

890 Zum finnischen Bildungsprojekt im Kontext der Musik, speziell des Opernbooms der 1970er Jahre sowie dessen Anschluss insbesondere an das Narrativ der zu zivilisierenden bzw. sich selbst zivilisierenden „Waldfinnen“ s. ausführlich Heiniö (1999; insbes. 15; 38–39).

891 Die in zwei Bänden (1903 und 1916) erschienene, von Volksdichtung und *Kalevala*-Mythologie inspirierte Gedichtsammlung gilt als Leinos Durchbruchswerk. Im *Helka*-Singfest, das zur Pfingstzeit gefeiert wird, mischen sich vorchristliche und christliche Traditionen.

Leino steht für die Weiterentwicklung innerhalb eines literarischen Werkes bei gleichbleibender Thematik, Sibelius für die Sublimierung einer mythologisch inspierten Nationalromantik. Kokkonens Weg schließlich wird einerseits durch den Rückblick auf die Singularität der Kriegserfahrung gekennzeichnet und damit in ein *per aspera ad astra*-artiges Wiederaufbaunarrativ eingebunden. Andererseits kann er an die durch Sibelius errungene Klassizität anschließen: Die (für die Identitätsfindung wichtige) mythologisch-folkloristische Phase musste ebenso überwunden werden wie die Gefahr einer „abweisend intellektuellen Konstruktivität“ (*nuivasti älyllinen konstruktivisuus*). Diese Formulierung ist einer der vielen diskursspezifischen Füller für den Slot ZEITGENÖSSISCHE MODEN in der Kokkonen-Variante der Formel vom Protest gegen bestimmte (angebliche) Auswüchse der Moderne. Da Nummi jedoch eingangs die Abstraktion von Kokkonens ihrerseits ganz und gar absoluter Formalästhetik verpflichteter Tonsprache so positiv heraushebt, ist die Betonung des Mystischen, über die der Anschluss an Sibelius hergestellt wird, umso wichtiger.⁸⁹² Wie sich diese „Naturmystik“ (*luonnonmystiikka*) konkret musikalisch realisiert, wird bei Nummi allerdings nicht ausgeführt.

6.2.5 Zwischenfazit zu Fallstudie II

Die Charakterisierung Kokkonens im Kontrast zu seinem Konkurrenten Erik Bergman um die Position des *akateemikko*, wie sie Kari Rydman formuliert, liest sich wie ein Komprimat großer Segmente des Diskurses:

Näissä kaikissa teoksissaan hän on käsitellyt musiikillista materiaaliaan **periaatteessa muuttumattomalla tavalla**; hänen musiikkinsa on **tyylillisesti selkeätä ja ilmeeltään ja kehitykseltään tasaista**. Erik Bergman puolestaan on aivan vastakkainen tyyppi, suurten tyylivaihteluiden, **eksoottisten ja usein kirjallisten aiheiden käyttäjä, koloristi, skaalaltaan** Kokkosta paljon **laajempi**. [...] Kokkonen - Bergman [...] klassisisti – romantikko, valmiina syntynyt – etsijä, varovaisuus – ennakkoluulottomuus^{clxvi} [...]. (Rydman 1963a: 7.)

In dieser isotopischen Oppositionsfigur wird klar, dass die Entscheidung nicht nur eine institutionelle, sondern auch eine ästhetische Wegscheide der finnischen Nachkriegsmusikgeschichte war. Kokkonen steht für Sicherheit, Berechenbarkeit und Konstanz; wofür er nicht steht, wird in dieser Gegenüberstellung Bergman zugeschrieben: Farbigkeit, Offenheit, Vielfalt.

⁸⁹² Ähnlich wie *orgaanisuus* eine Sublimierung von *luonto* darstellt, könnte man in Kokkonen als *mystikko* eine Sublimierung der *Kalevala*-Mythologie sehen, doch ist Kokkonens Mystik eindeutig christlich konnotiert.

Wenn Kokkonen als „Kekkonen der Musik“ bezeichnet werden konnte, charakterisiert der Diskurs seine Musik dann als kompositorische Epochenreflektion eines Finnlands, das sich auf seine traditionellen Werte beruft und zwischen starken, konfrontativen Positionen einen Mittelweg sucht, der von sorgfältiger Überlegung und maßvollem, von Experimenten absehemdem Vorgehen auf dem Boden sicherer, bewährter Handwerklichkeit geprägt ist? Der Vergleich hat jenseits der Kekkonen-Kokkonen-Wortspielerei durchaus ein sachliches – in der Machtposition der beiden Persönlichkeiten in ihrem jeweiligen Bereich – und sogar sprachliches Fundament: Eine Analyse von Kekkonens Rede- und Schreibstil weist gewisse Ähnlichkeiten zu einigen Attributen auf, mit denen Kokkonens Musik beschrieben wird:

[...] realistinen, **hieman leikkisä, järkiperäinen**, mahdollinen, objektiivissubjektiivinen, impersonainen; **abstrakti; potentiaalisesti dynaaminen; dialektisesti esittelevä**, perusteleva, **hieman deduktiivinen**^{cclxvii} (Saukkonen 1984: 134).

In kulturpolitischer Hinsicht allerdings war Kokkonen wohl eher ein Antipode zu Kekkonen.⁸⁹³ Die oberflächlichen Stilverwandtschaften dürften also vorwiegend auf die Gemeinsamkeit einer für die (nicht nur finnische) Nachkriegszeit in vielerlei Hinsicht charakteristischen Tendenz zu einer Versachlichung als Abkehr vom rhetorischen Pathos der Kriegszeit zurückzuführen sein.

Legt man an diese Untersuchung des Kokkonen-Diskurses einen (kritisch) diskursanalytischen Ideologiebegriff (s. zusammenfassend Roth 2015: 132–133) an, so lassen sich musterhaft ideologische Züge identifizieren, u.a. in der Funktion von Überzeugungen als Wissensbasis. Die Analyse hat gezeigt, dass sich diese Ideologien an konkreten sprachlichen Realisationen belegen lassen, etwa mit van Dijks (1998: 32–33) Zusammenstellung linguistischer Indikatoren: WIR-Konstruktionen, Eigenaufwertung/Fremdabwertung und semantische Vagheit. Letzterer wäre auch argumentatorische Vagheit hinzuzufügen: Wie gesehen, werden wesentliche Eigenschaften als *beliefs* (van Dijk 1998: 22) bzw. Setzungen formuliert – also in der Kombination starker epistemischer Modalität mit schwacher Evidentialität. Die Analyse der Argumentationsstrukturen, mit der die Organizität oder Sinfonizität von Kokkonens Musik belegt werden sollte, hat gezeigt, dass diese zirkelartig angelegt sind: Betrachtet man eine größere musikalische Gestalt als organisch, wenn sie sich aus

⁸⁹³ Zur Rolle Kekkonens in den „Kulturkämpfen“ der 1960er Jahre s. im Überblick Meinander (2019b: 328–359). Kekkonen war zwar von seinem Hintergrund ein nationalistischer Antikommunist, seine Kulturpolitik zielte jedoch auf eine gewisse Toleranz und Vielfalt und suchte die Unterstützung jüngerer, linker Intellektueller. Die von Kekkonen mit betriebene Auflösung der elitären zwölfköpfigen Finnischen Akademie im Jahr 1969, von der also auch Kokkonen betroffen war, war einer der kulturpolitischen Schritte in diese Richtung (ebd.: 334–335).

kleinsten Einheiten entwickelt und diese Organizität wiederum als zentrales Kriterium für Sinfonizität, dann erweisen sich beide Eigenschaften als Komponenten eines geschlossenen (Glaubens-)Systems. Dieses wiederum basiert letztlich auf einer Ideologisierung des Organizitätsbegriffs aus dem deutschen Inhalts- und Formalästhetikdiskurs.⁸⁹⁴ Gerade in den Diskurssträngen, in denen besonders deutlich wird, wie Kokkonen sprachlich als Galionsfigur eines eigenen finnischen Weges etabliert werden soll, tritt umso deutlicher hervor, dass dieser Sonderweg jenseits der Avantgarde teils durch einen Rekurs auf das deutsche 19. Jahrhundert konstruiert wird. Dies charakterisiert die Eigenständigkeitsbehauptung im Kokkonen-Diskurs paradoxerweise als *receiver country*-Phänomen; darin wiederum ist eine Reiteration der Abhängigkeit des Sibelius-Diskurses von derselben musikästhetischen und kulturgeschichtlichen Konstruktion zu sehen. Die musterprägende Wirkung von Sibelius' 4. Sinfonie zeigt sich also in gewissermaßen seismographischen Ausschlägen.

Ein zentrales Motiv aus dem Diskurs zu Sibelius 4. Sinfonie, nämlich der Verweis auf eine Protesthaltung gegen vermeintliche oder tatsächliche Effekthascherei und Oberflächlichkeit in bestimmter (zeitgenössischer) Musik, wird auch im Kokkonen-Diskurs in zahlreichen Varianten realisiert. Relevant ist dabei nicht, ob Realisationen des Denkbilds DAS WERK PROTESTIERT GEGEN KURZLEBIGKEIT/OBERFLÄCHLICHKEIT eine explizite Verbindung zwischen den beiden Komponisten beinhalten. Wichtig ist vielmehr, dass die Konstruktion strukturell der in der Sibelius-Rezeption angelegten Oppositionsfigur entspricht, in der der finnische Komponist für das steht, was sich von der Oberflächlichkeit anderer – nicht immer genau bezeichneter, aber kulturräumlich zunächst einmal außerhalb Finnlands positionierter – Musik positiv unterscheidet. Zur Übertragbarkeit auf die musikästhetische Situation der Nachkriegszeit trägt dabei die Strategie des ungenannten Gegenparts bei. Während sich Kokkonens Verortung im Kanon des traditionellen Repertoires und dem der klassischen Moderne konkret kartieren lässt, wird die Gegenposition nahezu ausschließlich pauschal und anonym mit Stilrichtungen, Schulen oder noch allgemeineren, teils polemisch aufgeladenen Bezeichnungen belegt. Das ermöglicht es auch Nichtfachleuten, eigene Stereotype oder Aversionen ohne epistemisches Wissen über die avancierte Musik inner- und außerhalb Finnlands in diese Slots zu projizieren.

⁸⁹⁴ Aus der Darstellung bei Noeske (2012) geht hervor, dass bereits dort ein Glaubenssystem etabliert wurde. Die Realisation des Organischen, das zunächst einmal exklusive Eigenschaft absoluter Musik war (da in Programm- und textgebundener Musik die musikalischen Ereignisse nicht aus einer inneren Notwendigkeit heraus geschehen), wurde auf die Nationalität der Komponisten projiziert (ebd.: 103): Das Organische wurde so zu einer Instanz des (angeblichen) Deutschen in der Musik, womit insbesondere auch Wagners Musikdramen, die dem ursprünglichen Konzept entgegenstanden, als organische Schöpfungen integriert werden konnten.

Die frequente Unterstreichung der nationalen Bedeutung und der Eigenständigkeit Kokkonens erlaubt es wiederum, sich mit ihm als dem Vertreter einer zeitlosen, gemäßigt modernen (nicht: modischen) Musik zu identifizieren, die eine genuin finnische Position in der ästhetischen Debatte der Nachkriegszeit postuliert. Der Unterschied zwischen den Realisationen dieser Konstruktion im Sibelius- und im Kokkonendiskurs ist der, dass es in letzterem Aussagen gibt, die darauf schließen lassen, dass die halbanonyme Opposition nun auch innerhalb Finnlands zu finden ist. Dieser Diskurswandel verweist auf eine Modifikation des adaptierten Heterostereotyps vom asketischen Norden und dessen Übertragung auf die Musik: Die Gleichsetzung der Oppositionen FINNISCH<>EUROPÄISCH und REDUZIERT<>ÜBERLADEN wird in eine nun auch innerfinnisch wirksame Konstruktion HANDWERKLICH, GEMÄßIGT, BESTÄNDIG, HOCHKULTURELL<>EXPERIMENTELL, RADIKAL, KURZLEBIG, SUBKULTURELL überführt.

Auf der Mikroebene wird dies z.B. durch die oben analysierte Lexik von Überhöhung, Meisterschaft und Traditionsbezug realisiert; auf der Akteurebene werden Diskurskoalitionen wichtiger *ideology broker* (etwa Nummi, Tawaststjerna, Aaltoila, Leiviskä) erkennbar. Auf der Makroebene wird eine zum Teil politische Ideologisierung einer ästhetischen Auseinandersetzung sichtbar. Dass diese nun explizit auch mit gesellschaftlichen Auseinandersetzungen entlang der alten innerfinnischen Konfliktlinie WEIß<>ROT (s. 2.1.4) verknüpft wird, unterstreicht einmal mehr in der Retrospektion die Integrationskraft von Sibelius, der – obwohl seinerseits eindeutig dem bürgerlichen Lager zuzurechnen – als Nationalkomponist ganz Finnlands idolisiert werden konnte.

Doch zeigt es auch, warum Kokkonen die gleiche Bindungskraft fehlte: Der Diskurs lässt zwar den sprachlichen Konstruktionsversuch eines Idols⁸⁹⁵ – für den exemplarisch Nummis (1963) Kokkonen-Porträt als Kern- und Bündeltext analysiert wurde – erkennen. Es spricht also einiges dafür, dass in der Diskursgemeinschaft in der Umbruchphase der späten 1950er und frühen 1960er Jahre das Bedürfnis nach einer Erbfigur für Sibelius vorhanden war. Kokkonens Musik und Persönlichkeit, wie der musterhafte Gebrauch von Hochwertwörtern und Kollektivkonstruktionen zeigt, erschienen als dafür geeignete Projektionsfläche. Doch überstand diese Überhöhung Kokkonens zeitlich kaum die aktive Schaffensphase des Komponisten, und der Grund für das Scheitern dieses Idolisierungsprojekts lässt sich an ebenjenen sprachlichen Elementen festmachen, mit denen seine Konstruktion unternommen wurde: Dadurch, dass der Frame KOKKONEN von Anfang an eine ästhetisch, musiksoziologisch, musikhistorisch und gesellschaftlich eng umrissene

⁸⁹⁵ Die Rekonstruktion dieser Idolisierung und ihrer Auflösung folgt im Wesentlichen den bei Custodis (2004: 228–229) herausgearbeiteten Kriterien und Indikatoren.

Position evozierte (wobei seine eigenen Äußerungen zu dieser Positionsbestimmung beitrugen), fehlte es an jener außergewöhnlichen Anerkennung über die Grenzen zwischen Generationen und sozialen Gruppierungen hinweg, die Voraussetzung für eine mehr als episodische Idolstellung ist (Custodis 2004: 229). Die *lineaarikko-sinfonikko-mystikko-akateemikko*-Prädikation erwies sich – und dies ist unmittelbar sprachlich ablesbar – als zu stark exkludierend, um jenseits des (jedenfalls musikalisch, wohl auch politisch) konservativen, nach seiner Vorstellung von abgegrenzt finnischen kulturellen Identifikationskriterien suchenden Teils der Diskursgemeinschaft auf Akzeptanz zu stoßen.

Gerade die *sinfonikko*- und *akateemikko*-Diskursstränge lassen sich in ihrer teils polemisch aufgeladenen Intensität also nur zum Teil unmittelbar aus dem Kokkonen-Diskurs heraus verstehen. Hinter der ostentativen Betonung von Handwerklichkeit, Hochwertigkeit und Verortung in einem Kanon von Komponisten des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts steht der Versuch einer Positionierung jenseits einer als Krisensymptom gedeuteten Avantgarde.⁸⁹⁶ Zu den ungenannten oder im Diskurs nur angedeuteten Gegenentwürfen gehört auch die Haltung der avantgardistischen *lastenkamarikonsertti*-Gruppe, die exemplarisch in einem Artikel Ilpo Saunios mit dem programmatischen Titel *Tapaa säveltää maailmassa, jossa kaikki on mennyttä pirstaleiksi* ('Eine Art des Komponierens in einer Welt, in der alles zersplittert ist') zum Ausdruck kommt. Darin findet sich eine ikonoklastische Passage wie die folgende, die sich als Hinweis auf einen anarchischen Gegendiskurs (s. S. 265) identifizieren lässt, weil hier nicht um Deutungen oder alternative Sichtweisen gerungen, sondern die Diskursdomäne disruptiv verlassen und damit Auflösungs- oder Korrekturmöglichkeiten der Boden entzogen wird:

Ismo Kajander on minusta parempi säveltäjä kuin Joonas Kokkonen, tämä johtuu siitä, ettei hän ole säveltäjä ollenkaan. Minusta 60-luvun säveltäjä ei ole säveltäjä, mutta käyttäkään hän silti vapaasti titteliä taistelusäveltäjä tai vaikkapa viheltäjä. **Cookery in colour on** joka tapauksessa **parempi teos kuin Tauno Pykkäsen Opri.**^{cclxviii} (Saunio 1966: 8.)⁸⁹⁷

⁸⁹⁶ Ein zentraler finnischer Diskursbeitrag in diesem Zusammenhang ist der Text *Aikamme musiikin kriisi* 'Die Krise der Musik unserer Zeit' (Kuusisto 1965).

⁸⁹⁷ Ismo Kajander (*1939) ist einer der Pioniere der von Neodadaismus und Fluxus beeinflussten Strömungen im Finnland der 1960er Jahre. Der Nationalromantiker Tauno Pykkänen (1918–1980) war der produktivste finnische Opernkomponist der ersten Nachkriegsjahrzehnte und 1960–69 Intendant der finnischen Nationaloper. Die Kampfansage, die darin besteht, einen umstrittenen Installationskünstler zu einem „besseren Komponisten als Kokkonen“ und ein bebildertes Kochbuch zu einem „besseren Werk“ als eine Oper Pykkänens zu erklären, liegt auf der Hand. Die ab Ende der 1960er Jahre im Tonfall noch einmal geschärften Äußerungen von und um Kokkonen zur Avantgarde ließen sich also auch als Gegenpolemik zu solchen Provokationen lesen.

Der Versuch, Kokkonens Musik über sprachliche Attribuierungen der Organizität, der sinfonischen Einheit und der Sicherheit eines Traditionsbezugs als Ausdruck einer nicht-fragmentierten Welt gegen derartig fundamentale Infragestellungen von Kunstmusik als Kulturpraxis abzugrenzen, lässt allerdings die Frage aufkommen, ob nicht eigentlich umgekehrt der Kokkonen-Diskurs als Ganzes ein Gegen-diskurs gegen die Avantgarde ist oder sich zu einem solchen entwickelt. Die Tatsache, dass Negationen in vielen Diskursbeiträgen sprachlich profilierter erscheinen als die oft stereotypen Beschreibungen dessen, was Kokkonens Musik eigentlich auszeichne, spricht für diese Annahme.⁸⁹⁸

Der Betrachtungszeitraum der folgenden dritten Fallstudie schließt genau in jener kritischen Phase an, in der einerseits Kokkonen mit dem Erfolg seiner Oper *Viimeiset kiusaukset* (1975) wohl den Höhepunkt seiner Reputation und Kanonisierung erlebte und andererseits mit dem Stigmawort *karvalakkiooppera* eine sprachliche Innovation im finnischen Musikdiskurs erscheint, die für eine neue Phase in dem Konflikt zwischen einem konservativ-introspektiven und einem progressiv-internationalen Musikdenken in Finnland steht.

⁸⁹⁸ Dies schließt an die Analyse von De Cillia et al. (1999) zu Identitätskonstruktionen *ex negativo* an (s. 2.2.1).

6.3 Fallstudie III: Kaija Saariaho (1952–2023)

6.3.1 Begründung der Auswahl – Diskursiver Rahmen – Korpus und Dossier

Die dritte Fallstudie untersucht den Diskurs zu einer Komponistin, deren Werk im aktuellen Musikleben präsent ist und die prominent den wichtigen Generationswechsel in der finnischen Musik um die Mitte der 1970er Jahre repräsentierte. Kaija Saariaho wurde spätestens seit Beginn des 21. Jahrhunderts als eine der bekanntesten und erfolgreichsten finnischen Komponistinnen betrachtet (Hargreaves et al. 2011; Korhonen 2007: 178).⁸⁹⁹ Ihre Karriere verlief zudem genuin international, was sie auch vor den bis dahin bekanntesten finnischen Komponisten der ersten Nachkriegsgenerationen auszeichnet.⁹⁰⁰ Saariahos Musik genießt in allen für die zeitgenössische Musik maßgeblichen Kulturräumen bzw. Diskursgemeinschaften weitgehend gleichermaßen hohe Anerkennung.⁹⁰¹ Als Komponistin mit einem starken Schwerpunkt auf elektroakustischer Musik, die seit den frühen 1980er Jahren nicht mehr dauerhaft in Finnland lebte, stand sie allerdings auch für gleich mehrere Brüche mit bis dahin im finnischen Musikleben etablierten Mustern. Die Analyse der Korpustexte hat daher die sprachlichen Realisationen dieser Musterbrüche und ihre Verknüpfungen untereinander im Blick, ohne sie jedoch ins alleinige Zentrum der Untersuchung zu stellen. Zum diskursiven Rahmen gehört auch hier die Einordnung von Persönlichkeit und Werk in diskursspezifisch relevante historisch-politische und musikgeschichtliche Kontexte. Saariahos internationale Etablierung vollzog sich zeitlich weitgehend parallel zu jener kritischen Phase, die Finnland nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion durchlebte und in der zwei zentrale Paradigmenwechsel in der (geo)politischen und gesellschaftlichen Konstellation stattfanden: Der Wechsel von der Neutralität zur EU-Mitgliedschaft und der Übergang zur Hochtechnologiegesellschaft (s. 2.1.6).

899 Dabei muss unterstrichen werden, dass diese Einschätzung sich durchweg nicht allein auf Komponistinnen bezieht, sondern genderübergreifend zu verstehen ist. Zur sprachlichen Problematik der Genderzuordnung von *säveltäjä* in einer Sprache, die kein grammatisches Genus kennt, s. 6.3.5.

900 Ebenso wie Sibelius selbst verließen auch die erfolgreichsten finnischen Komponisten der ersten Nach-Sibelius-Generationen das Land, von Studienaufenthalten abgesehen, nie für längere Zeit. Die nahezu parallel verlaufenden internationalen Karrieren von Saariaho und ihren Kollegen Esa-Pekka Salonen und Magnus Lindberg hingegen führten dazu, dass diese drei Namen oft in einem Atemzug genannt werden, wenn es um den signifikanten Zuwachs internationaler Aufmerksamkeit für finnische zeitgenössische Musik seit den 1990er Jahren geht.

901 Die Unumstrittenheit ihres Ranges ist, angesichts der Probleme, die die international heterogene Sibelius-Rezeption für das finnische Selbstbild noch immer darstellt, ein nicht zu unterschätzendes Element im Diskurs.

In Saariahos Produktion gibt es kein einzelnes frequent als „Durchbruch“ apostrophiertes Werk. Den ersten großen internationalen Erfolg markiert das Orchesterwerk *Verblendungen* (1984), die endgültige Kanonisierung ihrer Position ihre erste Oper *L'amour de loin* (fi. *Kaukainen rakkaus*, UA 2000). Der gattungsspezifisch geprägte Diskurs zu dieser Oper soll jedoch eingedenk der bereits benannten methodischen Probleme und im Interesse der Vergleichbarkeit mit den beiden anderen auf instrumentales Schaffen bezogenen Korpora hier nur am Rande betrachtet werden.⁹⁰² Als konkretes Beispiel für einen werkspezifischen Diskursstrang wurde mit *Lichtbogen* eine relativ frühe, aber repräsentative instrumental-elektronische Komposition gewählt, zu der für einen Textvergleich ausreichendes Material vorliegt.

Das für dieses Kapitel manuell zusammengestellte Korpus besteht aus 228 Dokumenten, darunter mit über 10% (25) ein deutlich größerer Anteil musikwissenschaftlich-analytischer Texte als in den Korpora von Fallstudie I und II, und deckt die Zeitspanne von den ersten öffentlichen Erwähnungen bis zu den Nachrufen ab (s. Abb. 22 und 23 sowie Tab. 26 im Anhang).⁹⁰³ Der diachron-quantitative Schwerpunkt liegt auf der Zeit bis zur finnischen Erstaufführung von *L'amour de loin* (2004).⁹⁰⁴ Eine Besonderheit im Vergleich zur Korpusstruktur der anderen Fallstudien besteht, neben dem deutlich größeren Anteil wissenschaftlicher Texte, in der stärkeren Einbeziehung von Äußerungen der Komponistin in Form von Einführungstexten und Interviews.⁹⁰⁵ Diese „Veränderung der Textsortentopographie“

902 Die Tatsache, dass sich mit Saariaho eine prominente Komponistin aus dem *Korvat auki*-Umfeld der Gattung Oper zuwandte, war angesichts der *karvalakkiooppera*-Polemik ein Paradigmenwechsel, zumal Saariaho die Oper einst als Kunstform der Vergangenheit bezeichnet hatte (Lehtonen 1984a: 11). Das *karvalakkiooppera*-Genre wurde zudem als „männliche“ Operngattung betrachtet (Simonen 1987: 3).

903 Das quantitative Übergewicht auf Artikeln aus *Helsingin Sanomat* bildet die Tatsache ab, dass die Metropolregion das Zentrum der Aufführungspraxis und Rezeption zeitgenössischer Musik in Finnland ist und Saariahos technisch anspruchsvolle Arbeiten zumal in den ersten Jahrzehnten ihrer Schaffenszeit auch nur dort realisierbar waren. Es verweist aber auch auf Konzentrationsprozesse in der finnischen Medienlandschaft, die im medienspezifischen Vergleich der drei Korpora deutlich werden. Mit der Einstellung von *Uusi Suomi* 1991 blieb *Helsingin Sanomat* die einzige finnischesprachige Zeitung in der Hauptstadt mit einem anspruchsvollen Feuilleton.

904 Der Spitzenwert von 13 Beiträgen aus dem Jahr 2005 ist mit dem Erscheinen des Sammelbandes *Elektronisia unelmia* (Sivuoja-Gunaratnam 2005a) zu erklären.

905 Die Frage, zu welchen Teilen die Autorschaft einer Interviewäußerung bei den Befragten liegt, soll hier nicht problematisiert werden. Die im vorliegenden Korpus untersuchten Interviews sind drei Varianten des Textmusters: (1) Traditionelle, nachträglich redigierte Frage-Antwort-Struktur (Linjama 1987); (2) aus Interviewäußerungen generierter Autorentext (Bacon 1988); sowie (3) möglichst exaktes Protokoll von Äußerungen der Komponistin, einschließlich idiomatischer und idiosynkratischer Mündlichkeitsmarkierungen (Siltanen 1982). Ein Vergleich mit dem Skript des Films

(Kämper 2008: 214) ist charakteristisch für Musikdiskurse etwa ab der Mitte des 20. Jahrhunderts: Die Werkeinführung (in Programmheften, Verlagsveröffentlichungen etc.) bildet ein eigenes, frequentes Textmuster, das in gewisser Weise als Weiterentwicklung des Konzertführertextes betrachtet werden kann. Häufig werden diese Einführungen nun von Komponistinnen und Komponisten selbst verfasst; sie erscheinen mithin in besonderer Weise autorisiert.⁹⁰⁶ Einer der fallspezifischen Untersuchungsansätze widmet sich der Frage, ob dies auf eine starke *voice* der Komponistin schließen lässt. Als Kerntexte für das Dossier wurden zwei Texte aus der Frühphase des Diskurses (6.3.2.1, 6.3.2.2) und ein diachron breiterer werkspezifischer Diskursstrang (6.3.3) ausgewählt; in beiden Textgruppen ist eine Werkeinführung der Komponistin enthalten.

6.3.2 Zentrale Diskursstränge und Kernwörter; musterprägende Texte in der Frühphase des Diskurses

Mit dem eingangs der Analyse durchgeführten heuristischen Kodierungsprozess wurden die Konturen der zentralen Diskursstränge sichtbar, die sich in drei strukturelle Kode(groß)familien gliedern lassen:

- (1) Kompositionstechnik/Klangtechnik (spezifischer Fachwortschatz);
- (2) Ästhetische Prädikationen (Klangbeschreibungen, stilistische Einordnungen, ästhetische Werturteile);
- (3) Soziale und kulturelle Konstruktionen (Biographie, Gender, Kulturräume).⁹⁰⁷

Aus diesen Großbereichen wurden für die eingehendere Analyse in den Unterkapiteln 6.3.4, 6.3.5 und 6.3.6 drei repräsentative Sektoren ausgewählt. Eine Übersicht der häufigsten Instanzen (Vorkommen in mindestens 20 von 228 Dokumenten) zeigt

Säveltäjä Pariisista (1986) lässt den Schluss zu, dass letzteres die Ausdrucksweise der Komponistin in dieser Zeit recht authentisch wiedergibt. Darüber hinaus enthalten sowohl wissenschaftliche als auch und vor allem zahlreiche Zeitungsartikel direkte oder paraphrasierte Zitate der Komponistin. ⁹⁰⁶ Sarjala (2005: 121–122) weist darauf hin, dass die Praxis des „verbalen Kontrapunkts“ aus der Feder der Komponistinnen und Komponisten zu ihrem Schaffen in Finnland erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzte. In diesen Äußerungen liegt ein entscheidender Unterschied zu biographisch verarbeiteten Gesprächen und Anekdoten und anderen kolportierten Selbstäußerungen von zweifelhafter Authentizität, wie sie noch den Sibelius-Diskurs prägen. Dass natürlich eine Komponistin in einer Werkeinführung ihrerseits eine unzuverlässige Erzählerin sein kann, steht auf einem anderen Blatt. Hier interessiert jedoch die musterprägende diskursive Dynamik, die von der Autorität des Einführungstextes ausgeht.

⁹⁰⁷ Der biographische Chronotopos spielt im Saariaho-Diskurs eine herausgehobene Rolle. Hako (2022) gibt eine umfangreiche biographische Überblicksdarstellung.

nicht allein, dass sich im Saariaho-Diskurs die komplexe Konstruktion einer künstlerisch-biographisch-sozialen *Imago* der Komponistin realisiert, sondern auch, dass alle Ebenen dieser Bildkonstruktion Bestandteil des diskursiven Minimums sind.

Tab. 17: Saariaho-Korpus, häufigste Instanzen.

Instanz	Σ	%/228	Oberkategorie > Subkategorie
<i>Pariisi</i>	68	29,8	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Frankreich
<i>elektroni ikka, -nen</i>	68	29,8	Technologie
<i>tietokone</i>	62	27,2	Technologie
<i>väri, -käs</i>	56	24,6	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt
<i>IRCAM</i>	50	21,9	Technologie
<i>tilaus, tilata</i>	44	19,3	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Erfolg
<i>huilu</i>	41	18,0	Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini
<i>sointiväri</i>	39	17,1	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Klangfarbe
<i>valo</i>	39	17,1	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Licht
<i>kansainvälisesti tunnettu</i>	39	17,1	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Erfolg
<i>Suomi, suomalais nen, -suus</i>	38	16,7	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Finnland
<i>Paavo Heininen</i>	31	13,6	Lehrer, Einflüsse, Netzwerk, Stil
<i>naissäveltäjä</i>	31	13,6	Gender
<i>tekstuuri</i>	25	11,0	Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini > Textur
<i>Freiburg</i>	25	11,0	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Deutschland
<i>kirk as, -kaus</i>	24	10,5	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Licht
<i>palkinto</i>	22	9,6	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Erfolg
<i>asu u, -va, -nut Pariisissa</i>	22	9,6	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Frankreich
<i>Eurooppa, -lainen, -laisuus</i>	22	9,6	Kulturraum/„Identität“, Biographie > Europa
<i>Esa-Pekka Salonen</i>	25	11,0	Lehrer, Einflüsse, Netzwerk, Stil
<i>glissando</i>	21	9,2	Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini > Übergang
<i>spektr i, -aallinen</i>	21	9,2	Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini > Spektrum
<i>uni</i>	21	9,2	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Traum
<i>aistit</i>	21	9,2	Ästhetik > holistisch
<i>teknotologia</i>	21	9,2	Technologie
<i>visuaali -nen, -suus</i>	20	8,8	Klanglichkeit, Aussage, Gehalt > Visualität
<i>korvat auki</i>	20	8,8	Kulturraum/„Identität“, Gesellschaft, Biographie

Eine Ähnlichkeitsübersicht der Dokumente bestätigt, dass sich die meisten Beiträge um ein begrenztes Repertoire von Instanzen anlagern:

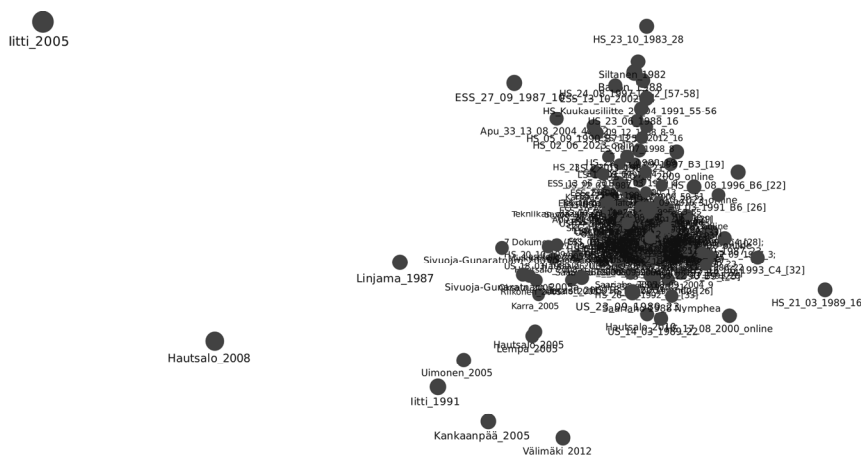


Abb. 14: Ähnlichkeitsmatrix Saariaho-Korpus.

Die Unähnlichkeiten gehen teils auf die Länge und inhaltliche Komplexität der betreffenden Texte zurück. Wie bereits an den ersten beiden Fallbeispielen beobachtet werden konnte, tendieren insbesondere kürzere Zeitungsartikel zu Reformulierungen des diskursiven Minimums. Die Beiträge mit deutlich abweichenden Instanzenkonstellationen sind allesamt musikwissenschaftliche Texte.⁹⁰⁸ Eine Auswahl aus dem Inhaltsverzeichnis zweier Sammelbände mit Essays und Analysen zu Saariahos Biographie und Werk bildet ein vergleichbares Spektrum ab:

Elektronisia unelmia | Sointivärin ja harmonian suhteet Saariahon varhaissävellyksissä | **Tilan** ja **ajan** fenomenologiaa Kaija Saariahon soolohuilituoksessa *Laconisme de l'aile* | **Sukupuolen** merkitys Kaija Saariahon säveltaiteessa | **Merimaisemia** ja **terälehtiä**: tilavaikutelmat ja **elektroniikka** Kaija Saariahon teoksissa *Petals* ja *Près* | Esitysteknologia Kaija Saariahon sävellyksissä *Laconisme de l'aile*, *NoaNoa* ja *Lonh* | **Rihmasto**, chaosmosis ja Saariahon Stilleben | **Transelementit** Kaija Saariahon oopperassa *Kaukainen rakkaus* | **Unta** musiikista, musiikkia **unista** | Tarinoita suusta: puhumisen ja kuiskimisen asuttamia **huilisti**-identiteettejä^{ecslxix} (Sivuoja-Gunaratnam 2005: o.S.[5–6].)

⁹⁰⁸ Der geringste (einfache) Ähnlichkeitswert zwischen zwei Dokumenten liegt bei 0,85. Die starke Abweichung von Hautsalo 2008 geht darauf zurück, dass sich der Artikel ausschließlich mit der Oper *L'amour de loin* befasst, die von Iitti 2005 auf den Gender-Fokus (s. 6.3.6).

Aistit, uni, rakkaus | Aika, paikka, elämä | Aistien maisemat: kehollisuus ja aistien ykseys
 | **Valo, vaellus, avaruus ja uni** –mysterikuvasto Kaija Saariahon orkesterimusiikissa^{cclxx}
 (Hako 2012: o.S. [Sisällysluettelo]).

Die Korrelation mit den bevorzugten semantischen Feldern von Saariahos Werktiteln⁹⁰⁹ sowie der Kategorie ELEKTRONIK ist offensichtlich. Bereits bei den ersten Kompositionen zeigt sich eine nahezu ausnahmslose Bevorzugung sprechender, also auf Werkinhalte hinweisender, fremdsprachiger – vor allem französischer – Titel.⁹¹⁰ Die Werktitel sind mithin als Diskursbeiträge zu lesen und teils auch als diskursive Ereignisse, da sie die Verschlagwortung des Werkes im Diskurs prägen: Finnische Lexeme, die Äquivalente zu (fremdsprachigen) Titelkomponenten sind, erscheinen als Reaktionen auf diese Titel im Korpus. Saariahos Abkehr von traditionellen Gattungen ist auch daran ablesbar, dass keines ihrer Werke abstrakte Form- oder Besetzungsbezeichnungen wie *sinfonia* oder *kvarretto* im Titel trägt.⁹¹¹ Dies ist insbesondere angesichts der kulturspezifischen Bedeutung der Sinfonie und der damit verbundenen Frames (s. S. 202) als programmatisch zu verstehen:

Sinfonia on ollut Sibeliuksesta lähtien suomalaisen säveltäjän kohtalo – ja siihen on kulttuuriset syynsä: sinfonia edusti saksalaisen kulttuurin syvyyttä ja samalla suomalaiselle kulttuurille ominaista työstimisen, ahkeran puurtamisen ja likiuskonnollisen askeettisuuden ideaa – vastakohtana sensuellille italialaisranska-laiselle kulttuurille tai anglosaksiselle mukavuudenhalulle. **Sinfonioita ovat kirjoittaneet lähes kaikki Wihurin palkintosäveltäjät, lukuunottamatta Lindbergiä ja Saariahoa**^{cclxxi} [...]. (Tarasti 2009: 39–40.)

Die Unsagbarkeit von *sinfonia* (respektive das Erscheinen des Lexems lediglich dort, wo das Nicht-Bedienen der Gattung erwähnt wird) ist also ein Hinweis auf einen verdeckten Gegendiskurs zu traditionellen finnischen Musikdiskursen.

Die ersten umfangreicheren Texte zu Saariaho erscheinen ab Mitte der 1980er Jahre im Korpus, und die Kernelemente des Diskurses zeichnen sich hier bereits deutlich konturiert ab. An zwei Beispielen repräsentativer Textmuster – Werkeinführung und Werkbesprechung – werden in den beiden folgenden Unterkapiteln zunächst zentrale sprachliche Prägungen in Selbst- und Fremdaussagen aus der Frühphase des Diskurses untersucht.

⁹⁰⁹ Välimäki (2012: 200–201) zählt – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – neun Titel mit LICHT, je sechs mit HIMMELSKÖRPER/WELTRAUM sowie TRAUM und fünf mit WANDERUNG/PILGERFAHRT auf.

⁹¹⁰ Unter den ca. 120 Werken des offiziellen Verzeichnisses (Saariaho 2023) sind die häufigsten Titelsprachen französisch (53) und englisch (36), nur 6 Titel sind finnisch.

⁹¹¹ Es wäre jedoch ahistorisch, Saariaho damit direkt in der Tradition programmatischer Inhaltsästhetik zu positionieren, denn die Abkehr von formalen Werkbezeichnungen und die Bevorzugung sprechender Titel wird in der Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehr und mehr zur Regel.

6.3.2.1 Kaija Saariaho: *Study for Life* für Frauenstimme und Tonband (Werkeinführung)

Study for life war eine der letzten Kompositionen Saariahos, die vor ihrem Wegzug aus Finnland uraufgeführt wurde. Zu dem etwa zwanzigminütigen Werk, einer Art Monodrama für Stimme und Tonband, verfasste die Komponistin folgenden Einführungstext:

„Study for life“ on **lasista** ja valkoisesta **valosta** punottu köynnös, joka vuoroin kietoutuu varren, lauluosuuuden, vuoroin versoo uusia, omia haarojaan, joiden lehdet peittävät varren. Valo on mykkää lasia, elävä aikaparametrin omaava kuva; lasin raapiminen, helinä, särkyminen ovat **valon ääniä**.^{cclxxxii} (Saariaho 1981.)⁹¹²

Die Verbindung aus auditiven und visuellen semantischen Feldern wird in dichter, poetischer Sprache etabliert. Als Bindeglied zwischen Licht (+sichtbar –hörbar) und Klang (–sichtbar +hörbar) wird *lasi* ‘Glas’ eingeführt, das die semantischen Eigenschaften potenziell in sich vereinigt: Glas ist durchsichtig, also gleichzeitig sichtbar und unsichtbar, und unhörbar, kann aber (durch sekundäre Anreger) zum Klingen gebracht werden. Die einleitende Katachrese *lasista ja valosta punottu köynnös* ‘aus Glas und Licht geflochtene Girlande/Ranke’ unterstreicht die Bedeutung des Visuellen: An derjenigen syntaktischen Position, an der man einen Verweis auf Klang- oder Tonmaterial erwarten würde – eine Girlande aus Tönen wäre eine gängige Metapher – stehen stattdessen visuelle Elemente. *Köynnös* wird mit seiner Doppelbedeutung als weiteres semantisches Bindeglied zwischen zwei semantischen Feldern eingesetzt: *Punottu köynnös* verweist mit dem zweiwertigen transitiven Verb *punoa* zunächst auf die Vorstellung eines aktiven Eingriffs (der Komponistin). Der Relativsatz mit dem reflexiven Verb *kietoutua* ‘sich ranken’ und den nachfolgenden *haara* ‘Zweig’ und *lehdet* ‘Blätter’ jedoch verschiebt die Konstruktion in das Feld des Pflanzlichen. Eine Intention der Komponistin wird nicht explizit ausgedrückt; alle grammatischen Subjekte sind unbelebt.

Der Gesangspart (*lauluosuus*) nimmt in der metaphorischen Konzeption DIE KOMPOSITION IST EINE PFLANZE die Rolle *varsi* ‘Stängel, Stiel’ ein.⁹¹³ Das Zuspieldband,

⁹¹² Im Anschluss zitiert Saariaho eine Passage aus *The Waste Land*, die mit der im Einführungstext evozierten Kombination aus Licht und Stille korrespondiert: “I could not / Speak, and my eyes failed, I was neither / Living nor dead, and I knew nothing, / Looking into the heart of light, the silence.” (Eliot 1975 [1951]: 40 [Vers 39–41]).

⁹¹³ Die Nähe dieser metaphorischen Konzeptualisierung zu Weberns (von der Anthroposophie beeinflusster) Verbindung aus Zwölftontechnik und Organizität ist augenfällig: „Jetzt sehen Sie, wohin ich da hinaus will. – Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt [...]“ (Webern 1960: 56). – Auf die Bedeutung anthroposophischer Weltansichten für Saariaho, die die Rudolf-Steiner-Schule in Helsinki besucht hatte

die zweite kompositorische Schicht, wird nicht explizit erwähnt; die Implikatur ist jedoch naheliegend: Wenn die Gesangsstimme den Stamm verkörpert, dann muss das Zuspieldband die sich darum rankende Pflanze sein. Neben *lauulu* ist lediglich das Kompositum *aikaparametri* ‘Zeitparameter’ ein mittelbarer Hinweis auf musikalisches Geschehen und auf einen fachspezifischen Sprachgebrauch.⁹¹⁴ Von den überhaupt nur drei Lexemen, die im Kontext dem auditiven semantischen Feld zugeordnet werden können, sind zwei substantivierte Infinitive (*raapiminen* ‘Kratzen’ und *särkyminen* ‘Splittern, Brechen’), die zugleich Aktionsbeschreibungen sind; der akustische Aspekt ist eine sekundäre Folge. *Helinä* ‘Klirren’ ist also die einzige Prädikation in dem Text, die sowohl explizit als auch exklusiv auf die akustische Sphäre verweist. Die Dominanz des Außermusikalischen, vor allem des Visuellen, im ästhetischen Denken der Komponistin wird evident; die poetische sprachliche Gestaltung der Werkeinführung spiegelt die literarische Dimension des Werkes.

6.3.2.2 Jouni Kaipainen: *Sokaistumisia*

Ende 1984 veröffentlichte Jouni Kaipainen einen Artikel zu Saariahos erstem Orchesterstück *Verblendungen*⁹¹⁵ in der Wochenzeitschrift *Suomen kuvalehti*.⁹¹⁶ Anlass war die Auswahl des Werkes für das Programm der Weltmusiktage 1985; eine wichtige Auszeichnung für die damals 32jährige Komponistin. Im Einstiegsabschnitt

(Sivuoja-Gunaratnam & Moisala 2023 [2006]), kann hier nicht im Detail eingegangen werden; die Verbindungen sind jedoch evident und rücken Kernwörter wie ‚Kristall‘ und ‚Licht‘ auch in diesen Kontext.

914 ‚Parameter‘ etabliert sich mit dem Serialismus als Fachbegriff in der Musik (s. Frisius 2016, insbes. Abschnitt A). Hintergrund ist, dass sich das Komponieren im Zuge dieser Technik als Auftrennung und Resynthese klanglicher Ereignisse in ihre Einzelkomponenten verstand, die als „primäre“ (Tonhöhe, Dauer) und „sekundäre“ (Lautstärke, Artikulation etc.) Parameter bezeichnet wurden. Für einen knappen historischen Überblick dieser Ausdifferenzierung seit dem 16. Jahrhundert s. Boehmer (1969: 57–59).

915 Der Titel spielt auf Elias Canettis *Die Blinden* an (Heiniö 1995: 463). Die zwei finnischen Versionen (*Sokaistumisia* und *Häikäistymisiä*) weisen gewisse sprachliche Interferenzen auf. Sie sind deverbale Substantive aus reflexiven Verben; *sokaistua* kann auch metaphorisch verstanden werden (‘verblendet werden’). Doch bleibt im Sprachvergleich unklar, worauf sich die reflexive Form der Verben gründet – eine Rückübersetzung müsste wohl *Erblindungen* lauten; möglicherweise ist schlicht *Blendungen* gemeint. Auch der (nur englischsprachig vorliegende) Einführungstext, in dem die Phrase „to be blinded“ erscheint (Saariaho 1984), gibt keinen Aufschluss darüber, ob es sich hier um eine intendierte Unschärfe handelt oder die Verschiebung unabsichtlich, aufgrund eines Missverständnisses der Bedeutungskomponenten des deutschen ‚verblenden‘, geschehen ist.

916 Die seit 1916 ununterbrochen erscheinende *Suomen kuvalehti* ist eine anspruchsvolle Wochenzeitschrift für ein breiteres Publikum; der Titel bedeutet „finnische Bildzeitschrift“.

reformuliert er ein zentrales Motiv aus dem *Korvat auki*-Narrativ, nämlich die periphere Rückständigkeit finnischer Musik:

Suomessa ei juuri ymmärretä kansainvälisen avantgarden „virallisia“ suuntia, eivätkä sen edustajat puolestaan riemastu suomalaiskansallisen jäyhyyden hedelmistä. Joka tapauksessa parin viime vuoden kokemus kertoo, että parempaan suuntaan on menty.^{cclxxxiii} (Kaipainen 1984: 81.)

Der Hinweis, dass die „Erfahrung der letzten Jahre“ in eine „bessere Richtung“ (*parin viime vuoden kokemus [...] parempaan suuntaan*) weise, kann als strategische Implikatur verstanden werden, da sich die unbestimmte Zeitangabe mit den Aktivitäten von *Korvat auki* verbinden lässt. Die Oppositionsfigur *suomalaiskansallinen jäyhyys – kansainvälinen avantgarde* (‘nationalfinnische Steifheit – internationale Avantgarde’) bildet den Rahmen für die folgenden Ausführungen, in denen Kaipainen Nationalität, Technik, Ästhetik und Gender verknüpft:

[...] teos on todellinen **moninkertaisen vähemmistökulttuurin saavutus**. Ensiksikin se on siis **suomalainen sävellys** maailman kansojen tuotteiden joukossa. Toiseksi se on **suomalainen tietokonesävellys**,^[917] ja niitähän ei ylipäänsä ole monia. Kolmanneksi se on kaikkien toistaiseksi tehtyjen **tietokonesävellysten joukossa** varsin **erikoislaatuinen** teos, **outo ja värikäs lintu** tuolla (toistaiseksi) lähinnä kylmän ja **harmaan, laskellmallisen estetiikan** hallitsemalla alalla. Neljänneksi (nimenomaan vasta neljänneksi) se on **naisen säveltämä teos**; jostain käsittämättömästä syystä nekin ovat yhä niin tuiki **harvinaisia**. Viidenneksi, tai oikeastaan tietysti ensimmäiseksi, se on **hyvä sävellys**, eikä niitä ole yhtään liikaa.^{cclxxxiv} (Kaipainen 1984: 81.)

Die dreifache, intensivierende Betonung der Minoritätsposition des Werkes – finnisch > elektronisch > außergewöhnlich – mündet in eine kontrastierende Katachrese: Die auf die Konzeptualisierung *DAS MUSIKSTÜCK IST EIN LEBENDIGES WESEN* zurückgehende Metapher *outo ja värikäs lintu* ‘fremdartiger, farbiger Vogel’ verweist nicht nur auf exotische Fremdheit, sondern auch auf Naturnähe im Gegensatz zur „grauen, berechnenden Ästhetik“ (*harmaa, laskellmallinen estetiikka*) elektronischer Musik.⁹¹⁸ Obgleich Kaipainen die nun folgende Prädikation *naisen säveltämä*

⁹¹⁷ Kaipainens Terminologie ist nicht ganz exakt; dies mag auch der Zielgruppe der Publikation geschuldet sein. *Verblendungen* ist ein Werk für im Studio vorproduziertes Zuspieldband und Orchester. Zudem enthält das Band nicht ausschließlich synthetische Klänge, ist also keine Computermusik im strengen Sinn. Der Terminus *nauhamusiikki* ‘Tonbandmusik’ wird auch in anderen Texten nicht immer trennscharf von *elektroniinen musiikki* ‘elektronische Musik’ und *tietokone-musiikki* ‘Computermusik’ abgegrenzt.

⁹¹⁸ Saariahos Faszination für Vögel ist im Korpus präsent; so bei Siltanen (1982: 49). Die Vogelmetaphorik aktiviert einen tiefen musikhistorischen Motivzusammenhang – (mindestens) von der

teos ‘von einer Frau komponiertes Werk’ als nachrangig einhegt, erscheint diese wie ein impliziter Kulminationspunkt der jeweiligen Realisationen von SELTENHEIT/BESONDERHEIT in der Serie oppositioneller Isotopen:

suomalainen<>kansainvälinen | erikoislaatuinen<>kaikkien | outo ja värikäs <> kylmä, harmaa ja laskelmallinen | naisen säveltämä teos^{cclxxv}

Die folgende detaillierte Ausschmückung, die mit der rhetorischen Figur der *Praeteritio* bzw. Paralyse endet, rückt die ausführliche Werkbeschreibung dann (anaphorisch) explizit in den Genderkontext und legt so die „androzentrische“ (Rieger 1988: 124) Perspektive offen:

Kuten eräillä muillakin Saariahon sävellyksillä, myös Verblendungilla[!] on läheisiä **yhteyksiä visuaaliseen maailmaan ja taiteeseen**. Nimi viittaa siihen, mitä **kirkas, häikäisevä valo** saa silmissämme aikaan. Musiikin tasolla tämä valon kirkkaus ilmenee laajoina, **runsasta harmonista informaatiota sisältävinä sointikenttinä**. [...] Tapahtuu **kulkeutumista selväpiirteisestä harmoniasta kohinaan** ja toisin päin. [...] Verblendungen ei ole aktiivinen vaan lähes täysin **passiivinen** sävellys. Siksi ‘kulkeutuminen’ on oikeampi ilmaus kuin ‘meneminen’, ja jos tässä kappaleessa katsotaan tapahtuvan kehitystä, **sekin on pikemminkin ajautumisen kuin draamanomaisen, päämäärätietoisien etenemisen tulosta**. [...] Siinä on paljon yksityiskohtia, mutta nekin ovat siinä vain monoliittista kokonaisuutta rikastuttamassa. Ja ennen kaikkea se **ei tunne kliimaksiin pyrkiviä nousuja eikä niitä seuraavia, yhtä laskelmoivia laskuja**, vaan se määrittää yhden runsasmieleisen, alati muuttuvan ja samalla **pysyvän olotilan**; onko **tämä** sitä **paljon puhuttua naisnäkökulmaa, jääköön minulta vastaamatta**.^{cclxxvi} (Kaipainen 1984: 81.)

Wie weit sich die Ausstrahlung von *onko tämä sitä [...] naisnäkökulma* ‘ist das diese [...] weibliche Perspektive’ rückwirkend in der Textkohärenz erstreckt, kann nicht genau bestimmt werden. Sicher aber auf die „bewegte Statik“ (*muuttuvan ja samalla pysyvän olotilan*) und darüber zumindest mittelbar auch auf das damit verbundene Fehlen von kalkulierten dramaturgischen Steigerungselementen (*ei [...] nousuja eikä [...] yhtä laskelmoivia laskuja* ‘weder [...] Steigerungen noch [...] ebenso berechnende Entspannungen’). Ruft man sich in Erinnerung, welche zentrale Funktion den (äußerlichen) Steigerungen als einer zentralen Qualität von Kokkonens Musik zugeschrieben wurde (s. z.B. 6.2.2.4), dann lässt sich Kaipainens Beschreibung als Echo eines musikstilistischen Musterbruchs lesen: Klang(farb)komposition⁹¹⁹ war in Finnland damals noch ein relatives Novum. Kaipainen erwähnt

„Szene am Bach“ im 2. Satz von Beethovens 6. Sinfonie bis zur Verarbeitung von Vogelstimmen im Werk Olivier Messiaens.

⁹¹⁹ Zu den kompositionstechnischen und ästhetischen Hintergründen einer Musik, die Statik und/oder Prozessualität von Klängen, Farben und Klangfeldern Priorität vor motivischen

in diesem Absatz nicht nur das Licht-Element – was angesichts des Titels naheliegender ist – sondern auch die Übergänge zwischen Klang und Rauschen, auf die im weiteren Diskursverlauf immer wieder eingegangen wird. Die Hervorhebung dieser Übergänge, aber auch deren „Passivität“, die Kaipainen mit einem kurzen metasprachlichen Exkurs zur Erläuterung seiner Wortwahl (*kulkeutuminen, ajautuminnen* ‘Treiben, geführt werden’) unterstreicht, ist der Nukleus eines zentralen Diskursstranges.

Kaipainens Artikel enthält wenig Fachterminologie. Lediglich die Passage, in der er auf die harmonischen Strukturen eingeht, enthält mehrere eindeutig fachsprachliche Markierungen: Die Umschreibung *runsasta harmonista informaatiota* ‘reiche harmonische Information’ ist eine betont technisch-rationale Wortwahl,⁹²⁰ die Lehnübersetzung *sointikenttä* ‘Klangfeld’ ein in den 1960er Jahren entstandener Fachterminus mit usueller metaphorischer Komponente zur Beschreibung (äußerlich) statischer klanglicher Komplexe.⁹²¹ Pragmatisch ambivalent ist *selväpiirteisestä harmoniasta kohinaan* ‘von deutlicher Harmonik zum Rauschen’. Hier wird die Problematik der Polysemie von *harmonia* ‘[fachsprachlich] Harmonik, [alltagssprachlich] Harmonie’ deutlich, denn auch *kohina* ‘[weißes, rosa] Rauschen’ ist zwar ein Fachterminus, hat aber alltagssprachlich natürlich breitere und nicht völlig neutrale Bedeutungskomponenten. Die Phrase wird also von Fachleuten neutral gelesen, kann aber in der Laienperspektive mit einer wertenden Konnotation von Harmonie<>Geräusch verbunden sein.⁹²²

Insgesamt jedoch stellt der Wortschatz des Artikels, obwohl es sich um die Besprechung eines komplexen, avancierten Orchesterwerks handelt, kein Verständnishindernis dar. Die Tatsache, dass es dem Komponisten Kaipainen gelingt, das Werk seiner Kollegin unter weitgehendem Verzicht auf Spezialterminologie und Fremdwörter zu beschreiben, beleuchtet einen wichtigen Aspekt des Fachdiskurses: Die starke ästhetische und kompositionstechnische Individualisierung avancierter Musik resultiert zwar oft in einer lexikalischen Inselbildung, und insbesondere dort, wo die fachlichen-ästhetischen Archipele Systemcharakter haben, können sich teils stark fachsprachlich markierte terminologische Subsysteme

Entwicklungen und konventionellen Steigerungsdramaturgien einräumt, s. etwa Boehmer (1969) und Danuser (2016: IV. 3.).

⁹²⁰ Möglicherweise spiegelt sich diese Wortwahl in dem hybriden metaphorischen Kompositum *informaatiotulva* ‘Informationsflut’, das Hakola (1986: 22) für dieselbe Passage wählt.

⁹²¹ Man beachte den Unterschied zwischen *pelto* ‘Feld, Acker’, ein germanisches Lehnwort, und dem osfi. *kenttä* ‘offene [unbewirtschaftete] Fläche’ (*SES* s.v. *pelto*; *kenttä*); das Finnische hat hier das neutralere Lexem gewählt.

⁹²² In einer Zeitungskritik zu dem Werk erscheint z.B. eine zwiespältige Beurteilung unter der Zwischenüberschrift *Tietokoneen kohinaa* ‘Das Rauschen des Computers’ (Ritolahti 1986: 10).

entwickeln (s. 4.1.9). Sobald aber der Bereich kompositionstechnischer Analyse verlassen wird, greifen die sprachlichen Darstellungen auch zu avancierter Musik überwiegend auf nichtterminologische Lexeme zurück und/oder bilden Wortschatzmuster aus fachkategorialen Lexemen. Beschreibungen von klanglicher Oberfläche und dramaturgischen Prozessen sowie interpretierend-assoziative Eindrücke prägen auch die fachgemeinschaftsinterne Textproduktion. In dieser Hinsicht ist Kaipainens Sprachgebrauch typisch, wenngleich sein Artikel im Zwischenbereich von bivalenter und fachgemeinschaftsinterner Kommunikation anzusiedeln ist. Zugleich transportiert er über die Werkbesprechung eine Verortung Saariahos im finnischen Musikdiskurs der Zeit, initiiert damit zahlreiche Diskursstränge und kann auch in der Verknüpfungsdichte sprachlicher Markierungen als Pioniertext betrachtet werden.

6.3.3 Werkbezogene Textvergleiche: *Lichtbogen* für Ensemble und Elektronik (1986)

Für den werkbezogenen Textvergleich dieser Fallstudie wurden Ausschnitte aus Rezensionen zu *Lichtbogen* von Veijo Murtoimäki (1986) und Seppo Heikinheimo (1987), aus einem Saariaho-Interview mit Jyrki Linjama (1987) sowie aus zwei wissenschaftlichen Texten mit deutlich unterschiedlichen Schwerpunkten – auf technischen (Kankaanpää 2005) bzw. gestisch-semiotischen (T. Riikonen 2005) Aspekten – ausgewählt und untereinander sowie mit dem Programmhefttext der Komponistin (1986) verglichen. Dabei interessierten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den jeweils zwei Realisationen einer Textsorte (Konzertrezension und musikwissenschaftlicher Text) sowie das Verhältnis zwischen der Werkeinführung der Komponistin als Pioniertext des werkbezogenen Diskursstranges und den anderen Diskursbeiträgen.

6.3.3.1 Werkeinführung (Kaija Saariaho: [*Lichtbogen*])

Saariahos finnischer Einführungstext ist ähnlich knapp gehalten wie der zu *Study for Life*:

Sävellyksen nimi *Lichtbogen* (Valokaaria)^[923] on muisto **revontulista**, jotka näin pohjoisella taivaalla joulukuussa 1984: katsellessani hiljaisessa yössä **värähtelevien** hauraantuntuisten **valojen** valtaamaa taivasta alkoi musiikki muotoutua mielessäni.

923 Auch bei diesem Werk liegt eine sprachliche Diskrepanz zwischen finnischem und deutschem Titel vor; *Lichtbogen* wäre korrekt mit *Valokaari* (Nominativ Sg) übersetzt respektive umgekehrt

Käytän tässä teoksessa **tietokonetta** ensi kertaa työvälineenä puhtaan instrumentaalimusiikin yhteydessä. Erityisesti harmonian ja rytmin **työstämiseen** on käytetty tietokoneen avulla luotua **materiaalia**. Harmonian pohjana ovat analyysit **sellon huiluäänistä**, jotka on **särjetty vähittäisesti hälyksi** jousen painetta lisäämällä ja sen paikkaa muuttamalla. Rytmimateriaali on luotu omalla ohjelmaverkostollani, joka sallii erilaisten **transitioiden** tuottamisen musiikin eri parametreille. Kaikki tietokonetyö on tehty **Ircamissa**.^{cchxxvii} (Saariaho 1986.⁹²⁴)

Im Einstieg wird die Anregung zu dem Werk offengelegt, die auf ein Naturerlebnis, das Nordlicht Lapplands, zurückgeht. Zu den Kernwörtern *valo* und *väri* tritt eine Konkretisierung von *valo* als *revontulet* sowie eine Attribuierung des Lichts mit dem Derivativkompositum *hauraantuntuinen* 'sich zerbrechlich anführend'. In dieser Neubildung ist das Charakteristikum des Nordlichts und der subjektive Eindruck der Komponistin morphosemantisch komprimiert, doch enthält die Formulierung auch einen Bildbruch, denn trotz dieser Fragilität wird der Himmel von dem Licht beherrscht (*valojen valtaama*). Eingedenk von Saariahos Idee, das Licht in Klang umzusetzen, ist auch die Unterstreichung *hiljaisessa yössä* 'in der stillen Nacht' von Interesse: Die Lautlosigkeit des Szenarios bildet gleichsam die Grundierung für die Freiheit eigener (abstrahierender) Klangvorstellungen, da es keinen mit Licht konnotierten Naturlaut gibt.

Der Absatz reproduziert in bemerkenswert direkter Weise ein aus der Romantik geläufiges Muster der Naturinspiration: Die Musik (grammatisches Subjekt!) beginnt sich beim Anblick des Naturphänomens im Geist der Komponistin zu formen. Die stark schriftsprachlich markierte Konstruktion *katsellessani* 'als ich betrachtete',⁹²⁵ die die Subjektperspektive der Komponistin komprimiert und unter Umgehung eines Personalpronomens realisiert, steht in einem gewissen Kontrast zur teils redundant ausschmückenden Beschreibung des Naturereignisses: Der Frame *revontulet* impliziert ohnehin zwingend +Himmel und zumindest typischerweise +Norden und +Winter, dennoch schreibt Saariaho *pohjoisella taivaalla joulukuussa* 'am nördlichen Himmel im Dezember'.

Die beiden folgenden Absätze sind im Kontrast zu diesem poetischen Einstieg bildarme und kaum elaborierte Beschreibungen der Materialgenese mit stark technisch geprägter Lexik wie *analyysi* 'Analyse', *materiaali* 'Material', *ohjelmaverkosto* 'Softwarenetzwerk' oder *parametri* 'Parameter'. Der entscheidende Teil jenes

Valokaaria (Partitiv Pl.) mit Lichtbögen. Anders als bei *Verblendungen* stammt der finnische Titel hier ausweislich des Einführungstexts mit Sicherheit von der Komponistin.

⁹²⁴ Das finnische Musikinformationszentrum datiert den Text auf 1987. Da die finnische Erstaufführung jedoch bereits 1986 stattfand, kann davon ausgegangen werden, dass der finnische Einführungstext für diesen Anlass verfasst wurde.

⁹²⁵ Der Inessiv (-ssa) des Infinitivs (*katsella*) drückt Gleichzeitigkeit aus, logisches und grammatisches Subjekt sind über das -ni-Suffix inkorporiert.

Prozesses, mit dem aus Aufzeichnung und Analyse eines sich langsam verändernden Celloflageoletts⁹²⁶ das harmonische Material gewonnen wurde, wird dabei nicht offengelegt. Betont wird hingegen die Rolle von Computer (drei Tokens für *tietokone*) und Software. Da es sich um eine bivalente Kommunikationssituation handelt, könnte man die Einführung als Doppeltext interpretieren: Der erste Absatz richtet sich (auch) an ein Publikum ohne kompositions- und computertechnische Expertise; die beiden weiteren können einem solchen Publikum jedoch nicht mehr Information vermitteln, als dass Instrumentalklang und Elektronik miteinander verbunden wurden.

Dies liegt allerdings nicht an einer Häufung von Fachterminologie,⁹²⁷ sondern an der Beschreibungsstrategie, die wesentliche Vorgänge über fachspezifische Frames aus der informierten Perspektive der Komponistin darstellt: Ausgebildete Musikerinnen und Musiker könnten aus der Beschreibung zwar eine Klangidee entwickeln, weil sie sich vorstellen können, wie ein Celloflageolet klingen, das durch Veränderungen von Bogendruck und Strichstelle ins Geräuschhafte verändert wird, aber auch für sie bleibt der computertechnische Teil des Verfahrens opak. Nur für Fachleute mit entsprechenden Spezialkenntnissen wird auch ohne explizite Erwähnung klar, dass der technische Grundansatz von der Instrumentalsynthese der *L'itinaire*-Gruppe⁹²⁸ beeinflusst ist. Allein diese dürften also in der Lage sein, die unerwähnt gebliebenen Prozesse im Prinzip, jedoch nicht im Detail, und lediglich auf Basis ihres Vorwissens und nicht auf der des konkreten Textes zu rekonstruieren. Ein weiteres für den Diskursstrang wichtiges Charakteristikum des Textes liegt gänzlich im Bereich des Ungesagten: Saariaho geht auf die Naturinspiration und die Klangtechnik, nicht jedoch auf Form oder Dramaturgie des Werkes ein.

926 Ein Flageolet (von frz. *flageolet* 'kleine Schnabelflöte') entsteht, wenn die Saite mit dem Griffinger nur teilweise niedergedrückt wird, so dass lediglich einige Obertöne erklingen. Das Resultat ist ein gleichsam körperloser, flötenartiger Klang.

927 Die beiden einzigen stark fachlich markierten Wörter im Text sind *huiluäänistä* 'aus Flageolettklängen' und *Ircamissa* 'im IRCAM', wobei hier auch der Wortform eine fachliche Bedeutung zukommt: Die Kleinschreibung der Abkürzung verstärkt die fachliche Markierung, die sogar auf einen Jargon hindeutet. Ein Publikum ohne Vorkenntnisse kann lediglich die Information entnehmen, dass „Ircam“ ein Ort oder Gebäude ist (darauf weist der Inessiv hin), in dem sich Computer befinden.

928 *L'itinaire* ist eine um die Komponisten Tristan Murail und Gérard Grisey entstandene Gruppe, die sich vor allem mit der Erforschung und klanglichen Nutzbarmachung von Obertonspektren befasst (s. Resch 1999).

6.3.3.2 Rezension der finnischen Erstaufführung: *Helsingin Sanomat* (Veijo Murtomäki)

Die Parameter der Kommunikationssituation lassen sich so skizzieren: Ein partieller Experte (ein Musikwissenschaftler, der jedoch ausweislich seines Publikationsprofils nicht über detaillierte Kenntnisse zu Computermusik oder Klangsynthese verfügt) schreibt auf der Grundlage eines einmaligen Hörerlebnisses und, wie angenommen werden darf, des Einführungstextes, jedoch nicht der Partitur. Murtomäkis Beschreibung des technischen Verfahrens ist dem Kontext entsprechend komprimiert und allgemein gehalten:

Konsertin avausnumerona kuultiin Kaija Saariahon Lichtbogen (Valokaaria) yhdeksälle soit-tajalle kotimaisena kantaesityksenä. Uudessa teoksessaan, jonka **materiaalin työstämisessä** on käytetty **tietokonetta**, Saariaho **jatkaa kokeilujaan** äänen parissa uusien **sointivärimaa-ilmojen löytämiseksi**.^{cclxxviii} (Murtomäki 1986: 21.)

Aus dem Einführungstext sind die Kernwörter *materiaali*, *työstäminen* ‘bearbeiten’ und *tietokone* ‘Computer’ übernommen. Auf die Analyse des Celloflageoletts wird nicht konkret eingegangen, sondern stattdessen allgemein auf experimentelle Suche nach klanglicher Innovation Bezug genommen. Das Frameszenario des Technisch-Naturwissenschaftlichen wird also über *kokeilu* ‘Experiment’ eingeführt. Der Diskursmarker *jatkaa* ‘sie setzt fort’ weist darauf hin, dass das Denkbild DIE KOMPO-NISTIN IST EINE FORSCHERIN bereits zu diesem frühen Zeitpunkt etabliert ist. Die Längenverhältnisse innerhalb des gesamten Abschnitts sind komplementär zu denen von Saariahos Einführungstext: Dort beträgt das Verhältnis poetologischer und technologischer Beschreibung 25:57 Wörter, hier folgen auf 27 Wörter mit technisch-sachlichen Informationen 53 Wörter mit metaphernreichen Beschreibungen des Klangbildes:

Sävellyksessä ovat etualalla **kirkkaat** ja **selkeät** sävyt, **särkyvät** ja kauniin vihlovat soinnit. Sointitapahtuman ytimen muodostaa paljolti jousten tremoloista syntyvä peruspatsas, jonka päälle kasataan heijastuminen **spektrin** ylempää päätä: kellomaisia helähdyksiä, huilun korkeita **lasimaisia** viiltoja. Lichtbogen luo voimakkaan vaikutelman **syttyvistä ja sammuvista** värivaipoista, **äkillisistä purkauksista ja niiden hiipumisista** – tähtenlennoista, luhistuvista maailmoista. Vaikuttava ja kaunis uutuus!^{cclxxix} (Ebd.)

Direkt auf Saariaho (*särjetty* ‘zerbrochen’) lässt sich nur *särkyvät [...] soinnit* ‘zerbrechende Klänge’ zurückführen; alle weiteren Klangbeschreibungen sind freie, allerdings natürlich durch das semantische Feld LICHT gefilterte Assoziationen. Auffällig ist das Attribut *lasimainen* ‘glasartig’, das auf die bereits gängige Konnotation von Licht und Glas im Zusammenhang mit Saariaho schließen lässt und so als Diskursmarker gelesen werden kann. Murtomäki erwähnt auch konkrete instrumentatorische Elemente, nämlich die Grundierung durch häufiges Streichertremolo,

die Sonderstellung der Flöte und die Bevorzugung des hohen Registers. Auf dramaturgische Strategien deutet die isotopische Kette prozessualer Vorgänge (Aufleuchten und Verlöschen, plötzliche Ausbrüche und deren Abklingen) hin, womit ein Zeitverlauf impliziert wird. Im Vergleich zu der mit *transitio* 'Transition' angedeuteten Prozesshaftigkeit in Saariahos Text ist dieser Aspekt etwas erweitert und eventuell eine Reflexion des zeitlichen Erlebens beim Hören des Werkes.

Auf die Inspiration durch das Nordlicht geht Murtomäki nicht explizit ein; *tähdenlento* 'Sternschnuppe' liegt mit den Merkmalen +Licht +Nachthimmel allerdings im weiteren Sinnbezirk. Stattdessen wird eine durch den sprechenden Werktitel in ihrer semantischen Feldzugehörigkeit gelenkte Beschreibung klanglicher Eindrücke gegeben, die über die durchgehende Verwendung der 3SG und ohne jede Einhegung als objektiv und intersubjektiv nachvollziehbar markiert ist. Die mehrfache positive Wertung als *vaikuttava* 'beeindruckend' und *kaunis* 'schön' ist jedoch ein Ausdruck verdeckter Subjektivität (Schönheit und Eindrücklichkeit sind nicht intersubjektiv übertragbar), die durch Emphase unterstrichen wird. Dieser *booster* ist allerdings durch die Textmusterkonventionen gedeckt. Das Paradoxon des „schneidend Schönen“ in der Kombination mit der doppelten Metapher *särkyvät* (der physische Vorgang der Brechung ist gleichermaßen im Hinblick auf das Licht wie auf den Klang eine Metapher; also eine erneute sprachliche Zusammenziehung von optischen und akustischen Eindrücken) ist mithin bei genauerem Hinsehen aus subjektiver Warte konstruiert. Der Kritiker beschränkt sich jedoch im Wesentlichen auf eine nuancierte, individuelle Reformulierung der von der Komponistin vorgelegten Deutung des Werkinhalts. Da Form und kompositionstechnische Detailgestaltung opak und quasi voraussetzungslos sind und die Komponistin hierzu kaum verbale Angebote macht, verzichtet er auf diesbezügliche Spekulation: Der Fokus liegt nahezu exklusiv auf Klanglichkeit und synästhetischen Assoziationen.

6.3.3.3 Rezension einer Folgeaufführung: *Helsingin Sanomat* (Seppo Heikinheimo)

Ein enger Textmustervergleich ist zwischen Murtomäkis Rezension und der Seppo Heikinheimos möglich. Zwei diskursrelevante Unterschiede sind allerdings zu beachten: Zum einen handelt es sich um die Rezension einer Wiederaufführung in Finnland; es ist also zumindest denkbar, dass das Werk einem Teil des Publikums bereits bekannt war. Zum anderen muss, zumal angesichts der deutlich kritischen Haltung, erwähnt werden, dass Heikinheimo über für einen Musikkritiker einer Tageszeitung außergewöhnliche Spezialkenntnisse verfügte, hatte er doch über Stockhausens frühe elektronische Musik promoviert (Heikinheimo 1972).

Lichtbogen yhdeksälle soittajalle ja eloelektroniikalle koostuu sinänsä miellyttävistä ja **hauraista** soinneista, jotka hyvin **heijastelevat niiden innoituksen lähdeä, revontulten äänetöntä leikkiä pohjoisella taivaanrannalla**. Revontulissa ja kuvaamataiteessa on vain se hyvä puoli, että kuuliija voi itse määrätä ajan, jonka hän omistaa katselulle. Musiikissa sen määrää säveltäjä, ei kuuliija – ellei päätä lopettaa kuuntelua kesken. Saariaho tuntuu lopettaneen Lichtbogenin tekemisen lähinnä vain **materiaaliinsa** kyllästytyään. Sitä on **työstetty pientasolla, mutta suurmuoto on tasapaksu** ja loppu tulee lopahtamalla. Meditointi on hyödyllistä, mutta se ei silti takaa, että tuloksena olisi jännevä ja toimiva sävellys.^{echxxx} (Heikinheimo 1987: 23.)

Erneut finden sich einige wichtige Lexeme aus Saariahos Einführungstext wieder – *hauras* ‘spröde’, *revontulet* ‘Nordlicht’, *äännetön* ‘tonlos’, *pohjoinen* ‘nördlich’ und *taivas* ‘Himmel’. Allerdings hebt die textuelle Umgebung sehr viel stärker auf Naturschilderung als auf eine sublimierte, abstrahierte Inspiration ab. Anders als Murtomäki lässt sich Heikinheimo jedoch hiervon nicht zu einer ausgiebigen Deskription visuell konnotierter akustischer Eindrücke verleiten. Vielmehr nimmt er den Verweis auf die visuelle Anregung zum Anlass für seine fundamentale Kritik an dem Werk (und an Saariahos kompositorischem Ansatz insgesamt), nämlich die aus seiner Sicht mangelhafte formale und dramaturgische Gestaltung. Die von Saariaho beschriebene Detailgenauigkeit bei der Bearbeitung des Materials (*materiaali* [...] *on työstetty pientasolla*) wird aufgegriffen, aber der monotonen Großform (*suurmuoto on tasapaksu*) und dem mit einer pleonastischen Formulierung als unmotiviert dargestellten Schluss (*loppu tulee lopahtamalla* ‘das Ende kommt, indem es plötzlich aufhört’) gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung wird auch strukturell durch explizite adversative und konzessive Konnektoren realisiert; einmal durch direkte Opposition (*mutta*), einmal als größere Klammer mit der *sinänsä* [...] *vain* ‘an sich [...] jedoch’-Konstruktion.

Über die Funktion des Computers stellt Heikinheimo keine Überlegungen an. Dass er den Schwerpunkt seiner Besprechung vielmehr auf die Form legt, die im Einführungstext der Komponistin praktisch keine Rolle spielt, ist mehr als eine Randbeobachtung: Heikinheimos Rezension stellt insofern ein diskursives Ereignis dar, als er mit dem bereits etablierten Muster bricht, sich in enger Anlehnung an die Äußerungen der Komponistin auf Klangbeschreibungen zu beschränken. Dies ist ein anschauliches Beispiel für das (seltener) Gegenstück zur Strategie einer diskursiven Dissonanzmarkierung durch Verschweigen, nämlich eine quasi invertierte intertextuelle Referenz auf Ungesagtes: Hier wird das, worüber die Komponistin nicht spricht, ins Zentrum des Diskursbeitrags gerückt und damit implizit ein agonales Feld eröffnet.

6.3.3.4 Interview (Jyrki Linjama: *Kaija Saariaho – säveltäjä värien, valon, visuaalisuuden voimakentässä*)

Linjamas Saariaho-Interview enthält eine umfangreiche und für die Diskursprogression wichtige Passage zu *Lichtbogen* (Linjama 1987: 112–116), aus der hier einige signifikante Auszüge herausgegriffen werden. Großen Raum nimmt das Verfahren der Materialgenese ein. Saariaho erläutert detailliert, wie die Analysetechnik funktioniert, mit der sie aus den aufgezeichneten Celloflageolets das harmonische Material für das Stück gewonnen hat. Zwar ist die Mündlichkeit der ursprünglichen Äußerung an einer im Vergleich zu den Texten der Komponistin direkteren, syntaktisch weniger komplexen Sprache ablesbar. Der umfangreiche Gebrauch von technischen Termini zeigt jedoch, dass diese Erläuterung sich an eine professionelle Zielgruppe richtet, zumal ihr Gesprächspartner ebenfalls Komponist ist.⁹²⁹ Allerdings verzichtet Saariaho auch in dieser Situation darauf, die computertechnischen Einzelheiten zu erläutern. Ein wichtiger Begriff ist die Neuprägung *väriakseli* ‘Farbachse’ – eine innovative Übertragung auf die Musik, die auf die Kombination von visuellen semantischen Feldern, Parameterdenken und individuellem, kreativem sprachlichem Zugriff der Komponistin verweist.

Auf die Frage nach der Form des Werkes antwortet Saariaho hingegen eher ausweichend:

Voitko sanoa jotain tämän Lichtbogenin muodosta? – [Saariaho:] Nämä suuret, jyrkät ambitsuvaihdokset ovat muodollisesti tietysti hyvin tärkeitä, samoin kuin ne unisonojaksot (yhteen säveleen pitäytyvät kohdat), jotka sitten laajenevat eri tavoin. Se on jonkinlaista tasapainottelua alku- ja loppusävelen ympärillä. Mutta, noin yleisesti, **mitä siitä nyt voisi sanoa? Mitäs nyt voi sanoa muodosta? Piirsin sen paperille ja ajattelin, että tällainen siitä täytyy nyt tulla.** Että nyt täytyy vain kirjoittaa musiikki, joka ylläpitää sitä.^{ccxxx} (Ebd.: 116.)

Saariaho spricht einige formale Signalmomente an, aber die doppelte rhetorische Wiederaufnahme der Frage impliziert, dass darauf nicht nur hinsichtlich des konkreten Werkes, sondern hinsichtlich der Frage nach Form allgemein nicht viel zu antworten sei. Unabhängig davon, ob diese Äußerung ein explizites Desinteresse an formalen Detailstrukturen selbst oder eher an der elaborierten verbalen Darstellung solcher Strukturen bestätigt (beide Lesarten sind möglich⁹³⁰), erweist sich

⁹²⁹ Umso überraschender ist es, dass an anderer Stelle (ebd. S. 116) der relativ geläufige Fachterminus *unisono* ‘einstimmig’ zusätzlich auf Finnisch paraphrasiert wird.

⁹³⁰ Saariaho kritisiert an anderer Stelle explizit die Stereotypie von Beschreibungen formaler Prozesse: „Was nützt es, wenn ich sage, dass das Werk mit einer Eröffnung beginnt. Nach der Eröffnung gibt es einen langsameren Abschnitt, der sich bis zu einem gewissen Höhepunkt steigert [...] es kommt ein heftiger rhythmischer Abschnitt, und dann beruhigt sich die Musik über verschiedene Phasen, und über eine Art Schlussabschnitt erreicht man das Ende. Mit dieser Art von

die Frage nach der Form mehr und mehr als zentrales agonales Feld im Saariaho-Diskurs.⁹³¹ Die Kritik Heikinheimos, der *muoto* 'Form' offensichtlich (nur) in traditioneller Hinsicht, d.h. als Folge deutlich voneinander abgrenzbarer Teile oder Sätze versteht, ist ebenso wie die ausweichende Antwort Saariahos, die auf das Reizwort *muoto* empfindlich reagiert, ein diskursives Seismogramm einer kompositionstechnischen Innovation, die offenbar als Musterbruch rezipiert wurde.

Insgesamt teilt sich auch dieser Beitrag in einen technischen und einen poetologischen Abschnitt. Auf die Frage des Interviewers, ob – angesichts dessen, dass am Schluss des Werkes mit in die Flöte gesprochenen Textfragmenten gearbeitet wird – Phonetik eine besondere Bedeutung habe, antwortet Saariaho nämlich mit einem Einblick in die ungesteuerten Aspekte des kompositorischen Prozesses, der die Sonderrolle der Flöte angeblich absichtslos hervorgebracht habe.⁹³²

[Saariaho:] Se, että Lichtbogenissa huilu on niin keskeisellä sijalla on vähän arvoituksellista: en tiedä oikeastaan itsekään, miten siinä niin kävi. Se ei ollut mitenkään suunniteltua. Kappaleen lopussahan on esimerkiksi huilun soolo ja kaikki mitä huilisti puhuu soittimeensa: se nyt vain tuli siihen, en tiedä mistä. Muistan, kun näytin partituuria sitten Esa-Pekalle (Esa-Pekka Salonen johti teoksen kantaesityksen).^[933] Hän sanoi: „**tämä on nyt tämän huilun draama.**“ Katsoin häntä ja sanoin: „No kappas vaan, niinpä totisesti.“ Se fonetiikka,^[934] mitä huilisti sinne kuiskii, se kyllä tulee eräästä tärkeästä tekstistä, mutta ei sitä ole tarkoitettukaan ymmärrettäväksi.^{cclxxxii} (Linjama 1987: 114.)

Die Spannung bzw. das Zusammenspiel zwischen Inspiration, Intuition und Kontrolle im künstlerischen Prozess kommt also zum Ausdruck. Doch fällt das Schlagwort *revontulet* nicht, auch wenn an anderer Stelle in dem Interview (ebd.: 110) kurz die Lappland-Erfahrung angesprochen wird. Die Verbindung zu diesem finnischen

Terminologie klingen alle Stücke gleich.“ (Kullberg 1990: B7.) Dass mit der Beschreibung zugleich bestimmte formale Konzeptionen kritisiert werden, die im finnischen Diskurs als mustergültig benannt wurden – man denke an die rekurrenten Beschreibungen der „Architektur“ von Kokkonens Musik – rückt die Äußerung in die Nähe des Gegendiskurses zum Sinfonizitäts-Diskursstrang.

931 Dies geht auf eine Neubestimmung des Begriffes selbst zurück: „Form artikuliert sich nicht mehr als eine Folge sinnvoll aufeinander bezogener Abschnitte, sondern als eine Bewegung, die ihre Kohärenz durch die Einheit des musikalischen Materials sowie die daraus hervorgehenden Prinzipien seiner Artikulation gewinnt.“ (Boehmer 1969: 60.)

932 Die Flöte ist allerdings das einzige Blasinstrument in der Besetzung; eine Sonderstellung ist damit schon in der Wahl der Instrumentenkombination angelegt. Hier ist Saariaho also erkennbar unzuverlässige Erzählerin.

933 Der Klammerzusatz des Interviewers ist ungenau; Saariaho bezieht sich hier auf die finnische Erstaufführung.

934 Im Saariaho-Diskurs ist an solchen Stellen regelmäßig von *fonetiikka* 'Phonetik' oder *foneemit* 'Phoneme' die Rede, wo es linguistisch korrekt Phon[e] heißen müsste.

bzw. nordischen Kollektivsymbol und spezifischen Naturphänomen wird durch abstrakte Verweise auf die Licht-Thematik und eine Betonung technischer Prozesse der Materialgenese und Komposition verdeckt.⁹³⁵

6.3.3.5 Fachartikel/Analyse (Vesa Kankaanpää: *Sointiväriin ja harmonian suhteet Kaija Saariahon varhaissävellyksissä*)

Nachdem sich bereits zwei unveröffentlichte akademische Qualifikationsarbeiten (Iitti 1993; Sinervo 1997) mit *Lichtbogen* befasst hatten, erschienen in dem Sammelband *Elektronisia unelmia* (Sivuoja-Gunaratnam 2005a) zwei Aufsätze, die detailliert auf das Stück eingehen. Vesa Kankaanpääs Text ist eine der seltenen im engen Sinne kompositionstechnischen Detailanalysen in der gesamten Textproduktion zu Saariaho. Der Autor stützt sich allerdings seinerseits auf zwei Texte Saariahos, die ihre kompositionstechnischen Verfahren offenlegen. Anders wäre insbesondere die Genese harmonischer Strukturen aus der Analyse von Instrumentalklängen auch kaum zu rekonstruieren. Das Denkbild von der Komponistin als Forscherin ist auch bei Kankaanpää wichtig:

Äänen tietokoneanalyysin avaamat mahdollisuudet, jotka *L'itineraire*-ryhmässä vietiin instrumentaalisynteesin suuntaan, näyttäytyvät Saariaholle keinona **tutkia** ja tuottaa säveltämisen välineitä^{cclxxxiii} (Kankaanpää 2005: 102.)

Der Fokus auf die technischen Elemente des Komponierens wird durch die sprachliche Gestaltung des Textes unterstrichen: Kankaanpääs Text ist durch seine technische Fachsprache der am Deutlichsten an eine spezialisierte Zielgruppe gerichtete Beitrag im Korpus. Dies bedeutet jedoch nicht zwingend, dass die fachterminologische Lexik überwiegend durch Fremdwörter geprägt sein muss.⁹³⁶ Zwar drückt Kankaanpää einen zentralen Sachverhalt, für den Saariaho autochthone Lexik verwendet, mit Zitatentlehnungen aus: Wo Saariaho im Interview mit Linjama *liu'utaan hitaasti yhdestä huiluäänestä toiseen* (Linjama 1987: 114) sagt,

⁹³⁵ Bereits ein Jahr nach der Uraufführung ist die metadiskursive Äußerung Saariahos belegt, dass sie diese Inspirationsquelle nicht (mehr) explizit nenne, weil sie eine Banalisierung der Lappland-Konnotation vermeiden wolle (*Säveltäjä Pariisista* 1986: 00:21:13). An anderer Stelle räumt sie ein, sie habe „wohl irgendwo einmal gesagt [!], dass die Nordlicht-Erfahrung das Stück beeinflusst habe“ (Köngäs 1991: 56). Diese Widersprüche zu ihrer absichtsvollen schriftlichen Äußerung in dem Einführungstext verweisen auf eine ambivalente Position der Komponistin ihren eigenen Diskursbeiträgen gegenüber.

⁹³⁶ Wie bereits oben gezeigt (4.1.9), bleibt das Potenzial eigensprachlicher Äquivalente für fachterminologische Internationalismen keineswegs auf traditionelle Musik beschränkt; das Saariaho-Korpus zeigt, dass dieses auch in den Wortschatz von Musiktechnologie und Akustik hineinreicht.

schreibt Kankaanpää *glissando flageolettisävelestä toiseen* (Kankaanpää 2005: 94). Jedoch zitiert er hier einen durch die entsprechenden Termini vorgeprägten englischsprachigen Text der Komponistin. Im Gegenzug umgeht er sogar stellenweise Spezialentlehnungen (so verwendet er etwa *likimääräistä* 'annähern' statt *approksimoida* 'id.'). Doch bei einigen Spezialentlehnungen wie *parametrisointi* oder *instrumentaalisynteesi*, die aus dem stil- und kompositionstechnikspezifischen internationalen Minilekt importiert sind, besteht keine Wahlfreiheit, weil eigensprachliche Äquivalente mit ausreichend präzisiertem Bedeutungsumfang nicht existieren.⁹³⁷ Teilweise werden Komposita aus solchen Entlehnungen und autochthonen Komponenten gebildet, wie *formanttitaajuus* 'Formantfrequenz'.

Trotz des hohen fachlichen Anspruchs wird die fachsprachliche Markierung jedoch nicht vorrangig auf der Ebene des Lexikons, der Syntax oder der Textstruktur realisiert. Vielmehr erläutert Kankaanpää die kompositionstechnische Vorgehensweise in denkbar einfacher, transparenter Sprache und einer schrittweisen, kohärenten Beschreibung. Die fachliche Spezialmarkierung realisiert sich – neben dem Einsatz von Notenbeispielen und grafischen Illustrationen – ganz allgemein im Thema des Textes, der einen rein kompositionstechnischen Spezialaspekt untersucht, aber auch etwa durch Intertextualität in Form impliziter Querverweise auf als fachgemeinschaftsintern bekannt vorausgesetztes bzw. im Fachdiskurs etabliertes Wissen:

Kolmanneksi Saariaho muokkasi materiaalia kuuntelemalla ja poisti ei-toivottuja intervaleja, esimerkiksi oktaavit^{cclxxxiv} (Kankaanpää 2005: 94).

Auch dieser Satz paraphrasiert eine Äußerung Saariahos aus dem Linjama-Interview (*muokkasin sitä sitten korvani mukaan* 'ich bearbeitete es [scil. das Material] meinem Ohr folgend'; Linjama 1987: 114). Dass und warum Oktaven in bestimmter Musik des 20. Jahrhunderts als „unerwünscht“ (*ei-toivottu*) galten und sich Saariahos Abneigung gegen dieses Intervall mutmaßlich daraus speist, ist dem Textzusammenhang nicht zu entnehmen; für Eingeweihte bedarf es jedoch auch keiner Erläuterung dazu. Ähnliches gilt für den Schlussabschnitt der Passage aus Kankaanpääs Aufsatz, der sich auf *Lichtbogen* bezieht:

Stockhausenin abstrakti parametrisoinnin malli ja *L'itineraire*-ryhmän instrumentaalisynteesi voidaan nähdä kahtena erilaisena ratkaisuna samaan modernistisen estetiikan haasteeseen: kuinka muoto ja materiaali voidaan yhdistää?^{cclxxxv} (Kankaanpää 2005: 101.)

⁹³⁷ Die eigensprachlichen Äquivalente (*muuttuja* 'Parameter'; *yhdistäminen* 'Synthese'), transportieren nicht die spezifische kontextuelle Bedeutung, und entsprechende Ableitungen oder Komposita wären zwar realisierbar, aber morphologisch aufwendig.

Ohne Vorwissen darüber, um wen es sich bei [Karlheinz] Stockhausen und bei der *L'itinaire*-Gruppe handelt, wird dieser Satz und auch die ihm folgende Passage, die die Frage der Synthese aus Material und Form behandelt, nicht verständlich. Dieser Abschnitt jedoch bildet den individuellen Kern der Passage, während die vorangegangenen überwiegend erläuternde oder geringfügig variierte Reformulierungen von Saariahos eigener Analyse (Saariaho 1987b) sind.

Unterschwellig deutet sich hier – mit Stockhausen als Instanz von DEUTSCH, *L'itinaire* von FRANZÖSISCH – eine Positionierung in der bekannten Dichotomie an. Saariaho wird zwar in die Nähe der französischen Richtung gerückt, ihr jedoch in diesem Spektrum eine individuelle Haltung zugewiesen, da sie das aus der Klanganalyse gewonnene Tonmaterial im Nachhinein stärker nach dem Gehör bearbeite und insbesondere mikrointervallische Strukturen zu gleichschwebenden Halbtönen vereinfache (Kankaanpää 2005: 94). Verglichen mit der technischen Vorgehensweise der *L'itinaire*-Schule, die das analysierte Material, so präsupponiert Kankaanpää, unmodifiziert übernehme,⁹³⁸ individualisiere Saariaho es durch die Angleichung an idiosynkratische Vorlieben. Dies impliziert, dass die Komponistin nicht Dienerin ihres technischen Verfahrens ist, sondern im souveränen Umgang mit dem, was die Vorstrukturierung durch die Klanganalyse ergibt, ihre sensuelle Individualität bereits auf der grundlegenden Ebene der Materialgenese einbringt.⁹³⁹ Kankaanpääs Analyse erweist sich damit auch als Beitrag zu einem bereits weit im Vorfeld angelegten interdiskursiven Strang.

Das Fazit des Textes bezieht sich auf das relative Desinteresse Saariahos an Form und Dramaturgie in Relation zu Klangfarbe und Tonhöhe:

Siihen, tuleeko sointiväristä instrumentaalisynteesin avulla laajempien rakenteiden perusta ja olisiko se ylipäättään toivottavaa, Saariaho ei teksteissään ota kantaa^{cclxxxvi} (Kankaanpää 2005: 102).

Diese Problematik wird also in unterschiedlichen Textsorten gesehen, behandelt und als Lücke in Saariahos Selbstanalyse identifiziert. Eingedenk der feinen Nuancen, mit denen in der finnischen Kommunikationskultur Kritik formuliert werden kann, lässt sich die Formulierung *Saariaho ei teksteissään ota kantaa* 'Saariaho bezieht in ihren Texten nicht Stellung' auch als – wenngleich stark eingeegte –

⁹³⁸ Kankaanpää liefert allerdings keine vergleichenden Belege für diese Feststellung.

⁹³⁹ Darin liegt eine frappierende Parallele zu Klemettis Sibelius-Deutschland-Frankreich-Dreieck, demzufolge Sibelius der französischen Seite zuneige, jedoch gegenüber dieser mehr individuelle Tiefe zeige (s. 6.1.3.2). Auch in Tarasti auf die Opposition FRANZÖSISCH<>DEUTSCH abhebender Einordnung Saariahos als *intellectuel* (nicht *cérébral*) (Tarasti 2009: 41; s. S. 479) wird später innerhalb der französischen Semiosphäre, der Saariaho zugeschlagen wird, differenziert.

Implikatur („Saariaho vermeidet es, sich diesem Problem zu stellen“) lesen.⁹⁴⁰ Hier ließe sich eine Strategie der Verantwortungsvermeidung (s. Varis 1998: 217–222) identifizieren: Kankaanpää delegiert die Verantwortung an die Komponistin, unterstreicht aber im gleichen Moment, dass auch diese sich der Stellungnahme entzieht.

6.3.3.6 Fachartikel (Taina Riikonen: *Tarinoita suusta: puhumisen ja kuiskimisen asuttamia huilisti-identiteettejä*)

Riikonen konzentriert sich in ihrem Essay auf die Rolle der Flöte in Saariahos Musik und schließt damit, soweit es um *Lichtbogen* geht, an Salonens Epitheton *huilun draama* (s. 6.3.3.4) an. Entsprechend bezieht sich die auf dieses Werk bezogene Passage in ihrem Text auf das Ende des Stückes, in dem die Flöte als solistisches Element hervortritt und mit den ins Instrument geflüsterten Phonemen die Grenze zwischen Musik und Sprache überschritten wird. Hingegen tritt die Materialgenese völlig in den Hintergrund. Die Rolle der Elektronik wird nicht von der kompositionstechnischen, sondern von der aufführungspraktischen Seite her betrachtet.

Sprachliche Elemente in Titel und Text betonen die Behandlung nicht nur der humanen Beteiligten,⁹⁴¹ sondern auch der Gegenstände als Akteure: *Tarinoita suusta* ‘Erzählungen vom Mund’, *elektroniikan rooli* ‘die Rolle der Elektronik’ und *huilisti-identiteetti* ‘Flötistinnen-Identität’. Nach Riikonens Text ließe sich beinahe ein an Greimas erinnerndes Aktantenmodell von Komposition und Aufführung erstellen. Die zentralen lexikalischen Einheiten sind entsprechend häufig keine musikalischen Fachbegriffe, sondern nichtterminologische Lexeme wie *kuiskaus* ‘Flüstern’, *hengitys* ‘Atmen’, *suu* ‘Mund’, die nicht auf die Partitur und auch nicht in erster Linie auf den Klang, sondern auf dessen Hervorbringung verweisen. Doch ist Riikonens hermeneutisch-semiotischer Zugriff keinesfalls spekulativ-opak, sondern folgt einer Analyse der Entstehungsprozesse des Klanges, die kaum weniger detailgenau ist als Kankaanpääs Darstellung der Genese des Tonhöhenmaterials:

Huilistin huulten ja suokappaleen puhallusaukon intiimi läheisyys välittyy kuulijallekin läheisyytenä, sillä teknologian „kyky suurentaa“ (ks. Sihvonen 2001, 41) tarttuu kuiskauksissa ennen muuta eri äänneissä kuuluviin erilaisiin suun tilavuuksiin^{cclxxxvii} (T. Riikonen 2005: 318).

⁹⁴⁰ Eingedenk von Saariahos ausweichender Antwort auf die Frage zur Form in dem Linjama-Interview (s. 6.3.3.4) erscheint diese Interpretation nicht völlig aus der Luft gegriffen.

⁹⁴¹ Riikonen zitiert zudem mehrfach einen Tontechniker, der Aufführungen des Werkes betreut hat, nimmt also auch die humane Komponente der technischen Seite ins Blickfeld.

Riikonen bildet also mit ihrem Text das ab, was strukturell in der Komposition vorgeht: Ein quasi automatischer, winziger Teilprozess der Aufführung – die Klangerzeugung durch das Zusammentreffen von Lippen, Luftstrom und Mundstück (präziser: Anblaskante) beim Flötenspiel – wird makroskopisch betrachtet. So, wie die elektronische Verstärkung die kaum hörbaren Klänge akustisch ins Riesenhafte vergrößert und Saariaho mikroskopische Prozesse (in diesem Fall das Flageolettglissando) makroskopisch auskomponiert, so legt die Autorin die Lupe an diesen Ausschnitt des Werkes an und rückt dadurch den Bereich am unteren Rand der zeitlichen und akustischen Wahrnehmungsschwelle in den Mittelpunkt des Blickfelds. Traditionelle Analyseansätze (Betrachtungen von Tonhöhe, Rhythmik oder möglichen außermusikalischen Deutungen) treten damit in den Hintergrund – mit einer Ausnahme, die gar nicht hervorgehoben wird, sich aber implizit aus der Textstruktur ergibt: Dadurch, dass sich Riikonen auf den Schluss des Werkes konzentriert, unternimmt sie eine implizite kritische Betrachtung des formalen Prozesses. Sie deckt gewissermaßen die Tarnung auf, die Saariahos eigene nonchalante Betrachtung über diesen Schlussabschnitt gelegt hat, der offensichtlich den Zielpunkt der Dramaturgie bildet, nur eben nicht als konventionelle Steigerung, sondern mit dem Heraustreten der Flöte aus dem Geschehen. Damit widerlegt sie implizit auch Heikinheimos Kritik an dem vermeintlich unmotivierten Ende. Das Stück, so legt es Riikonen nahe, hört eben nicht, wie Heikinheimo unterstellt, „einfach auf“ (s. S. 448), sondern das ganze übrige Werk bildet die Leinwand, vor deren Hintergrund sich am Ende das „Drama der Flöte“ entfaltet.

Die beiden Fachartikel stehen innerhalb des Textmusterspektrums für recht unterschiedliche Ansätze, der Komplexität und Individualität zeitgenössischer Musik sprachlich gerecht zu werden: Bei Kankaanpää wird dies über die kompositionstechnische Analyse, die sich eng an die von der Komponistin freigelegten Informationen zum Quellcode des Werkes auf der Materialebene hält, unternommen. Riikonen stellt solche analytischen Details (des Gemachten der Komposition) eher zugunsten einer Interpretation der physisch-körperlichen Aspekte der Klanggenese als (musikalischem) Sprechakt in seiner Performativität zurück. Jedoch wird zwischen den beiden Ansätzen erneut kein agonaler, sondern ein kooperativer Wettbewerb ausgetragen. Eine wichtige Feststellung muss abschließend hervorgehoben werden: Auf die Inspiration durch das Nordlicht gehen beide nicht ein und vermeiden es so nicht nur, ein finnlandspezifisches Frameszenario aufzurufen, sondern reagieren in gewisser Weise damit auch auf die spätere Selbstdistanzierung der Komponistin von ihrem Einführungstext.

6.3.4 Semantisches Feld LICHT

[...] es wird noch dahin kommen, dass wir weiter nichts als die Titel recensiren [...] (Dr. L. 1847: 79).

Unter den von Saariaho in Werktiteln, Interviews und Programmhefttexten gemachten semantischen Angeboten prägen insbesondere die visuellen bzw. synästhetischen Bildfelder die Mikro-Ebene des Diskurses. Die Kernwörter *valo* 'Licht' und *väri* 'Farbe' kommen in 39 bzw. 56 Beiträgen vor; in längeren Texten meist mit mehreren Token.⁹⁴² Hinzu treten Ableitungen, Komposita und Lexeme aus dem engeren und weiteren semantischen Umfeld.⁹⁴³ Die Ausgestaltung dieses Feldes um den semantischen Kern *valo* wird als repräsentatives Beispiel unter (frame-)semantischen Aspekten dargestellt, um zu zeigen, wie ein zwar außermusikalisches, aber nicht narratives Attribut- und Assoziationsfeld im Diskurs realisiert wird.

Die in der frühen Diskursphase angelegte Konstellation bleibt bestimmend. Bereits die Überschriften dreier früherer Porträts aus Kulturzeitschriften zeigen eine musterhafte Prägung:

Valosta, lasista ja säveltämisestä (Siltanen 1982) | Kaija Saariaho - säveltäjä **värien, valon**, visuaalisuuden voimakentässä (Linjama 1987) | Musiikkia, **valon** ja **varjon rajamailta** (Bacon 1988)^{cclxxxviii}

Auch das Filmporträt *Säveltäjä Pariisista* (1986) muss als wirkmächtiger Diskursbeitrag betrachtet werden: In einem visuellen Medium haben Lichteffekte und bildliche Bezüge eine starke Wirkung; so wird Saariaho etwa mit Metronom, Kristallkugel und Prisma bei der Arbeit gezeigt (*Säveltäjä Pariisista* 1986: 00:25:05). Solche Bildkompositionen eröffnen einen breiten, suggestiven Assoziationsraum, in dessen verbaler Beschreibung große Segmente aus dem semantischen Feld erfasst werden:

Lichtbogen, Valokaaria ja Verblendungen, Häikäistymisiä, kuvaavat jo niminä säveltäjän kiinnostusta **värejä**, eri **värisävyjä**, **valoa** ja **kirkkautta** kohtaan. Ja jotain yhteyttä tähän on sillä, että Kaija Saariaho nimeää pakkomielteikseen **heijastavat pinnat, lasit ja peilit**, ja pallo. Hänen kolme "leluansa" ovat **prisma, kristallipallo** ja **kaleidoskooppi**.^{cclxxxix} (Länsi-Savo 22.3.1987: 21.)

⁹⁴² Noch häufiger treten lediglich solche Einworteinheiten auf, die auf ganz grundlegende technische und biographische Gegebenheiten Bezug nehmen, wie etwa *Pariisi* und *elektroniikka* (s. Tab. 17).

⁹⁴³ Eine Untersuchung zu musikalischen Lichtrepräsentationen mit zahlreichen Anschlüssen an die semantischen Felder, die im *valo*-Diskursstrang berührt werden, hat Tarasti (2001) vorgelegt.

Die Bindeglieder zur Semantik des Auditiven wiederum sind häufig zwei für die Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zentrale Termini, nämlich der metaphorische Fachbegriff *sointiväri* ‘Klangfarbe’ sowie *spekttri* ‘(Oberton-)Spektrum’. Letzteres ist sowohl als optischer wie als akustischer Begriff verstehbar und kann damit eine semantische Scharnierfunktion übernehmen.

Das zentrale Lexem *valo* selbst wird jedoch nur sparsam adjektivisch ausgeschmückt: Saariaho selbst erwähnt lediglich *valkoinen* ‘weiß’ und unterstreicht, dass sie am Phänomen Licht ausdrücklich die Abstraktion interessiere:

[...] aina kun mä ajattelen **valoa**, niin mä ajattelen, et se on **valkosta**^{ccc} [...] (Siltanen 1982: 45).

Ehkä **valo** kiinnostaa minua myös sen takia, että se on niin **abstrakti** elementti^{ccci} (Linjama 1987: 111).

Zwar sind generelle Hinweise auf Synästhesie im Korpus häufig, aber eine Systematik, bei der Klänge spezifischen (Licht-)Farben zugeordnet würden, findet sich nicht.⁹⁴⁴ Farblichtassoziationen entstehen allenfalls implizit durch die Vorstellung der Lichtbrechung zu Spektralfarben in einem Prisma. Auch naheliegende illustrative Assoziationen weist die Komponistin zurück:

Saariahoa pidetään hyvin visuaalisena säveltäjänä. [Saariaho:] – Niin kaikki sanovat. Ehkä mieleeni on tarttunut valööreitä ja pintoja. En kuitenkaan ajattele niitä säveltäessäni. Silloin teen musiikkia, en kuvia.^{ccxcii} (Alanen 2004: 52.)

Die sprechenden Werktitel dürften jedoch dazu beigetragen haben, dass diesem Abstraktionspostulat in der Rezeption wenig Beachtung geschenkt wurde.⁹⁴⁵ Mit *Du cristal* (1989) tritt auch das in *Säveltäjä Pariisista* bereits angelegte *kide* ‘Kristall’-Motiv an die Diskursoberfläche:

Tietokoneen apu vaikuttaa olevan myös Du Cristal-teoksen kauneusarvon perusta: **äänikiteet** ja niiden muodostelmat liittyvät harvinaisen hyvin toisiinsa^{ccxciii} (Lampila 1990: B9).

⁹⁴⁴ Die naheliegende Verbindung zu systematischer Farb-Klang-Zuordnung etwa in der Tradition Alexander Skrjabin wird daher kaum je gezogen. Bei Iitti (2005: 130) findet sich allerdings der Hinweis, dass Saariaho sich bereits früh mit Goethes Farbenlehre beschäftigte.

⁹⁴⁵ Hinweise auf die thematische Verwandtschaft zwischen *Lichtbogen* und *Aurore boréale* (1945) von Uno Klami und, vor allem, *Io* und *Kuutamio Jupiterissa* (‘Mondlicht auf dem Jupiter’, 1923) von Väinö Raitio, einem wichtigen Orchesterwerk der finnischen Zwischenkriegsmoderne, finden sich im Korpus allerdings nicht. Die Konstruktion der stilistisch-thematischen Sonderstellung Saariahos wird also auch dadurch verstärkt, dass solche durchaus naheliegenden Verbindungen mit finnischen Traditionslinien nicht thematisiert werden.

Saariahon Du cristal **säihkyä valoa**. Tuntuu kuin sen **kristalli** olisi koottu tuhansista mosaiikkipaloista, jotka taivuttavat ja **heijastavat valon** tuhansina ja taas tuhansina **säteinä**. Saariaho on aina ollut valmis siirtämään **valoa** musiikin kielelle. Verblendungen ja Lichtbogen kertovat jo nimillään, mistä on kysymys: **häikäisevästä, sokaisevasta valoilmioista**, joka valtaa koko ihmisen. Verblendungissa se on sisäistä valoa, Lichtbogenissa Lapin yötaivaalla risteilevät **revontulet** ovat innoituksen lähteinä [...]. Du cristal nostaa tämän **valoilmion** korkeimpaan potenssiin. Tuntuu kuin koko taivaanranta olisi **tulessa, musiikki hehkuu, häikäisee, lämmittää, puhdistaa, johtaa katarsikseen**, josta kuulija onnellisena pääsee osalliseksi.^{ccxciv} (Ritolahti 1990: 10.)

Diese Zitate zeigen, wie die von Saariaho eingeführte Motivkombination aus Licht und Klang das Schreiben über ihre Musik inspiriert, aber auch determiniert. Lampila verwendet mit *äänikiteet* 'Klangkristalle' eine Neuprägung, die an Saariahos zentrale Doppelfigur klingendes Licht/leuchtender Klang anschließt. Ritolahti überträgt ein breites Spektrum von Attributen aus dem LICHT-Feld metaphorisch auf die Musik. Der Bildkreis der Adjektive bleibt dabei erstaunlich klein; die Ergänzung durch *kirkas* ist nahezu die einzige häufiger auftretende Ausschmückung. Hingegen sind metaphorische Übertragungen vom Licht auf den Klang in Form von Verben und adjektivischen Verbderivationen aus dem semantischen Feld des Leuchtens, Flackerns, Brennens häufiger. Die phraseologische Struktur, die als Klammer vieler lexikalischer Einzelfunde identifiziert werden kann, basiert auf den Komponenten {VP + VISUELL + KLANG}.

Bei der Gesamtbetrachtung des *valo*-Komplexes fällt die relative Seltenheit expliziter Oppositionsfiguren auf. Dies trifft sich mit einer Beobachtung Tarastis:

Valo ja pimeys eivät ole ehdottomia binaarisia artikulaatioita, vaan koska liikumme musiikin, aikataiteen alueella ovat kategoriat ei-valo (valo, joka on pimentymässä) ja ei-pimeys (pimeys, joka on vaalenemassa) vähintään yhtä tärkeitä^{ccxcv} (Tarasti 2001: 9).

Diese Interpretation unterstreicht den temporalen Aspekt von mit LICHT assoziierten musikalischen Prozessen; Tarasti sieht hierin ein narratives Element. Solche prozessualen Konstruktionen können sich auch in übertragenen Bedeutungen und in der Korrespondenz von Diskursbeiträgen über zeitliche Abstände hinweg realisieren:

Pariisin **yöt** Kaija valvoo äänettömien koneiden ääressä. Kaija ohjelmoi tietokoneita ja nauhoittaa säveltämäänsä musiikkia Pariisin sydämessä, Pompidou-keskuksen **kellareissa**, musiikin ja akustiikan tutkimuslaitoksessa IRCAM:ssa. [...] „**Öisin** Beauborgin kellareissa on rauha.” Kaija Saariahon sävellys *Vers le Blanche* [!] – **kohti valkoista** pudottaa **satelliitit** radaltaan. **Maanalainen** musiikki kiersi Vanhan Ylioppilastalon **pimennetyssä** juhlasalissa kuin menneisyyden jähmettynyt kaiku Altamiran **luolissa**. Säveltäjä erottui äänipöytänsä takaa **signaalivalojen hämärässä heijastuksessa**^{ccxcvi} [...]. (Hallman 1983: 28 [Kursivierung orig.])

Die Opposition zu *valo* wird durch Entlehnungen aus dem weiteren Feld von DUNKELHEIT (*öisin* 'Nachts', *maanalainen* 'unterirdisch', *luola* 'Höhle') hergestellt. Zudem werden in der Art einer *textography* (Swales 1998) Entstehungsort und -Bedingungen des Werkes in die LICHT<>DUNKEL-Opposition hineingezogen, d.h. die nächtliche Arbeit an dem Werk in einem Kellerraum auf den Aufführungsort, die Klangbeschreibung und die Person der Komponistin am beleuchteten Mischpult projiziert.

Heikinheimo greift die Beschreibung von Saariahos unterirdischem Arbeitsplatz auf:

Siinä [scil. in dem Orchesterstück *Io*] on muita teoksia enemmän sisäistä elämää, aivan kuin yökyöpeliksi mielellään julistautuva Saariaho olisi vaihteen vuoksi lähtenyt **maan alla sijaitsevista IRCAMista** ja todennut, että maailma tarjoaa yhtä ja toista ihmeellistä myös **päivänvalossa**. [...] Vahinko vain, että hänen musiikkinsa **kylpee** kovin yksipuolisesti **kuun kelmeässä valossa**. Sen imaginaariset „roolihahmot“ ovat kuin verettömiä aaveita, epätodellisia **unihahmoja** tai äänettömiä **revontulia**.^{ccxcvii} (Heikinheimo 1987: 23.)

Allerdings kontrastiert er sie seinerseits nicht mit Kunstlicht, sondern mit drei Instanzen von NATURLICHT (*päivänvalo* 'Tageslicht', *kuun valo* 'Mondlicht', *revontulet* 'Nordlicht') und nimmt die Licht-Figur zur Hand, um sie als Metapher für die von ihm monierte Konturlosigkeit von Saariahos Musik zu verwenden (*kylpee kovin yksipuolisesti kuun kelmeässä valossa* 'sie badet allzu einseitig im blassen Licht des Mondes'). Dabei integriert er zugleich das Traum-Motiv (seinerseits eine Verbindung zu NACHT) und schlägt sogar eine Brücke zum romantischen Motiv musikalischer Geistergestalten.⁹⁴⁶ Dieser Vergleich lässt einmal mehr erkennen, wie tragfähig und extensiv, aber auch wie bestimmend und lenkend eine derart fundamentale Oppositionsfigur für den Diskurs sein kann.

Neben dieser Opposition konstituiert sich, ausgehend von dem frühesten Beitrag zum *valo*-Feld, eine zweite Opposition, die ebenfalls auf einer asymmetrischen Komplementärfigur basiert, nämlich *valo*<>*savu* 'Rauch':

Kaija Saariahon Study for life -teoksessa tehokeinona on **savun** ja **valon** käyttö^{ccxcviii} (Pyysalo 1981: 92).

Mit dem Werkpaar *Du cristal* und *...à la fumée* moduliert diese Figur zu *kristalli*<>*savu*:

En epäröi sanoa, että Kaija Saariahon *Du cristal* on mestariteos, jolle kärsimättömänä odottaa jatkoa. Helsinki biennaleen ensi kevääksi onkin luvassa sävellyksen toinen osa, joka muuttaa **kristallin savuksi**.^{ccxcix} (Ritolahti 1990: 10.)

946 Man denke etwa an die „durchsichtigen Wesen“ in Klemettis Sibelius-Rezension (s. S. 293).

Teokset ovat itsenäisiä, mutta muodostavat samalla kokonaisuuden ”kristallista savuksi”, *Du cristal... à la fumée*^{ccc} (Lampila 1991: B6).

Diese Prozessualität wird auch morphosemantisch realisiert: *Du cristal* und *kristallista* bedeuten, für sich stehend, „Über [den] Kristall“ (in der Art der Überschrift einer Abhandlung). Doch mit der Ergänzung der Komponente ...*à la fumée* bzw. *savuksi* entsteht eine transformative [von...zu]-Konstruktion. Hier verfügt das Finnische mit der Klammer aus Elativ (-*sta*) und Translativ (-*ksi*) über die Möglichkeit einer schärferen morphologischen Differenzierung; der Translativ grenzt diese Klammer von der räumlichen [von...bis]-Konstruktion ab.

Das semantische Feld lässt sich also als Geflecht aus Gegenständen, Eigenschaften, Naturlicht-Assoziationen und Antonymen um *valo* herum visualisieren.⁹⁴⁷ Allerdings bildet die Grafik die beschriebenen diachronen Entwicklungen innerhalb des Diskursstranges nicht ab.

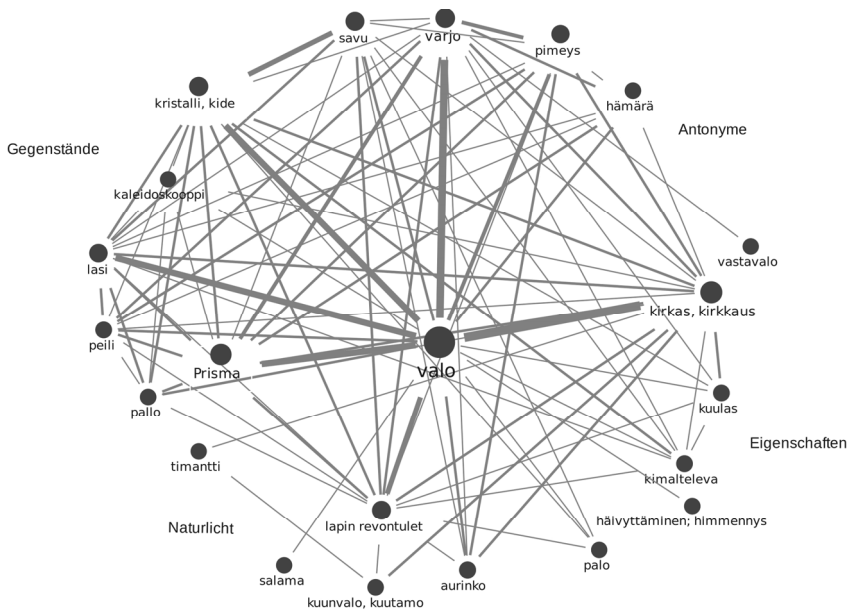


Abb. 15: Semantisches Feld LICHT im Saariaho-Korpus: Häufigkeiten und Relationen.

947 Die Skalierung der Linienstärke in Abb. 15 entspricht 1–10 Dokumenten mit Kookkurrenzen.

Die immer wieder beobachteten dichten Bezüge über lange Zeitabstände innerhalb des finnischen Diskurses werden auch durch die folgende Äußerung belegt:

Elektronisesti käsitellyn äänen hienovarainen käyttö yhdessä perinteisen sinfoniaorkesterin kanssa luo jäljittelemättömän saariahomaisten soinnin, joka **kimmeltää spektrin tavoin**, kuin **kuunvalossa kylpevä** harvinaislaatuinen **timantti**.^{ccc} (Haapaniemi 2004: 9.)

Heikinheimos Metapher des blassen Mondlichts für die Einfarbigkeit von Saariahos Musik wird durch das Hochwertwort *timantti* ‘Diamant’ in ein positives Bild umgedeutet, wobei die auffällige Wortverbindung *kuunvalossa kylpevä* ‘im Mondlicht badend’ als semantischer Diskursmarker fungiert. Die Instanz der rekurrenten LICHTKLANG-Katachrese, *sointi kimmeltää* ‘der Klang schimmert’, und der Hinweis auf die Souveränität im Einsatz elektronischer Mittel verknüpfen über das erstmals im Korpus auftretende Attribut *saariahomainen* einen unverwechselbaren Stil mit dem Namen der Komponistin. Es liegt eine typische Bündelungsreformulierung vor, in der beinahe ausschließlich sprachliches Material aus früheren Beiträgen aufgegriffen und neu kombiniert wird; ein Indiz für eine Sättigungsphase des Diskurses. Doch trotz ihrer weitgehend generischen Struktur ist diese Äußerung vielschichtig aussagekräftig: Die Neubildung *saariahomainen*, mit der Analogie zu Adjektiven wie *sibeliaaninen* und *kokkosmainen* gewissermaßen der stilgeschichtliche Ritterschlag für die Komponistin, erscheint im Zusammenhang mit der finnischen Erstaufführung jenes Werkes, das ihren endgültigen Durchbruch zur Weltberühmtheit markierte. Die positive Umwertung von Heikinheimos fortgesetzter Kritik⁹⁴⁸ ist also eine implizite sprachliche Realisation von Saariahos Durchsetzung.

In den musikwissenschaftlichen Texten wird das semantische Feld um LICHT nicht grundsätzlich anders behandelt als in bivalenter Kommunikation. Die fachliche Markierung geschieht also kaum auf der lexikalischen Ebene, sondern vor allem durch eine Einbettung in komplexere (kulturhistorische) Kontexte. Iitti bindet *valo* in ihre Untersuchung zu genderspezifischen Elementen in Saariahos Musik ein

⁹⁴⁸ Innerhalb des Korpus ist die Häufung kritischer Anmerkungen (insgesamt 40 in 16 Texten) bei Heikinheimo überzufällig, selbst wenn man berücksichtigt, dass er ein sehr produktiver Autor war: Der Koeffizient der Instanzen von KRITIK liegt für ihn bei 2,5 je Einzeltext; unter denjenigen übrigen Autorinnen und Autoren, von denen ausreichend Material für eine solche Auswertung vorliegt, bei maximal 1,43. Ein statistischer Ausreißer ist ein Bericht über die Uraufführung von *L'amour de loin* mit zahlreichen Zitaten aus kritischen französischen Besprechungen (Juusela & Sirén 2000). – Kritische Beurteilungen sind im Saariaho-Korpus also häufiger als bei Sibelius (wo Kritik im innerfinnischen Diskurs praktisch tabu ist) und auch bei Kokkonen (wo sie, wie gezeigt, meist sehr verkläuselt und erst spät im Diskurs erscheint). Doch lassen sich daraus ohne umfangreichere synchrone Vergleiche keine weiteren Schlüsse ziehen (etwa zu einem weniger behutsamen Umgang der Kritik mit Saariaho), denn ebenso könnte sich hier ein genereller Textmusterwandel abbilden.

(s. 6.3.6). Uimonen bringt Licht und Bewegung im Sinne futuristischer Ästhetik⁹⁴⁹ in Verbindung, wobei sie sich vor allem auf *Stilleben* bezieht, das von den Bildeffekten einer aus einem fahrenden Zug beobachteten Landschaft inspiriert ist:

Yksi futuristisen taiteen keskeinen väite on, että liike ja **valo** hävittävät esineiden aineellisuuden; siis liikkeen kautta aine muuttuu energiaksi^{ccci} (Uimonen 2005: 34).

Eine umfassende Beschäftigung mit der Licht-Thematik unternimmt Välimäki (2012), deren Beitrag ein weiterer Bündeltext ist. Sie verweist auf die zahlreichen Werke, die einen expliziten Lichtbezug im Titel enthalten und stellt diesen in einen Zusammenhang mit anderen zentralen Themen in Saariahos Musik, wobei sie *valo* als Kernelement positioniert.

Nämä aiheet – valo, taivaankappaleet, vaellus, unet ja ruumiin prosessit – kiertyvät Saariahon musiikissa toisiinsa muodostaen kiinteän verkoston, jonka voi tulkita hahmottavan yhtä ja samaa peruspoetiikkaa: ihminen etsii paikkaansa maailmankaikkeudessa [...]. Siten vaelluksen ja etsinnän tematiikka kiertyy yhteen valo- ja avaruusaiheiston kanssa.^{ccci} (Välimäki 2012: 201–202.)

Välimäki verbindet den Licht-Aspekt in Saariahos Musik auch mit dem Genre Film:

Saariahon *Laterna magica* koostuu kaasumaisesti muuttuvista ja katoavista kentistä, äänikangastuksista.^[950] Vähän väliä puupuhaltajat – ennen kaikkea huilistit – kuiskivat soittimiensa läpi Bergmanin muistelmista peräisin olevia sanoja, jotka kuvaavat erilaisia valoja: [...] Saksaaksi käännetty sanat tihkuvat salaperäisesti suhahtelevia h-äänteitä. Suhahtelun voi kuulija yhdistää mielessään **kuvaprojektorista tulevaan valoon**: Das milde licht[!] / Das milde gefährliche Licht / das traumhafte Licht / lebendige Licht / das lebendige tote klare Licht / diesige, heisse[!], heftige, kahle Licht [...].^{ccci} (Ebd.: 214.)

Diese Beobachtung macht auf einen weiteren Aspekt jenes von Saariaho immer wieder unternommenen Versuchs, das Licht klanglich begreifbar zu machen, aufmerksam, und zwar hier auf dem Umweg über den Sprachklang: Indem sie Fragmente aus Ingmar Bergmans Text, auf den sich *Laterna magica* bezieht, in deutscher Übersetzung⁹⁵¹ von einigen Orchestermitgliedern (teils in die Instrumente) flüstern lässt, evokiert sie die Assoziation vorbeihuschenden Lichtes. Stellvertretend

⁹⁴⁹ „I vostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luce“ (Boccioni & al 1980 [1911]).

⁹⁵⁰ *Äänikangastus* ‘Klangluftspiegelung’ ist eine weitere diskurstypische Neuprägung, die Licht und Klang kombiniert.

⁹⁵¹ Der sprachliche Umweg ist von klanglicher Bedeutung; die schwedischen, französischen oder finnischen Wörter für ‚Licht‘ würden einen solchen Effekt nicht ermöglichen.

für das tonlose Licht klingt die Lautkombination [ɪç] bzw. der darin enthaltene stimmlose palatale Frikativ. Damit werden drei von Saariahos zentralen Interessensgebieten – Klangfarbe, Visualität und Sprache – zusammengeführt.

Über ein Zitat aus T.S. Eliots *The Waste Land*, das in der Partitur von *Notes on Light* den Schlusstakten vorangestellt ist, wird eine Beziehung zur Literatur hergestellt und von Välimäki zunächst die Opposition *valo* <> *pimeys* in seltener Eindeutigkeit realisiert, dann aber auch, möglicherweise anschließend an Tarasti (s. S. 458), gleich wieder aufgehoben:

Huhtikuu on tila kuoleman ja elämän – **pimeyden ja valon**, kadotuksen ja ylösnousemuksen – välillä. Tämä välitilan ajatus kuvaa hyvin koko Notes on Light -konserttoa: [...] **Vastakohdat yhdistyvät**. Valo on pimeyttä, pimeys valoa, elämä on kuolemaa, kuolema elämää.^{cccv} (Välimäki 2012: 208.)

In diesem Zusammenhang macht Välimäki eine wichtige Beobachtung:

Eliot-lainauksen voi tulkita Saariahon teoksessa samoin kuin lainaukset useissa Eliotin runoissa: loppuun sijoitetuksi **nimilapuksi, tagiksi, joka tiivistää teoksen teeman** ja toimii koko teoksen symbolina.^{ccvii} (Ebd.)

Die Funktion des Eliot-Zitats entspricht jenen *tags*, die die Komponistin selbst den Werken als Titel angeheftet hat, und die sich in den Schlagworten vieler Textüberschriften wiederfinden (s. 6.3.2).⁹⁵² Es sind sprachliche Kurzformeln, die den Charakter der Werke fassen und auf einen konzentrierten Punkt bringen. Wo jedoch die sprachliche Kategorisierung der Musik bereits Teil der künstlerischen Konzeption ist, fällt es den über diese Musik Schreibenden umso schwerer, sich sprachlich von diesen *tags* zu emanzipieren: Die Analyse der Diskursstränge um das semantische Feld LICHT belegt die starke Steuerungsfunktion der sprechenden Titel und anderer Selbstäußerungen der Komponistin.

Die bestimmende *voice* der Komponistin ist dabei jedoch kein exklusives Charakteristikum des Saariaho-Diskurses. Angesichts der Komplexität und Individualisierung avancierter Musik ist es naheliegend, dass hermeneutische wie analytische Ansätze sich besonders eng an solche Vorlagen anlehnen. Wenn die Komponistin zudem weder auf traditionelle, formale Gattungsbezeichnungen noch auf neutrale, abstrakte Werktitel (wie z.B. Kokkonens *Musiikkia jousille*) zurückgreift, sondern durch ihre Titelmahl und ihre Werkkommentare stark assoziative Vorlagen liefert,

⁹⁵² In bivalenter Kommunikation, insbesondere bei Medientexten, ist die Verschlagwortung in Überschriften ohnehin ein Textmustercharakteristikum. Viehöver (2011: 207) nennt dies „Makrosyntax der umgekehrten Pyramide“, anschließend an die Analyse der von der Überschrift absteigend nach Relevanz organisierten *macrostructure* von Nachrichtentexten durch van Dijk (1988: 178).

erscheint es folgerichtig, dass Inhalt und sprachliche Ausgestaltung des Diskurses entsprechend determiniert sind.⁹⁵³ Auch in den Diskursbeiträgen Seppo Heikinheimo – des einzigen Akteurs, der sich regelmäßig explizit kritisch zu Saariahos Musik geäußert hat – kommen keine signifikant anderen semantischen Felder zum Tragen, sondern es werden lediglich Elemente aus diesen Feldern anders (negativ) konnotiert. Die diskursiven Dissonanzen lagern sich um die ästhetische Bewertung an, weniger um kompositionstechnische und klangliche Befunde.

Der *valo*-Diskursstrang lässt auch zutage treten, dass nicht nur kaum nach sprachlichen Alternativen zu auf LICHT basierenden Beschreibungsstrategien der Werke mit entsprechend assoziativen Titeln gesucht wird, sondern auch, dass nahezu nirgends auf konkrete musikalische Mittel verwiesen wird, mit denen Saariaho die Licht-Thematik in ihren Werken umsetzt. Eine Passage aus Välimäkis Text ist hierfür charakteristisch:

Viimeisissä kahdeksassa tahdissa – joihin Saariaho on Eliot-lainauksen sijoittanut – orkesteri antaa vain eteerisen ja hitaan, yhtä säveltä kaiuttavan sykkeen, jota vasten soolosoitto soittaa viimeiset valon lepatuksensa^{ccviii} (Välimäki 2012: 208-209).

Selbst dort also, wo eine sehr konkrete, das Soloinstrument personalisierende Interpretation des Klangbilds geliefert wird (*soolosoitto soittaa viimeiset valon lepatuksensa* 'das Solocello spielt sein letztes Lichtflackern'), wird nicht erwähnt, warum die Musik hier nach Licht klinge, obwohl es naheliegend wäre, auf das extrem hohe Register zu verweisen. Offensichtlich ist dieses eindeutige (aber keinesfalls einzige) Mittel, das im Allgemeinen als musikalische Repräsentation von Licht gilt, so selbstverständlich, dass die Autorinnen und Autoren keine explizite Erwähnung für notwendig halten und der klanglich-musikalische Befund im Feld des Ungesagten bleibt. Die visuelle Ästhetik der Komponistin führt über diese Ellipse in eine Rezeptionsästhetische Dauerschleife: Die sprachlichen Äußerungen sind derart auf die visuelle Assoziationsebene fokussiert, dass viele Texte mehr Information über das Licht enthalten, das die Musik repräsentiert, als über diese selbst: *Valo* ist eine Art diskursspezifisches Projektionswort.

⁹⁵³ Dies weist auch darauf, dass angesichts einer stark individualisierten, avancierten Klangsprache viele an traditioneller Musik gewachsene Strategien der sprachlichen Einordnung durch etablierte Vergleichs- und Beschreibungsmuster kaum greifen. Daran anschließend wäre zu fragen, ob angesichts des enormen Analyseaufwands, den eine intensive Beschäftigung mit zeitgenössischen Partituren bedeutet, auch in der fachgemeinschaftsinternen Kommunikation eine Tendenz zur Massenmedialisierung sichtbar wird: Der Diskurs lagert sich vor allem um Schlagworte aus Titeln und Werkeinführungen an und berücksichtigt kompositorische Befunde vorrangig oder ausschließlich dort, wo sie unmittelbar augenfällig mit diesen Schlagworten korrelieren.

6.3.5 Diskursstrang NATUR<>TECHNIK

Die enorme quantitative Präsenz von Lexemen aus den semantischen Feldern Elektronik, Computer und Technik/Technologie⁹⁵⁴ im Korpus verweist auf die generelle Bedeutung, die diesem Komplex im Saariaho-Diskurs zugeschrieben wird. Die musterprägenden Beiträge der frühen Diskursphase fungieren als epistemische Kondensatoren; auch hier spielt die diskursive Dynamik, die von Äußerungen der Komponistin ausgeht, eine große Rolle:

[...] koska mun suhde instrumenttiin on aina sellanen ...ei-konkreettinen [...], niin nyt tää [scil. der Computer] on eka instrumentti, joka on mulle niinku **konkreettinen**, ja **mä teen sen äänen** [...], mä **luon sen sataprosenttisesti**^{ccviii} (Siltanen 1982: 46).

Eine aus dem Alltagswissen heraus denkbare Verknüpfung von Computer und Abstraktion greift dabei nicht. Im Gegenteil versteht Saariaho die Möglichkeit der Kontrolle über alle Aspekte des Klanges als schöpferischen Akt; der Computer ist für sie „konkreter“ als Instrumente.⁹⁵⁵

Doch erscheinen mit den Hinweisen auf Technologie bereits frühzeitig auch musterhaft Erwähnungen von *luonto* ‘Natur’:

Kaija Saariaho **käyttää** ahnaasti **teknologian** tarjoamia mahdollisuuksia. Ne **kiehtovat** häntä. Mutta hieman sentimentaalisesti voi silti sanoa, että **suomalaistytön luonnonläheisyys ei ole suinkaan kadonnut hänestä. Teknologia ja luonto** – ehkä siinä on Kaija Saariahon **musiikin salaisuus**.^{ccix} (Lampila 1987: 107.)

Die Technologie wird zunächst als Arbeitsmittel eingeführt, das (neue) Möglichkeiten eröffnet. Doch die Wortwahl rahmt den Umgang damit nicht als ausschließlich rational; das Adverb *ahnaasti* ‘gierig’ und das Verb *kiehtoa* ‘faszinieren’ deuten die technischen Möglichkeiten auch als sinnliche Inspirationsquelle, wie es die Komponistin schon anhand ihrer ersten elektronischen Arbeiten beschrieben hatte. Die folgenden beiden Sätze führen die Oppositionsfigur TECHNIK<>NATUR ein, wobei hier bereits erkennbar wird, dass die kulturellräumliche Opposition PARIS<>FINNLAND

⁹⁵⁴ ‚Technik‘ bzw. ‚Technologie‘ meint hier, dem diskursspezifischen Bedeutungsausschnitt folgend, „technische Geräte und Mittel zur Komposition oder Realisation elektronisch erzeugter oder verarbeiteter Klänge“.

⁹⁵⁵ Die etymologische Verwandtschaft von *luoda* ‘erschaffen’ und *luonto* (SES s.v. *luonto*) spielt zwar hier keine Rolle, es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass das finnische Wort für Natur, anders als das (lateinisch-)deutsche, nicht vom Vorgang des Geborenwerdens, sondern von dem des Erschaffens abgeleitet ist. – Zur Debatte um den Naturbezug bzw. eine angebliche „Denaturierung“ in elektronischer Musik, die auch in den Organizitätsdiskurs hineinreicht und in die Relikte einer ideologisch eindeutig verhafteten Musikästhetik einfließen, s. Freund (2020: 303–314).

in die Konstruktion eingewoben wird. Über den einleitenden adversativen Konnektor *mutta* ist jeweils ein Teil des Oppositionspaars als Implikatur realisiert: *Suomalaistyttö* 'Finnenmädchen' (+finnisch, +feminin) markiert den Unterschied zu der vorangegangenen Konstellation Technologie+^[implizit]Paris. Mithin ist zwar *luonnonläheisyys* 'Naturnähe' an die genannten Eigenschaften gekoppelt. Aber die auf der komplementären stereotypen Annahme Technologie+männlich beruhende Implikatur, dass Saariaho technische Mittel nutzt, obwohl sie +Finnin, +naturnah, +weiblich ist, lässt sich in diesem Kontext keineswegs derart zweifelsfrei belegen, wie es in finnischen Interpretationen der Textstelle geschehen ist.⁹⁵⁶

Die Bezeichnung *tyttö* für eine 35jährige etablierte Komponistin erscheint befremdlich, doch muss sie vor dem Hintergrund des hier komprimierten biographischen Chronotopos gelesen werden: Der Textausschnitt bezieht *suomalaistyttö* keineswegs auf die Saariaho der Gegenwart, aber diese besitzt noch die angeborene Eigenschaft der Naturnähe. Soweit ist ausschließlich von der Person der Komponistin die Rede, und alle antagonistischen Oppositionsfiguren werden in ihr zugleich realisiert: Die in Paris mit Computern arbeitende erwachsene Saariaho enthält (nicht: ist!) das finnische naturverbundene Mädchen (*suomalaistytön luonnonläheisyys* [...] *ei kadonnut hänestä* 'die Naturverbundenheit des finnischen Mädchens ist nicht aus ihr verschwunden'). Das Hochwertwort *luonto*, das ein Kernelement der finnischen Mentalitäten und Identitätskonstruktionen (s. 2.2.1) evoziert, ist also der epistemische Kondensator im Zentrum der Konstruktion: *luonto*<>*teknologia* verweist auf *suomalaisuus*<>[Paris]. Der letzte Satz der Passage reduziert die vorangegangenen Äußerungen auf den Kern der Oppositionsfigur, deklariert den Gegensatz durch die Konjunktion als aufgehoben (*teknologia ja luonto* 'Technologie und Natur') und bezieht beides nun auch explizit auf die Musik.

Allerdings stehen die Instanzen von NATUR und TECHNIK selten so klar und schlagwortartig zusammen wie an dieser Stelle. Die Verbindungen müssen meist in

956 „Because of her success abroad, Saariaho was no longer treated as a female threat to the male-dominated musical world. Instead she was seen as a ‚Finnish girl‘ who, despite her use of the newest technology, still maintained a highly admired, mythical relationship with Finnish nature. Her success induced reviewers to forgive computers and reduce the woman composer to a nature-loving girl.“ (Moisala 2000: 182.) Diese Lesart blendet allerdings aus, dass die Textpassage mit *suomalaistyttö* sich direkt auf eine Aussage Saariahos in dem Film zurückführen lässt, in der sie selbst ihren Bezug zur finnischen Natur mit ihrer Kindheit verknüpft (*Säveltäjä Pariisista* 1986: 00:05:52-00:06:15). Zudem spricht Moisala anhand eines einzigen Zitats, das sie ohne Quellenbeleg in einer inhaltlich verfälschenden Paraphrase zitiert, verallgemeinernd von „reviewers“ (Plural), was sich durch die tatsächlichen Korpusfunde in dieser Breite nicht belegen lässt. Die Zielgruppe von Moissalas Text, die zu den finnischen Quellen keinen sprachlichen Zugang hat, kann die Validität dieser Aussage jedoch nicht überprüfen (s. zu diesem Problem 5.5.2.2.).

Implikaturen, Paraphrasen, Metaphern, Frames und semantischen Merkmalgruppen gesucht werden. Ein frequentes Muster ist die Kombination von Technik mit Lexemen oder Ausdrücken, die das semantische Merkmal +BELEBT oder +ORGANISCH tragen. Dabei sind es durchaus nicht nur Naturbilder, die auf die klangliche Oberfläche rekurren; *rihmasto* ‘Rhizom’ (u.a. bei Sivuoja-Gunaratnam 2005b) etwa verbindet kompositorische Tiefenstrukturen mit einem Naturbezug.⁹⁵⁷ Die Struktur kann auch die Gestalt einer asymmetrischen Gegenüberstellung annehmen: *Merimaisemia ja terälehtiä: tilavaikutelmat ja elektroniikka* (‘Meerlandschaften und Blütenblätter: Raumeindrücke und Elektronik’; Lempa 2005). Die Ambivalenz des Konnektors *ja* lässt in diesem Zusammenhang offen, ob der Kombinations- oder der Gegensatzaspekt stärker fokussiert wird.

Doch finden sich auch komplexe Konstruktionen, die sich nur durch eine Analyse größerer textlicher Zusammenhänge als Realisationen der Oppositionsfigur erschließen. Uimonen stellt auch die Verschmelzung von Natur und Technik in den Zusammenhang mit futuristischer Ästhetik und analysiert den Formprozess in *Verblendungen* als großen isotopischen Chiasmus der Oppositionen Orchester<>Tonband und Klang<>Geräusch:

Futuristinen taide lipuu jatkuvasti erilaisten dualismien välillä, kuten **luonnon ja tekniikan** tai tieteen ja taiteen [...] Yhtäältä **nauha ja orkesteri** ja toisaalta **häly ja soiva ääni** muodostavat *Verblendungenissa* ristikkäisen esteettisen **dualismin, jonka teos** aluksi **rakentaa ja samalla myös purkaa**.^{cccc} (Uimonen 2005: 27.)

Als Synthese von Technik und Natur realisiert sich die Konstruktion in erster Linie dadurch, dass naturbildhafte Titel und Werkideen mit Elektronik und Computertechnik in ein Spannungsfeld eintreten: Die Reflektion von Natur in Musik ist ein zentrales romantisches Denkbild, das sich mit Elektronik zunächst einmal kaum in Verbindung bringen lässt. Saariahos spezifischer Ansatz zur Überbrückung dieser Dichotomie, wie er sich in der Sprachverwendung des Diskurses nachvollziehen lässt, dürfte im Faktor der Abstraktion liegen. Als übergeordnete Rahmenkonstruktion erweist sich die Synthese aus Intellekt und Sensualität in der Kombination aus +RATIONAL +TECHNISCH mit +SINNlich +ORGANISCH. Saariahos Naturbilder sind überwiegend symbolisch oder allenfalls indexikalisch, kaum je ikonisch, und die Lexik der Klangbeschreibungen entspricht dem darin, dass sie nahezu durchgehend auf abstrakten Konzepten basiert und konkrete Bilder vorwiegend dort verwendet, wo sie bereits in den Werktiteln angelegt sind. Wenngleich NATUR also weitgehend sublimiert ist, lässt der Saariaho-Diskurs doch auch erkennen, dass seit dem späten 20.

⁹⁵⁷ Die Analyse musikalischer Strukturen in zeitgenössischer Musik als „Rhizom“ ist fraglos von Deleuze inspiriert (s. etwa Kostakeva 2019: 137–179).

Jahrhundert Naturbezüge in der Musik nicht mehr das Verdikt illustrativer Oberflächlichkeit induzieren.

6.3.6 Gender-Diskursstrang

Genderaspekte sind etwa seit den 1980er Jahren zunehmend ins Blickfeld der Musikwissenschaft und Musiksoziologie gerückt.⁹⁵⁸ Der finnlandspezifische Hintergrund ist für die Analyse der (fach-)sprachlichen Befunde relevant und soll daher kurz skizziert werden. Die Anfänge eines genderspezifischen Musikdiskurses in Finnland sind spätestens auf den Beginn des 20. Jahrhunderts zu datieren.⁹⁵⁹ Als Reaktion auf das erste Porträtkonzert einer finnischen Komponistin (Ida Moberg), das 1906, also just im Jahr der Wahlrechtsreform (s. 2.1.3) stattfand, erschien ein Artikel der bekannten Aktivistin Maikki Friberg mit der Überschrift *Nainen säveltäjänä* ('Die Frau als Komponistin') in der Zeitschrift *Naisten ääni* ('Die Stimme der Frauen'). Sie stellt mit Bezug auf Mills *The Subjection of Women* fest, dass Frauen nach wie vor strukturell von schöpferischer Tätigkeit ausgeschlossen seien (Friberg 1906: 41). Auch noch eine Generation später ist ein Porträtkonzert einer Komponistin ein Kuriosum.⁹⁶⁰

958 S. die umfangreiche Bibliographie in Kreutziger-Herr & Unseld (2010: 536–577). In Finnland wären u.a. Moisala (1994), Moisala & Valkeila (1994), Wahlfors (2021) und Välimäki & Koivisto-Kaasik (2023), auf Englisch Välimäki & Koivisto-Kaasik (2019) zu nennen; speziell zu Saariaho Iitti (2005), auf Englisch Moisala (2000).

959 In jener kritischen Phase, die der finnischen Unabhängigkeit voranging, gab es eine lebhafte Debatte über die Rollen der Frau in der Gesellschaft, die zahlreiche Ebenen berührte, darunter explizit auch das Musikleben. Damit ist nicht die bloße Erwähnung von (professionell) musikalisch aktiven Frauen gemeint, sondern der explizite Zusammenhang mit Rollenbildern. Bereits 1901 erschien ein Artikel *Naisen asema säveltaiteessa* ('Die Stellung der Frau in der Tonkunst') in der Zeitung *Uusi Suometar*, in dem auch Komponistinnen erwähnt werden (Uusi Suometar 1901: 2). 1917, in unmittelbarer Reaktion auf den Zusammenbruch der Monarchie in Russland mit der Februarrevolution widmete sich eine Nummer der (bürgerlichen) Zeitschrift *Valvoja* komplett verschiedenen Aspekten der Frauenfrage. Heikki Klemetti steuerte dazu eine umfangreiche und sachliche historische Übersicht unter dem Titel *Naiset musiikinharjoittajina* ('Frauen als Musikerinnen') bei (Klemetti 1917).

960 Im Saariaho-Diskurs wird häufiger auf Leiviskä (1902–1982) verwiesen; beide traten bereits 1978 gemeinsam in einer Veranstaltung der traditionsreichen Frauenvereinigung *Naisasialiitto Unioni* mit dem Titel *Nainen miesten musiikkihistoriassa ja tämän päivän musiikkielämässä* ('Die Frau in der Musikgeschichte der Männer und im heutigen Musikleben') auf. Leiviskä allerdings verdiente ihren Lebensunterhalt u.a. als Musikbibliothekarin und Rezensentin und blieb außerhalb Finnlands unbekannt. Eine Pionierin war Saariaho also jedenfalls auch in der Hinsicht, dass sie die erste hauptberufliche Komponistin Finnlands wurde.

Helvi Leiviskän sävellyskonsertti (23. XI) oli erityisen mielenkiintoinen siinäkin suhteessa, että meillä yliopiston juhlallisessa **julkisuudessa esiintyi omilla, vakavilla säveltuotteillaan naissäveltäjä**, siis **säveltäjätär**^{cccci} (O. Kotilainen 1935: 178).

Die Unterstreichung der weiblichen Berufsbezeichnung durch die Dopplung *naissäveltäjä*, *siis säveltäjätär* 'Komponistin' macht auf eine sprachstrukturelle bzw. sprachtypologische Besonderheit aufmerksam, die sich aus der Unmarkiertheit des Sexus bei (fast) allen Derivationssuffixen ergibt: *Säveltäjä* kann zunächst gleichermaßen 'Komponistin' wie 'Komponist' bedeuten. Da jedoch die Merkmalskombination {+Komponist +männlich} im Musikleben fest etabliert ist, wird eine Komponistin explizit als von dieser Framekonstellation abweichend markiert.⁹⁶¹ In der Dopplung der beiden zu dieser Zeit noch konkurrierenden Marker⁹⁶² – die ja, da es sich um einen gedruckten Text handelt, offensichtlich ein bewusst und mehr als nur spontan gesetztes, durchaus metasprachlich lesbares Mittel zum Ausdruck der Verwunderung angesichts des Phänomens ‚Komponistin‘ ist – kommt also über die Morphologie nicht nur der biologische, sondern auch der soziale Genderaspekt zum Tragen.⁹⁶³

Im Saariaho-Korpus tritt *naissäveltäjä* häufig im Zusammenhang mit Metadiskursen zu Musik und Gender auf sowie dort, wo explizit zur Sprache gebracht werden soll, dass Saariaho auch (nicht: lediglich!) unter den Komponistinnen erfolgreich und berühmt sei. Die Kookkurrenzen von BEKANNTHEIT und ERFOLG mit *naissäveltäjä* dienen also der Differenzierung; für die Insinuation, dass Saariahos biologisch-soziales Geschlecht ein Faktor ihres Erfolges sei, gibt es nur einen einzigen indirekten Korpusbeleg (Sirén 1994: C6).⁹⁶⁴ Die relative Seltenheit des expliziten *naissäveltäjä*, wenn es konkret um Saariahos Musik geht, darf jedoch nicht über

⁹⁶¹ Zum finnlandspezifischen Spannungsfeld zwischen typologisch genusneutraler Sprache, pragmatischer Realität und gesellschaftlichen Hintergründen s. Engelberg (2016).

⁹⁶² *Naissäveltäjä* (*nainen* 'Frau' > *nais-*) ist erstmals 1883 (Perander 1883: 4), *säveltäjätär* erstmals 1888 (Lindgren [Hannikainen] 1888: 52) im Zeitschriftenkorpus zu finden. Zu der Bildung mit dem exklusiv weiblichen Suffix *-tar*, das oft mit mythologisch-poetischer Konnotation gebraucht wird (*jumalatar* 'Göttin', *runotar* 'Muse', *luonnotar* 'Natur[allegorie]') gibt es kein maskulines Gegenstück. Doch auch die zu *naissäveltäjä* komplementäre Bildung *miessäveltäjä* 'männlicher Komponist' tritt nur sehr gelegentlich auf. *Naissäveltäjä* und *säveltäjätär* konkurrieren bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts, aber mit dem generellen Veralten von *-tar* als Bestandteil von Berufsbezeichnungen setzt sich die nüchternere *nais*-Markierung durch.

⁹⁶³ S. zu diesem Thema vertiefend Engelberg (1998) und Kyrölä (1990).

⁹⁶⁴ Die bisweilen kolportierte Behauptung, Saariaho würde in der Presse ausschließlich als *naissäveltäjä* bezeichnet (so etwa bei Kujanpää 2011: 21), wird durch die Korpusfunde also zweifelsfrei widerlegt.

ihre besondere Rolle und die an sie bereits frühzeitig geknüpften Erwartungen hinwegtäuschen:

Suomesta lähtiessään hän oli monien mielestä tehtävänsä pettänyt **Suuri Suomalainen Nais-säveltäjä** (Hallman 1983: 28 [Großschreibung orig.]).

Um das Zitat einordnen zu können, muss man sich vor Augen führen, dass selbst in den 1970er Jahren (auch) im finnischen Musikleben noch historisch tief verwurzelte Auffassungen dazu herrschten, dass (und warum) Frauen, wenn überhaupt, nur in Ausnahmefällen als Komponistinnen hervortreten könnten. Dies belegt exemplarisch ein Artikel des Komponisten und Hochschullehrers Einojuhani Rautavaara, der in einer Kombination von stereotypen Mustern argumentiert, dass Frauen wegen ihres Mangels an messianischem Eifer, ihres geringen Interesses an abstraktem Denken und ihrer Neigung zu sozialer Aktivität in der Regel keinen Hang dazu verspürten, einer, so Rautavaara, derart introspektiven und sozial isolierenden Tätigkeit wie dem Komponieren nachzugehen (Rautavaara 1973: 7–8).⁹⁶⁵ Dass Saariaho trotz ihrer frühen Neigung zur Musik erst relativ spät zum Kompositionsstudium fand, wird oft damit begründet, dass es ihr an entsprechenden positiven weiblichen Rollenvorbildern gefehlt und sie sich angesichts des machtvollen Stereotyps vom Komponisten als männlicher Heldengestalt nicht zugetraut habe, diesen Weg zu beschreiten (s. z.B. Iitti 2005: 126–128). Sie beschreibt die widersprüchlichen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen so:

Suomessa on kummallinen tilanne: toisaalta ollaan tasavertaisia, toisaalta vallitsee aivan **patriarkaalinen systeemi: kaikilla aloilla pitää olla joku isähahmo, Kekkonen tai Kokkonen...**^{cccxi} (Bolgár 1988: 16).⁹⁶⁶

Kaikki tärkeät suomalaiset ovat **vanhoja miehiä** – musiikki mukaan lukien [...] Se johtuu suoraan suomalaisesta mytologista [...] Aina on **väinämöisiä** [!], joilla on halu hallita.^{cccxi} (Lampila 1991: B6.)

⁹⁶⁵ Während Mill (1869: 140–141) diagnostiziert, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse Frauen an der vollen Entfaltung ihres schöpferischen Potenzials hinderten, behauptet Rautavaara (1973: 7) jedoch, dass das weitgehende Desinteresse am Komponieren in der Natur der Frau liege. Zu den entsprechenden historischen Stereotypen s. etwa Weissweiler (1999: 17 und passim). Auch Moisala (2000: 171) extrahiert aus frühen Saariaho-Interviews Zuschreibungen zur Tätigkeit des Komponierens, die traditionellen weiblichen Rollenbildern widersprechen, darunter „asocial“ und „egocentric“.

⁹⁶⁶ Auf die Kekkonen-Kokkonen-Konnotation wurde unter 6.2.1 eingegangen; die hier zitierte Äußerung Saariahos ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die vorherrschende politisch-gesellschaftliche Ausrichtung im Finnland der Kekkonen-Ära und die u.a. durch Kokkonen verkörperten patriarchalen Strukturen des Musiklebens zumindest in der Rückschau miteinander in Verbindung gebracht wurden.

Diese Anspielung auf patriarchale Strukturen verweist auf eine Diskrepanz zwischen dem (Auto)Stereotyp von der gleichberechtigt-emanzipierten finnischen Gesellschaft und der Realität. Saariahos Entscheidung, schließlich dennoch ein Kompositionsstudium aufzunehmen, wird als Ausdruck einer inneren Berufung (fi. *kutsumus*)⁹⁶⁷ dargestellt; diese Verknüpfung ist ein zentraler Baustein der biographischen Erzählung.

Rautavaara zeigt allerdings in seiner Glosse an einer Stelle eine „gewisse Prophetie“ (Tiikkaja 2019: C6):

Jos kuitenkin huomattava naissäveltäjä jonain päivänä ilmestyisi näyttämölle, hänen kuvaansa kuuluisi tuo poikkeuksellinen lahjakkuus, taipuvaisuus abstraktiin ja kvantitatiiviseen ajatteluun, kestävyys pahojen pettymysten edessä, kärsivällisyys lahjojen kehittämisesä kunnes lahjakkuus pääsee vapaasti vaikuttamaan, sekä vakaumus siitä, että säveltäminen on olemassaolon primäärinen tarkoitus. [...] Hänellä on myös **käytännöllistä tietoa koneista ja elektroniikasta**, jos hän tulee **kehittämään musiikillista sointia edelleen**.^{ccxiv} (Rautavaara 1973: 8.)

Es erscheint beinahe wie eine diskurshistorische Ironie, dass zentrale Elemente des Saariaho-Diskurses und ihres biographischen Narrativs – erste international bekannte finnische Komponistin, Berufenheit, Abstraktion, Elektronik, klangliche Innovativität – die Einlösung einer in derart patriarchalischer Haltung formulierten Voraussage zu realisieren scheinen.

Vor dem Hintergrund der beschriebenen soziolinguistischen Aspekte stellt sich nun die Frage, ob und wie Äußerungen zur Klanglichkeit von Saariahos Musik mit Geschlecht und Gender konnotiert werden und wie diese Rahmungen mit anderen zentralen Denkbildern im Diskurs korrespondieren.⁹⁶⁸ Die intertextuellen Querverbindungen zwischen Zuschreibungen zu Person und Werk sind eng verknüpft, wie die folgende Serie variativer Reformulierungen zeigt:

⁹⁶⁷ Das finnische Wort für Beruf, *ammatti*, ist eine Entlehnung aus dem germanischen Sprachraum (altndt. *ambait* ‘Dienst, Amt’; s. *SES* s.v. *ammatti*), in der eine Verbindung von ‚Arbeit‘ und ‚Berufung‘ etymologisch nicht erkennbar ist. Max Webers These, in allen protestantischen Gesellschaften stünden ‚Beruf‘ und ‚Berufung‘ in enger sprachlicher Verbindung miteinander (M. Weber 2016 [1904]: 59), wäre damit für und durch das Finnische widerlegt. Webers Belegstelle bei Sir. XI, 20/21 übersetzt die finnische Bibel im Übrigen mit *osa* ‘(An)Teil’.

⁹⁶⁸ Die Darstellung mancher Aspekte mag dabei im Vergleich zur Differenzierungshöhe aktueller Standards der Genderforschung vergrößert erscheinen. Dies liegt keinesfalls in der Absicht des Verfassers; vielmehr bildet sich hier die Kontur des untersuchten Materials ab, das – insbesondere in den Befunden aus der frühen Phase des Diskurses – stark durch eine konventionelle Gleichsetzung von sozialem und biologischem Geschlecht und eine binäre Opposition weiblich-männlich geprägt ist.

Kaija Saariaho on musiikin **veljeskunnalle outo tunkeilija**^{ccccv} (Hallman 1983: 28).

Verblendungen [...] on **outo ja värikäs lintu** [...] ^{ccccvi} (Kaipainen 1984: 81).

Outo lintu miesten maailmassa [...]. Kaija Saariaho sanoo **tunkeneensa** itsensä väkisin Paavo Heinin sävellysooppilaaksi. ^{ccccvii} (Lehtisalo 1988: 8.)

Kaija Saariaho – **outolintu, joka lensi Pariisiin** ^{ccccviii} (Sommar 2012).

Um das Lexem *outo* ‘fremdartig’ wird sowohl das Bild des Eindringlings in einen geschlossenen Männerzirkel als auch die erweiterte Metapher *outo (värikäs) lintu* angelegt und beide Elemente in einer Identifikation von Persönlichkeit und Ästhetik kombiniert.

Jedoch liefert eine Suche nach Kookkurrenzen von WEIBLICH mit konkreten Klangbeschreibungen kein sehr aussagekräftiges Bild. In einer Rangliste der Einzelattribute überwiegt zwar das semantische Feld des Weichen, Zarten mit den häufigsten Realisationen *herkkä* ‘zart’ (16), *hieno* ‘fein’ (10), *runollinen* ‘poetisch’ (7), *intimi* ‘intim’ (6), *pehmeä* ‘weich’ (4) gegenüber dem des Kräftigen, Gewaltsamen mit *purkaus* ‘Ausbruch’ (6), *voimakas* ‘kräftig’ (6), *aggressiivinen* ‘aggressiv’ (2), was klischeehafte Zuordnungen nahelegt. Viele emotionale und bildhafte Attribute aber, wie etwa *taianomainen* ‘magisch’, *suggestiivinen* ‘suggestiv’, *siivekäs* ‘geflügelt’, lassen sich diesem Oppositionsfeld zwar nicht klar zuordnen, stehen jedoch für eine aktiv mitreisende Wirkung (und damit gegen das Stereotyp weiblicher Passivität).⁹⁶⁹ Verbindungen von +WEIBLICH und +KLANGEIGENSCHAFT bleiben hingegen Einzelfälle, etwa wenn Autorinnen und Autoren explizite (binäre) Gegenüberstellungen konstruieren. Neben dem erwähnten Oppositionsfeld ist die Konnotation zwischen Gender und Register ein augenfälliges Merkmal:

Koskelinin sanonta on kouriintuntuvan **tinkimätöntä ja selkeää**, siihen liittyy myös aistitava, mutta **vaikeammin määriteltävä maskuliinisuus**. Sinänsä mielenkiintoista, että kun Kaija Saariahon sello-piano-kappale – yhtä **määrittelemättömän feminiininen – päättyy liukuun ylös äärettömään**, lopettaa Koskelin Actinsa **vajoamiseen alas pohjattomaan**. ^{ccccix} (Lehtonen 1984b: 10)

Solche Oppositionen übertragen sich sogar auf die technischen Komponenten:

Saariahon **tietokoneesta** suoltuu **pehmeää ja kimaltelevaa äänimassaa**, Lindbergin **murskaamosta** taas **brutaalia ja karheatekoista rouhetta** ^{ccccx} (Heikinheimo 1988: 27).

⁹⁶⁹ Auch zu kuriosen Assoziationen wie *jyrähtelee kuin tykistö talvisodassa* ‘donnert wie die Artillerie im Winterkrieg’ (Ritolahti 1990: 10) motiviert Saariahos Musik.

Saariahos Arbeitsgerät wird sachlich als Computer bezeichnet, aus dem „weiche und schimmernde Klangmasse“ (*pehmeää ja kimaltelevaa äänimassaa*) strömt, Lindbergs Behandlung des instrumentalen Apparats als „Mahlwerk“ (*murskaamo*), das „brutalen und groben Schrot“ (*brutaalia ja karheatekoista rouhetta*) produziert.

Eine genauere Analyse der entsprechenden Diskursbeiträge zeigt jedoch auch, wie zahlreiche Klangbeschreibungen, die als feminin gerahmt werden, auf Saariahos eigene Äußerungen zurückgehen. Ein charakteristisches Beispiel für diesen Rahmungsprozess ist der folgende Vergleich zwischen Saariahos Einführungstext zu *Im Traume* (1981) und dessen Modifikation in der Konzertrezension:

Säveltäessäni kappaletta *Im Traume* minulla oli kaksi päämäärää: löytää näille soittimille yhteinen **uusi**, sävyltään valtaosin **hento ja kirkas sointimaailma** sekä **rakentaa muodollisesti kokonaisuus**^{cccxix} (Saariaho 1980).

Säveltäjä on siinä halunnut löytää sellolle ja pianolle uuden, **hennon ja kirkkaan sointimaailman naisellisen haaveellinen toive**, mutta mieleeni jäivät kuitenkin teoksesta parhaiten sen lähes **väkivaltaisen** hurjat, **unen harson rikkovat purkaukset**^{cccxii} (Lampila 1981: 48).

Der Rezensent nimmt nur die Prädikation *uusi [...] hento ja kirkas sointimaailma* ‘neue [...] zarte und klare Klangwelt’ auf; die im Einführungstext postulierte Gleichberechtigung der klanglichen und formalen Zielstellung wird hingegen durch den Zusatz *naisellisen haaveellinen toive* ‘weiblich träumerischer Wunsch’ ersetzt. Die über den adversativen Konnektor *mutta* vermittelte Implikatur ist die männliche Konnotation der „gewaltsamen“ (*väkivaltainen*) Abschnitte des Werkes, die diesen Schleier (*harso*) zerreißen. Ein ähnliches Muster zeigt sich anhand von *Nymphaea*:

Lähestymistavasta puhuessani tarkoitan erityisesti jousisoitinten sointiväriä koskevan sanaston laajentamista ja **kirkkaiden, hentojen tekstuurien vastakkainasettelua väkivaltais-ten, särkyvien äänimassojen kanssa**^{cccxiii} (Saariaho 1988).

Väkivaltaisuus on aika yleinen piirre uudessa suomalaisessa musiikissa. Tosin Kaija Saariaho on tähän asti säveltänyt useimmiten **naisellisen hennosti ja hienovaraisesti**, mutta nyt roolijaot on ilmeisesti syytä unohtaa^{cccxiv} (Lampila 1989: 16).

Die Opposition *hento* ‘zart’ <> *väkivaltainen* ‘gewaltsam’ geht also auf Saariaho zurück, aber das Framing mit weiblichen und männlichen Rollenbildern auf den(selben) Rezensenten.⁹⁷⁰ Noch Jahre später reagiert die Komponistin implizit unter anderem hierauf; die folgende Äußerung bezieht sich auf Segmente aus mehreren Kritiken (s. auch 6.3.4) und unterstreicht die qualitative diskursive Dynamik

970 Um die Anspielung zu verstehen, muss man wissen, dass eines der erfolgreichsten finnischen Werke der 1980er Jahre Magnus Lindbergs *Kraft* (1985) war.

einzelner Beiträge, die sich vor die quantitativ vergleichsweise unauffälligen Befunde schiebt:

[Saariaho:] „Arvioihin vaikuttaa se, että olen nainen: **se kuvailee revontulia**, se tekee tällaista **naisellista harsomaista** musiikkia, **jossa ei ole rakennetta**, se tekee sävelrunoutta.“ Tämä on kaava, johon minua työnnetään ja se ärsyttää aika tavalla, koska olen **kiinnostunut musiikillisesta muodosta**.^{ccccxxv} (Köngäs 1991: 56.)

In Saariahos Koordinatensystem wird Zartheit hingegen nicht als Opposition zu Aggressivität, sondern zu Abstraktion positioniert und zugleich eine Synthese als Ideal formuliert:

Kielen ja äänen synteesistä kasvoi tavoite; **abstraktin ajattelun** kehittäminen ja **herkkyiden kontrollointi** sen avulla, **älyn ja sydämen tasapainon** löytäminen^{ccccxvi} (Saariaho 1987a: A 19).

In der in Äußerungen wie dem Artikel Rautavaaras (s. 6.3.6) zum Ausdruck kommenden Ideologie wurde die Fähigkeit zur Abstraktion gleichermaßen als unweiblich wie als unabdingbare Voraussetzung für das Komponieren betrachtet; *abstrakti* changiert im Korpus hinsichtlich der genderspezifischen Verwendung zwischen sozialer und klanglicher Konnotation:

Kaija Saariaho, **eteerinen** auguuri, joka ei hapuile **naisellisten abstraktioiden** realisoimisessa^{ccccxvii} [...] (Aaltoila 1982: 14)

Täytyy spekuloida abstrakteilla aspekteilla – ei voi koko ajan miettiä, mitä tänään tulee illalliseksi ja onko tiskit tiskattu. **Tyttöjä kasvatetaan** pienestä pitäen **konkreettiseen elämään**.^{ccccxviii} (Kullberg 1990: B7.)

Die von Saariaho eingeführte Syntheseformel aus den Komponenten {abstrakt+sinnlich}, ohne einen expliziten Genderkontext, wird in Form entsprechender Kookkurrenzen aufgegriffen:

Maan varsinainen juoni syntyy näiden ääniluokkien välisistä liukumista, äänen rakenteen syväporauksesta, **merkitsevien ja tuttujen äänien vaihtumisesta abstrakteihin ja syn-teettisiin**. [...] „Korvankääntötemput“ luovat Saariaholle rakasta unimaisemaa, jossa surrealistiset muodonmuutokset ja rinnastukset ovat mahdollisia. Kaikki on **herkkävaistoiseksi hallittua**.^{ccccxix} (Isopuro 1992: C7.)

Das Deutungsmuster einer femininen Rahmung bestimmter Klangeigenschaften bzw. der sie beschreibenden sprachlichen Mittel und Strategien lässt sich im Wesentlichen auf Stereotype zurückführen, die schon im 19. Jahrhundert fest etabliert

waren.⁹⁷¹ Die meisten expliziteren Konnektionen von Klangeigenschaften und musikalischen Themenfeldern mit Instanzen von Femininität finden sich im Korpus denn auch in einem Text, der Saariahos Musik unter dem Gender-Aspekt untersucht und dabei zahlreiche Kernwörter zunächst mit Weiblichkeit in Verbindung bringt:

Naiseus rakentuu hänen musiikissaan kahden hallitsevan periaatteen avulla. Niistä ensimmäinen on kiinnostus aiheisiin, jotka assosioituvat länsimaaisessa kulttuurissa naisellisuuteen. Saariaho integroi teoksiinsa tekstejä, tekstikatkelmia tai foneemeja, joiden aihepiiri ja temaattikka **on naisellista.**

[...] valon, lasin, lintujen ja unien teemat toistuvat monissa Saariahon teoksissa [...]. Kyseisiä teemoja on pidetty^[972] tyypillisesti **naisellisina** [...] (Nieminen 1986, 15.)

[...] **Järki ja rationaalisuus** on länsimaaisessa kulttuurissa tyypillisesti yhdistetty **maskuliinisuuteen**, kun taas järjettömyys ja uni feminiinisyyteen [...] samoin kuin esimerkiksi **muodotomuus selkeän muodon** tai **pimeys valoisin** vastakohtana^{ccccxx} [...] (Iitti 2005: 134–135.)

Iitti verknüpft den Verweis auf traditionelle Zuschreibungen mit dem, was sie als tatsächliche klangliche Realisationen von Feminität betrachtet. Stellenweise resultiert diese Vermischung in Formulierungen, in denen nicht trennscharf klar wird, ob Iitti Stereotyp zitiert oder diese selbst perpetuiert:⁹⁷³

Vasta 1980-luvun lopulta alkanut kansainvälinen menestys vaikuttaa oikeuttaneen Saariahon biologisen sukupuolen, jolloin myös **hänen tyylinsä muuttui** aiempaan verrattuna **naiselliseksi**^{ccccxxi} (ebd.: 141).

Auch die Verbindung von Saariahos Präferenz für die Flöte und für Frauenstimmen mit Weiblichkeit (ebd.: 138) wird im Text nicht distanzierend als Konstruktion

971 S. etwa Rieger (1988: 128) für eine beispielhafte Auflistung sowie Noeske (2018) mit einer knappen allgemeinen Einführung in das Themenfeld.

972 Man beachte, dass das Binnenzitat, anders als Iittis Rahmentext, einen distanzierenden Diskursmarker enthält.

973 Eine ähnliche Vermischung findet sich auch bei Moisala, die bestimmte Lexik ihrerseits als „feminin“ zu präsupponieren scheint: „As a rather general rule, however, **feminine vocabulary** has continued in descriptions of Saariaho in the Finnish press up to the present. [...] They make the reader question whether the reviews are able to perceive Saariaho’s music only through particular lenses that exclude any other perception of her.” (Moisala 2000: 180.) Moisala hat für ihren Text 200 Artikel und Interviews über Saariaho ausgewertet (ebd.: 187 [Fn. 5]); ihr Korpus weist, soweit sich das aus ihren lückenhaften Quellenangaben erschließen lässt, naturgemäß starke Überschneidungen mit dem hier untersuchten auf. Aus dessen Analyse allerdings geht, wie gezeigt, hervor, dass die Rezensionen vielmehr eine große Bandbreite an Attributen enthalten, was Moisalas Lesart des Diskurses als zumindest eindimensional, wenn nicht gar als Ausdruck von *ideology brokerage* erscheinen lässt.

dargestellt.⁹⁷⁴ Iitti geht zudem nicht darauf ein, dass mit dem Licht-Element sowie wie mit Rationalität und Wissenschaftlichkeit in Saariahos Werk ebenso wie im Diskurs zwei stereotyp als maskulin konnotierte Elemente in dominanter Position zu sehen wären.

Eine zentrale Problematik der Rezeption berührt auch Iittis Text, nämlich die Frage der formalen Strategien. In Kaipainens Pioniertext (s. 6.3.2.2) war die statisch bewegte, „passive“ Formsprache Saariahos mit Gender-Assoziationen verknüpft worden. Um die Frage, wie Saariahos Musik formal zu beschreiben sein könnte – respektive, ob ihr Formlosigkeit als kompositionstechnische Schwäche attestiert werden könne – lagert sich, wie bereits in 6.3.3 gezeigt, ein wichtiger Diskursstrang an, der stellenweise (zumindest verdeckte) agonale Elemente enthält. Allerdings tritt diese Kritik vor allem in den Beiträgen Seppo Heikinheimos auf. Jedoch muss auch erwähnt werden, dass Heikinheimo Saariahos Musik zwar oft in pointierten Formulierungen kritisiert, aber ihre Klangsprache, anders als in anderen Beiträgen, von ihm eben gerade nicht explizit mit ihrer Gender-Identifikation verknüpft wird.⁹⁷⁵

Signifikant auffällig ist, dass die Lexeme aus dem semantischen Feld von ZARTHEIT, sei es mit oder ohne Verbindung zu Femininität, nahezu ausschließlich in bivalenten Kommunikation erscheinen: Lexeme wie *herkkä*, *hieno* und *heleys* finden sich in den wissenschaftlichen Artikeln im Korpus nur sehr vereinzelt. Im wissenschaftlichen Saariaho-Diskurs – respektive in dessen hermeneutisch-semiotischem Segment – spielt hingegen die Evokation des „Anderen“ in der Verknüpfung mit femininen Zuordnungen eine größere Rolle. Eines der Kernwörter in diesem Strang ist *toiseus* ‘Andersheit’.⁹⁷⁶ Allerdings unterstreicht Hautsalo (2005: 248) in ihrer

974 Noeske (2018: 157–163) analysiert die Mehrdimensionalität von Zuschreibungen, Gebrauchs-konventionen und konkretem instrumentatorischen Einsatz differenziert. Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass die Flöte auch das Instrument des Fauns in Debussys berühmtem *Prélude* ist, und dass sich die dominante Position der Flöte in zeitgenössischer Musik auch auf instrumententechnische Gegebenheiten (etwa Beweglichkeit, dynamische Differenzierungsmöglichkeiten im *pianissimo*-Bereich, klangliche Flexibilität, vergleichsweise verlässliche Produktion von Mehrklängen und Übergängen zwischen Klang und Geräusch) zurückführen lässt, die wiederum Saariahos kompositionstechnischen und ästhetischen Interessen entgegenkommen.

975 Die fraglos chauvinistische Äußerung allerdings, dass „kaum jemand Saariahos Musik hören würde, wenn sie hässlich und dick wäre“ (Heikinheimo 1990: B9), war vermutlich der unmittelbare Auslöser für einen Protestbrief gegen die Polemiken des Kritikers, den Saariaho und zahlreiche andere wichtige Persönlichkeiten des finnischen Musiklebens unterzeichneten (Runonen 1990: 8).

976 *Toinen* ist im Finnischen homonym ‘der/die/das zweite/andere’. Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* heißt auf Finnisch *Toinen sukupuoli*. Die erste auf Finnisch erschienene Komponistinnenanthologie trägt denn auch den Titel *Musiikin toinen sukupuoli* (‘Das andere Geschlecht der Musik’; Moisala & Valkeila 1994).

Interpretation die „Geschlechtslosigkeit“ jenes mystischen Anderen. Auch Moisala zielt, basierend auf Braidottis (2011) Konzept des „nomadic subject“, auf eine Überwindung von Genderkonnotationen ab:

In my understanding, [...] she defined a new gender subject position that is not the conventional woman, not an imitation of a conventional man, and not gender neutral or androgynous; rather, it is the position of the nomadic subject. [...] The metamorphosis of any conventional gender position into that of a nomad is like that **from crystal to smoke**. It is a metamorphosis from an organized and controlled entity into something that is unpredictable, flexible, and fluid. (Moisala 2000: 185.)

Hintergrund des Denkbilds ist jene Konstellation, die Kramer (1996: 33–66, insbes. 34–36), den auch die finnische Saariaho-Forschung zitiert, als „Antinomie“ innerhalb des Kulturems Kunstmusik⁹⁷⁷ analysiert: Die Auffassung, dass Musik nicht vorrangig Ergebnis von Materialdisposition und handwerklichen Regeln, sondern von schöpferischer Eingebung sei, wurde erst mit und nach dem Stilwandel und der „Verbürgerlichung“ (Balet & Gerhard 1973) der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sukzessive dominant. Mit diesem Paradigmenwechsel konnte Musik zum Mittel des subjektiven Ausdrucks und damit in Verbindung mit einem als feminin gerahmten Anderen gebracht werden.⁹⁷⁸ Zugleich jedoch entstand dadurch mit dem Spannungsverhältnis von Form und Klanglichkeit ein Anderes auch innerhalb der Musik.

As we will see, this association of **femininity and music as other** is not just one example among many; it becomes paradigmatic at a particular historical moment. [...] If the self speaks through music when form contains (limits and encloses) sonority, then **formally articulate music cannot stand as other**. Yet the presence within music of **an opposition between form and sonority** presupposes that **something in music must be other**. (Kramer 1996: 36.)

Diesen Gedankengang reformuliert auch der finnische Saariaho-Diskurs, der die starke synästhetische Ausrichtung mit dem Stereotyp weiblicher Sensualität verbindet:

Voimme pohtia, onko tällainen vahvan **visuaalinen lähtökohta sukupuolittunut** länsimaisessa musiikkikulttuurissamme **femininiseksi**. [...]Kaanonin ytimessä vaikuttaneessa saksalaisessa musiikinestetiikassa on usein korostunut formalistinen lähtökohta, jossa kuvastuu negatiivinen suhtautuminen soinnin tuottamaan aistilliseen mielihyvään.^{cccxxxii} (Litti 2005: 134).

⁹⁷⁷ Kramer (1996: 36) spricht von „the modern institution of music as a cultural trope“.

⁹⁷⁸ Zu den genderspezifischen Implikationen dieses „Inspirations- und Schaffenskults“ s. Rieger (1988: 112–124).

Damit schließt sich die gedankliche Konstellation an die Interpretationen von Saariahos Klangsprache und ihrem Streben nach Ausgleich von Intellekt und Sonorität im Kontext der Konstruktionen von Weiblichkeit, aber auch an ihre Verortung in der französischen Semiosphäre an.

In einer grafischen Darstellung wird die Komplexität des Gender-Diskursstranges mit seinen zahlreichen Querverbindungen zwischen den Kategorien augenfällig:

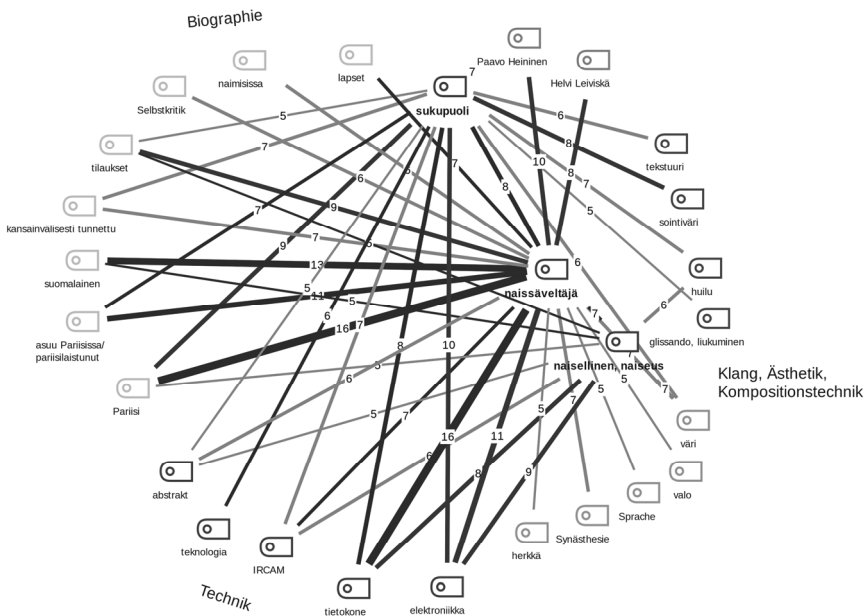


Abb. 16: Häufigste Kategorien- und Instanzenkookkurrenzen mit GENDER im Saariaho-Korpus.

6.3.7 Zwischenfazit zu Fallstudie III

Abbildung 16 zeigt stellvertretend für viele andere denkbare grafische Darstellungen die in den vorangegangenen Analysen von Teildiskursen herausgearbeitete rhizomatische Struktur des Diskurses mit seinen Konnektionen und Plateaus (in Gestalt hochfrequenter und von besonders vielen Verknüpfungen angesteuerter Wörter oder semantischer Felder). Doch wollen solche labyrinthischen Grafiken nicht suggerieren, das Problem der „Entdichtung“ (Scharloth et al. 2013: 361), das durch die Konzentration auf einzelne Diskursstränge entsteht, überwinden zu

können, indem man zeigt, dass alles mit allem zusammenhängt. Entscheidend für die Analyse war vielmehr, wie sich die Zusammenhänge in den einzelnen Diskursbeiträgen realisieren. Vor allem aber ist der Bereich des Ungesagten und die Diskursprogression in einer grafischen Überblicksdarstellung kaum erfassbar: Anhand des semantischen Felds um LICHT ließ sich beispielhaft zeigen, wie die Opposition LICHT<>DUNKEL im Diskursverlauf allmählich in Form der asymmetrischen Opposition *kristalli*<>*savu* an die Oberfläche tritt. Darin zeigt sich das diskursive Potenzial des Noch-Nicht-Gesagten in solchen Oppositionsfiguren, aber auch die Bedeutung der diachronen Dimension.

Die Analyse des Diskurses legte aber auch die Mehrdimensionalität der Stränge und Oppositionen offen. Dies gilt umso mehr, als Bezugnahmen auf Persönlichkeit und Biographie der Komponistin in den meisten Diskursbeiträgen eng mit musikbezogenen Aussagen verflochten sind.⁹⁷⁹ Ein Beitrag wie der auf S. 465 analysierte zeigt in starker Verdichtung, dass viele Äußerungen als Instanzen mehrerer Kategorien aufgefasst werden können. Als stärkstes gemeinsames Charakteristikum über die (durchlässigen) Grenzen der jeweiligen Sinnbezirke hinweg erweisen sich jedoch ÜBERGANG und SYNTHESE: Der Diskurs rekonstruiert, wie die Komponistin das klangliche Material auf der Basis von Gegenüberstellungen kategorisiert und die Zwischenstufen auskomponiert. Die Basis für diese Diskursstränge ist zunächst rein kompositionstechnischer Natur; Saariaho entwickelte frühzeitig ein Interesse daran, die traditionelle Konsonanz-Dissonanz-Spannung auf andere musikalische Parameter zu übertragen und feine Abstufungen oder Übergänge zwischen den jeweils als Extrempositionen dieser parametrischen Skala definierten Punkten zu gestalten.

Saariahos Programmatik einer Synthese des Zarten und Abstrakten liefert die Vorlage für zahlreiche metaphorische Weiterentwicklungen:

Saariahon musiikki on jännittävä yhdistelmä **herkkyttä ja järjestelmällisyyttä**. Kirurgin **veitsi** ja mikroskooppi aseinaan hän tunkeutuu äänen sisään, järjestelee sen säikeitä, **palmikoi** ja kaulitsee. **Hauraansitkeä**^[980] turvamusiikki **etenee verkkaisesti vilkkaista eleistään huolimatta** ja **riehtaantuu** korkeintaan **sisäänpäin**.^{cccxxxiii} (Isopuro 1993: C4.)

Die ganze Passage basiert auf der Figur einer Synthese von Oppositionen:

⁹⁷⁹ Dies gilt übrigens für das wissenschaftliche Diskurssegment ebenso wie für die bivalente Kommunikation. Einen groben statistischen Beleg dafür liefert der Koeffizient an Instanzen der Kategorie KULTURRAUM/BIOGRAPHIE je Text, der mit 3,36 dort sogar höher als im Tageszeitungssegment des Korpus (dort 3).

⁹⁸⁰ Das innovative Kompositum *hauraansitkeä* 'fragil-beharrlich' ist möglicherweise ein Echo von Saariahos eigener Neuprägung *hauraantuntuinen* (s. S. 443).

Zartheit<>Systematik | mit dem Skalpell eindringen<>flechten | zart<>zähe | bedächtig fort-
schreiten<>lebendige Gesten | übermütig werden<>nach innen

Die Synthese- und Übergangsfigur wird schließlich als Kern des ästhetischen Konzepts von Saariahos Musik identifiziert.⁹⁸¹

Anne Sivuoja-Gunaratnam [...] toteaa, että Saariaho antaa **transitiolle** sen perin-teisestä marginaalisesta asemasta täysin poikkeavan arvon^{ccccxxiv} (Hautsalo 2005: 241).

Diese von der Komponistin selbst ursprünglich als rein technisch-physikalisch markierten Prozesse (Linjama 1987: 112) werden im musikwissenschaftlichen Diskurs mehr und mehr semiotisch aufgeladen:

Aistillisen ja älyllisen levistrausslaisia synteesejä löydämme erityisesti Saariahon tuotannosta, mutta vailla saksalaisten teoreetikkojen purevaa serebraalisuutta, ennemminkin eräänlaisena nietzscheläisenä **unitaiteilijana**. [...] Toisaalta Saariahon tuotannon **huipputekninen aspekti** osoittaa, että hän noudattaa Cocteaun perin-siippiä: Reveur[!] est un mauvais poète.^{ccccxxv} (Tarasti 2009: 41.)

Olemassaolon mysteeri kaikuu Saariahon teosten läpikuultavissa soinneissa, kaiuissa, yläsävelissä sekä huilu-, varjo- ja peiliäänissä. Ne luovat musiikkiin tunteen **näkymättömästä mutta aistittavissa olevasta "toisesta" maailmasta** - tai "toisista maailmoista". Niin ikään mysteeri kaikuu **sointivärien hienoisissa, tarkasti määrätyissä siirtymissä**.^{ccccxxvi} (Välimäki 2012: 199.)

Übergangskonstruktionen sind aber nicht nur auf der lexikalischen, sondern auch auf der morphologischen Ebene zu beobachten. Schon der Filmtitel *Säveltäjä Pariisista* ist eine Realisation der Übergangsfigur: Die *peregrinatio*, das Nicht-Bleiben in Finnland, ist auch grammatisch die Voraussetzung für diese Konstruktion, denn der Elativ *Pariisista* kann zwar Herkunft ausdrücken (wenngleich weniger eindeutig als *pariisilainen säveltäjä* 'Pariser Komponistin'), aber auch einen Perspektivenwechsel. Die Paraphrasen dieser Grundfigur kommen immer wieder auf derartige Formeln zurück, sei es mit Bezug auf den biographischen Chronotopos – so nennt Tarasti (2009: 41) Saariaho *ranskalaistunut sävelt[ä]jämme* 'unsere französisierte

⁹⁸¹ Übergangstechniken sind natürlich keinesfalls ein exklusives Stilmerkmal Saariahos; im Gegenteil ist das Interesse hieran ein Charakteristikum vieler avancierter Musik spätestens mit der seit den 1960er Jahren entwickelten Klangfarbkomposition. Wenn im finnischen Diskurs also das Deutungsmuster etabliert wird, dass es Saariaho gewesen sei, die den Übergang als musikalischen Topos aus seiner Randposition ins Zentrum gerückt habe, so wird dies nur vor dem Hintergrund verständlich, dass in der finnischen Musik bis dahin Übergangstechniken noch eine vergleichsweise marginale Rolle gespielt hatten: Der musikästhetische und kompositionstechnische Adaptationsprozess wird gleichsam als absolute Perspektive gesetzt.

Komponistin' – oder als extrem verdichtete Zusammenfassung eines ästhetisch-künstlerischen Veränderungsprozesses im Gesamtwerk: Die Konstruktion *kristallista savuksi* zeigt in dichtester Form die Verbindung der für Saariahos Musik als charakteristisch beschriebenen Aufhebung von Gegensätzen im formalen Prozess und ihrer Position als Künstlerin eines kultursemiotischen Zwischenraums.

Insofern wäre in der Tat das Glissando – der stufenlose Übergang zwischen zwei Tönen, bei dem man zwar an jedem Punkt anhalten und die exakte Frequenz bestimmen könnte, dessen Wesenskern aber das Gleiten ist – die zentrale Figur, wollte man den Nukleus des Saariaho-Diskurses mit einem musikentlehnten Begriff charakterisieren: Wohl bilden den Hintergrund zwei Elemente, die zueinander in Opposition stehen, aber der überwältigende Teil realisiert sich in virtuell unendlich vielen Zwischenstufen. Dabei ist hervorzuheben, dass hier neben diesem musikalischen Fachterminus und seiner finnischen Entsprechung (*liukuminen*) immer von dem reflexiv markierten *siirtyminen* '[sich] verschieben' Gebrauch gemacht wird. Der Saariaho'sche Übergang ist in der eigensprachlich finnischen Realisation semantisch als Geschehen(-Lassen), nicht als Handlung definiert; dies ist bereits bei Kaipainen (1984) angelegt.⁹⁸²

Das Lexem *vaellus* 'Wanderschaft' wird im Saariaho-Diskurs erst nach der Uraufführung der Oper *L'amour de loin* aktiviert, in der eine der Hauptfiguren ein Pilger ist. Doch zeigt die Verbindung mit dem biographischen Chronotopos und der Konnotation von Feminität und Nomadentum, dass die Wanderungsfigur, als Übergang in Raum und Zeit, bis in die frühesten Diskursschichten zurückreicht. Die geographischen und kulturellen Räume und die daraus abgeleiteten framesemantischen Slots FINNLAND und PARIS erscheinen im Diskurs als Semiosphären:

In den Fällen, in denen ein Kulturraum territorialen Charakter besitzt, erhält die Grenze eine räumliche Funktion im elementaren Sinne. [...] **Personen, die aufgrund einer besonderen Gabe [...] zu beiden Welten gehören** und gleichsam Übersetzer sind, werden an der Peripherie des Territoriums angesiedelt [...]. Diese Siedlungen bildeten **Zonen kultureller Zweisprachigkeit**, die semiotische Kontakte zwischen den beiden Welten ermöglichten. (Lotman 1990: 292.)

Saariaho lässt sich aufgrund ihrer „besonderen Gabe“ in einer solchen Zone kultureller Zweisprachigkeit ansiedeln.

⁹⁸² Auch die Dominanz der Spezialentlehnung *transitio* 'Transition' mit ihrer abgeschwächten spatialen Metaphorik ist signifikant. Das eigensprachliche *ylimeno* 'Übergang' kommt im Korpus nur an einer Stelle vor, und zwar ausgerechnet dort, wo Hautsalo (2005: 237) vergleichend über den „Übergang“ in der Musik Richard Wagners schreibt.

Damit wird die Verknüpfung aller zentralen Motive aus dem Saariaho-Diskurs in ihrer ganzen Tragweite evident: Über die metaphorische Konstruktion der Musik als Klangwanderung und der Komponistin als Nomadin erfolgt die Grenzverwischung zwischen jenen Oppositionen, die teils in der Frühphase des Diskurses musterprägende Grundfiguren waren (LICHT<>DUNKEL, FEMININ<>MASKULIN, NATUR<>TECHNIK, FINNISCH<>FRANZÖSISCH, KLANG<>GERÄUSCH). Übergang und Synthese werden zu diskursspezifischen Kernfiguren; in den zentralen Konstruktionen realisiert sich die Annihilation des Binären.

7 Fazit und Ausblick

Das folgende Gesamtresümee ist, als Gegenstück zur Einleitung, gewissermaßen rückläufig zum Aufbau des Buches geordnet. Die konkreten Ergebnisse der drei Fallstudien (Kapitel 6) wurden bereits jeweils im Anschluss zusammengefasst. Hier folgt zunächst (7.1) eine grundlegende Methodenreflektion als Klammer zu Kapitel 5. Im Anschluss werden die Ergebnisse zu der Frage, ob es ein für Finnland kulturspezifisches Schreiben über Musik gebe, kritisch diskutiert und damit an die fachsprachenlinguistischen Überlegungen in Kapitel 4 und 3 angeknüpft (7.2). Der Unterabschnitt 7.3 schlägt den Bogen zurück zu der in der Einleitung formulierten zentralen These, dass eine Fachsprache über die konkret verhandelten Inhalte hinaus in ihrer fortlaufenden systematischen Ausprägung wie auch im Sprachgebrauch auf kritische Phasen gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen (die für Finnland in Kapitel 2 knapp skizziert wurden) reagieren kann. Abschließend (7.4) wird resümiert, welche Aspekte in der vorliegenden Untersuchung nicht oder nicht angemessen betrachtet werden konnten und ein Ausblick auf mögliche anschließende Forschungsanregungen gegeben.

7.1 Methodologisches Resümee: Linguistische Analyse von Musikdiskursen

Mit der Anwendung einer etablierten diskurslinguistischen Methodik zur vorwiegend qualitativen Analyse dreier repräsentativer Ausschnitte aus dem finnischen Musikdiskurs wurde, vor dem Hintergrund der zuvor dargelegten ereignis-, kultur- und (fach)sprachgeschichtlichen Voraussetzungen, eine komplexe Zugriffsweise erprobt. Ziel war es, kunstwerkinduzierte Diskurse linguistisch zu analysieren und aus dieser Analyse signifikante Aussagen zu deren fachspezifischem, aber auch interrelational-gesellschaftlichem Wesen zu extrahieren. Im Rückblick auf den empirischen Hauptteil der Untersuchung muss sich dieses methodische Vorgehen drei kritischen Fragen stellen: Wurden (1) die richtigen Werkzeuge gewählt und in geeigneter Weise an die Spezifik der untersuchten Diskurse angepasst, sind (2) die Aussagen über die untersuchten Korpora jenseits unmittelbar evidenter Befunde relevant, vergleichbar und verallgemeinerbar und ließe sich (3) das gewählte Verfahren als Modell für Analysen vergleichbarer Diskurse anwenden?

Die Antworten auf (1) und (2) müssen zwar, solange nicht Ergebnisse im Sinne von (3) als empirische Vergleiche vorliegen, teilweise vorläufig bleiben. Gewisse Feststellungen allerdings lassen sich treffen: Das untersuchte sprachliche Material

hat sich in allen drei Korpora als außerordentlich dicht vernetzter Komplex von Aussageformationen erwiesen, deren Realisationen im Detail stark variieren, in größeren Aggregationen jedoch auf eine überschaubare Zahl von Kernaussagen zurückgehen. Dabei wurde offensichtlich, dass quantitative Verfahren zum Nachweis und zur Veranschaulichung diskursiver Verdichtungen und diachroner Tendenzen zwar hilfreich und unerlässlich waren. Angesichts der stark individualisierten Äußerungsstrukturen musste jedoch ein manueller Zugriff, ergänzt durch ein *close reading* einzelner Textexemplare, das hauptsächliche Vorgehen bleiben. Der vergleichsweise geringe Umfang der Korpora wurde dabei durch ihre Exhaustivität im Hinblick auf die jeweiligen Diskursgegenstände sowie durch ihre Dichte und Komplexität, der mit einer adäquaten Analyseintensität begegnet wurde, zielgerichtet kompensiert. Viele zentrale Funde im Korpus erschlossen sich erst in der manuellen Einzelanalyse der Texte, da das Material ganz wesentlich durch verklausulierte Agonalitäten und Widersprüche, kulturspezifische Anspielungen, verdeckte Polyphonien, *ex negativo*-Prädikationen, syntaktische, morphologische und semantische Varianten geprägt ist. Die methodologischen Resultate sprechen in dieser Hinsicht also dafür, an vergleichbaren Untersuchungsgegenständen qualitative Tiefenanalysen dezidiert gegenstandsbezogener (und damit kleinerer) Korpora durchzuführen.

Die Adaptation des DIMEAN-Layouts (Spitzmüller & Warnke 2011: 201), einschließlich der Integration von Vorgehensweisen eines diskurshistorischen Ansatzes bzw. korpusassasierter diachroner Analyse, darf als zielführend und ergebnisrelevant betrachtet werden, soweit die diskurslinguistisch-deskriptive Erschließung des Materials mit dieser Methodenkombination angesprochen wird: Die Relationen zwischen trans- und intratextuellen Makro- und Mikroebenen sowie die Rollen und Strategien der Akteure innerhalb einer kleinen Sprach- und Diskursgemeinschaft ließen sich damit in ihrer Dichte und ihren Beziehungskonstellationen, auch über die Grenzen der Teildiskurse hinweg, als Konstituenten einer spezifischen Wissensformation beschreiben, die sie prägen und von der sie wiederum geprägt werden. Insbesondere der Ansatz einer weitgespannten diachronen Perspektive und eines besonderen Augenmerks auf Filiationen und Reformulierungen innerhalb von Diskurssträngen kann dabei als theoretisch-methodischer Beitrag zu einer diskursanalytischen Herangehensweise gewertet werden, die an Abhängigkeiten von Äußerungen untereinander und den Verhältnissen von Konstanten und Veränderungen in charakteristischen Formanten von Diskursen interessiert ist.

Hinsichtlich der Operationalisierbarkeit von DIMEAN bestätigt sich, dass die Berücksichtigung möglichst vieler Ebenen ohne fundamentale Probleme umsetzbar war; die Vielschichtigkeit erwies sich damit als expliziter Vorteil des Modells. Zwar ließen sich nicht alle Gesichtspunkte in der gleichen Tiefe und Systematik

erfassen, was auch der Tatsache geschuldet war, dass in einer thematisch grundlegenden Untersuchung wie dieser die adäquate Klärung gegenstandsspezifischer Voraussetzungen ihren Tribut forderte. Dennoch kann festgehalten werden, dass eine gewissermaßen kaleidoskopische Betrachtung einem derart komplexen Material allein gerecht werden kann, während eine Reduktion auf wenige, teils einfacher handhabbare Aspekte (wie etwa der vielfach erprobte Zugriff über metaphorische Konzeptualisierungen) deutlich weniger dazu beigetragen hätte, die mit dem Forschungsansatz aufgeworfenen grundlegenden Fragen zu beantworten.

Die Untersuchungsmethodik musste den durch außersprachliche Gegebenheiten bedingten strukturellen Unterschieden der drei Korpora untereinander zwar durch gewisse Anpassungen Rechnung tragen – ein schematisiert identischer Zugriff hätte bedeutet, wesentliche Aspekte der „Wirklichkeit des Diskurses“ (Teubert 2013) zu ignorieren. Dennoch sind die drei Fallbeispiele untereinander so weit vergleichbar, dass sich Gesetzmäßigkeiten und charakteristische strukturelle Unterschiede ablesen ließen. Eine Gemeinsamkeit ist die starke Pfadabhängigkeit von zentralen Aussageformationen aus der jeweils frühen bzw. initialen Diskursphase. Ebenfalls diskursübergreifend deutlich wurde das Zusammenspiel der jeweiligen Konstellationen von *voice* bzw. Diskursmacht und quantitativ-diachroner Präsenz: Der Faktor *voice* kann alleine bereits diskursprägende Wirkung haben, wie etwa der starke Einfluss einzelner Äußerungen der Komponistin im Saariaho-Diskurs belegt, während Rekurrenz alleine in der Regel hierfür nicht ausreicht: Eine Bedingung dafür, dass eine Äußerung starke Diskurswirkung entfaltet, ist das gelungene „Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen“ (Gadamer 1990 [1960]: 295). Hierzu kann stellvertretend auf das charakteristische Beispiel des Epithetons *pettuleipä-sinfonia* ‘Rindenbrotsinfonie’ für Sibelius’ 4. Sinfonie verwiesen werden. Es konnte zum Kernwort werden, obwohl es aus einer vergleichsweise dissidentischen Position in den Diskurs eingebracht wurde, weil es an das etablierte Narrativ einer finischen Resilienzmentalität anschloss.

Solche Konstellationen rechtfertigen auch einen Gesamtzugriff, der (stärker als für die deskriptive Diskurslinguistik allgemein postuliert) von einem *top-down*-Ansatz geprägt war.⁹⁸³ Die Betrachtung der jeweiligen Teildiskurse vor dem Hintergrund des als „diskursiver Rahmen“ bezeichneten historischen und fachspezifischen Wissens war einerseits Voraussetzung eines kompetenten Zugriffs. Andererseits bestand dabei auch die Gefahr der Übergenerierung. Wenngleich die Perspektive

⁹⁸³ Das *pettuleipä*-Beispiel steht allerdings auch dafür, dass ein *bottom-up*-Ansatz gleichermaßen erfolgreich bei der Freilegung der Hintergründe einer Äußerung sein kann: Die Analyse nahm in diesem Fall ihren Ausgang von den Realisationen der Grundfigur REDUZIERTHEIT auf der Mikroebene (s. 6.1.4).

der gesamten Untersuchungsanlage eine dezidiert linguistische war, lässt sich doch nicht von der Hand weisen, dass viele Detailergebnisse ohne dieses Rahmenwissen – und dabei ist sehr viel weniger, als es zunächst scheinen mag, musikfachliche Kompetenz angesprochen, sondern vor allem eine genaue allgemeine Kenntnis der finnischen Kultur und Geschichte – vermutlich nicht ebenso konturiert hervorgetreten wären. Doch ist dieses Rahmenwissen letztlich inhärenter Bestandteil der Disziplin: Die Fennistik, im umfassenden Sinn als „Lehre von der (ostsee)finnischen Sprache und Kultur“, wird die sprachgeschichtlichen und -strukturellen Spezifika und ihre Verbindungen zu finnischen Identitätskonstruktionen kaum je aus dem Blick lassen (dürfen), und dies schon gar nicht in einem interdisziplinären Kontext, in dem es um ein für die finnische Kultur so zentrales Gebiet geht.

Die Foucault'sche Frage (s. 1.4) ließ sich so für jede untersuchte Äußerung mit großer Tiefenschärfe beantworten: Es wurde ersichtlich, wie es kommt, dass einzelne Lexeme wie etwa *karu*, *sinfonikko* oder *valo*, aber auch die um sie angelagerten semantischen Felder, (oppositionellen) Grundfiguren und zu Denkbildern verdichteten Sichtweisen, kurz: bestimmte diskursspezifische Wissensbezirke, in den jeweiligen Korpora eine herausragende Position einnehmen, durch Reformulierungen verstärkt und bestätigt werden und damit ihrerseits den Diskurs prägen. Die beständige Erneuerung des Werkerlebens in Form von musikalischen und sprachlichen Interpretationen bewirkt dabei, dass der Strom an Äußerungen nicht abreißt, wobei Individualität und Quantität sich zueinander tendenziell komplementär verhalten. Die Reformulierungsneigung der Diskurse auf der transtextuellen Ebene kommt sowohl in Kategorien als auch in Instanzen zur Geltung, so dass sich eine Tendenz zu einer doppelten Normalverteilung ablesen lässt – das Gleiche wird bevorzugt auf gleiche oder ähnliche Weise gesagt, so dass die Formantcharakteristik des Diskurses diachron immer profilierter wird.

In diesem Kontinuum konnten aber auch signifikante Abweichungen von einmal etablierten Mustern identifiziert werden. Gerade angesichts scheinbar nicht oder schwach agonaler Diskurse ist die präzise Analyse des Ungesagten und der Implikaturen von Bedeutung – dort, wo explizite Widersprüche nicht auftreten, muss umso genauer nach den impliziten Oppositionen zu musterhaften Propositionen und Prädikationen gesucht werden. Busses (1997) Grundfiguren-Modell erwies sich hier als zentral: Wenn über ein EINES gesprochen wird, ist damit zugleich die Abwesenheit oder der Ausschluss eines ANDEREN impliziert. Wie sich etwa an der diskursiven Wellenbewegung des Koli-Stranges im Sibelius-Diskurs gezeigt hat, können auch in gefestigt erscheinenden diskursiven Formationen tektonische Verschiebungen auftreten, die die Topographie eines Diskurses entscheidend verändern. Zwar ist es also sinnvoll und legitim, Dossiers mit einem Schwerpunkt auf der frühen Diskursphase besonders intensiv zu analysieren, um die Genese zentraler

Diskursstränge zu rekonstruieren. Die Ergebnisbetrachtung darf sich aber keinesfalls mit wie auch immer schlüssig begründeten diachronen Grenzen und temporären Saturationsstadien zufrieden geben. Die Beobachtung des Verhaltens von (heuristisch identifizierten) Kernen im Gesamtkorpus und über den gesamten zeitlichen Ausschnitt hinweg ist ein unerlässliches Komplement zu der unvermeidlichen Beschränkung auf signifikante Diskursbeiträge für die Detailanalyse.

An das bisherige Fazit schließt sich die weiterführende Frage an, ob mit dieser Methodik generell signifikante strukturelle Befunde zu Musikdiskursen erbracht werden können. Das grundsätzliche Vorgehen soll noch einmal knapp zusammengefasst werden:

- (1) Auswahl eines für eine Analyse interessanten, historisch und/oder systematisch eingrenzbaren Teildiskurses und Spezifikation zentraler Forschungsaspekte;
- (2) Identifikation und Beschreibung des relevanten (historischen und diskursiven) Rahmens und Hintergrunds;
- (3) Kompilation eines geeigneten Korpus bzw. mehrerer Teilkorpora;
- (4) Auswahl geeigneter Ebenen aus dem DIMEAN-Layout oder einer vergleichbaren Mehrebenenkonstellation und ggf. Ergänzung um diskursspezifisch signifikante Aspekte;
- (5) heuristische Grobanalyse und Kategorisierung des Textkorpus;
- (6) Identifikation signifikanter Diskursstränge, Grundfiguren und anderer Kernstrukturen;
- (7) Zusammenstellung eines geeigneten Dossiers für Detailanalysen/*close reading*;
- (8) quantitative Feinanalyse des Gesamtkorpus und qualitative Analyse des Dossiers; ggf. Revision des Codesystems, Ergänzung oder Austausch von Dossier-texten;
- (9) ggf. grafische/tabellarische Aufarbeitung.

Dieses Verfahren unterscheidet sich zwar nicht grundsätzlich von den Stadien einer diskurshistorischen Analyse (DHA) nach Wodak & Reisigl (2009: 96), doch lassen diese zunächst einmal offen, welche Methoden bei der Analyse angewendet werden (sollen). Die Integration des DIMEAN-Spektrums stellt ein konkretes Arsenal linguistischer Werkzeuge bereit, anhand dessen das Bewusstsein dafür geschärft wird, was theoretisch analysiert werden könnte (oder müsste) und die implizite Aufforderung enthält, die gewählten Selektionen und Ergänzungen kritisch reflektiert zu begründen.⁹⁸⁴

984 Dies lässt sich etwa bei Jürgens (2018: 74–88) gut nachvollziehen, einschließlich beispielhafter Knappheit der Darstellung. Der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung erforderte allerdings ein erhebliches Mehr an Vorüberlegungen.

Die Matrix aus Forschungsansatz und Korpusauswahl kann dabei auch anderen Kriterien folgen als denen, die hier im Zentrum des Interesses standen.⁹⁸⁵ Allerdings haben sich zwei Steuerungsfaktoren, die in der vorliegenden Arbeit zunächst einmal im Interesse der Operationalisierbarkeit im Umgang mit einem sehr anspruchsvollen Materialkomplex entwickelt wurden, in ihrer Kombination im Laufe der Analyse als zentrale methodische Komponenten erwiesen: Der Vergleich mehrerer Teilkorpora bzw. Teildiskurse und die Vergleichbarkeit durch die Fokussierung auf Äußerungen zu spezifischen Aspekten eines Werkes, die damit ihrerseits als transtextuelle Isotopien gelesen werden konnten. Diese Vergleichbarkeit kann auch nach anderen Kriterien als den hier angelegten, vorwiegend längsschnittig konzipierten hergestellt werden – etwa durch die Fokussierung auf Gattungen, außermusikalische Bezüge (z.B. eine bestimmte literarische Vorlage unterschiedlicher Werke) oder andere Querschnittsaspekte (wie etwa Diskurse zu Spätwerken).

In jedem Fall aber muss der Zugriff über eine wortorientierte Betrachtung von Klangbeschreibungen hinausgehen und sowohl (fachsprachliche) Strategien zur Analyse kompositionstechnischer Verfahren und ästhetischer Verortungen als auch sprachliche Äußerungen zur Musik im breiteren diskursiven und kulturellen Kontext berücksichtigen. Die hier eingesetzte Methodenkombination hat sich bei der Erfassung eines breiten und komplexen Spektrums sprachlicher Mittel und diachron weitgespannter Korpora zu stilistisch unterschiedlichen Werken als operationalisierbar und zielführend erwiesen. Sie könnte daher als Grundlage für ein Modell der kulturlinguistischen Analyse von Fachdiskursen (respektive der diskurslinguistischen Analyse von Fachkulturen) dienen, das in weiteren Erprobungen zu verfeinern und zu schärfen wäre.

7.2 Gibt es eine finnische Musikfachsprache?

Die Entwicklung des Kulturems Kunstmusik in der Kultur Finnlands ließ sich als dreischrittiger Prozess darstellen: Zunächst einmal wurden nahezu sämtliche Gegenstände und Begriffe importiert und adaptiert. Mit dem Ereignis Jean Sibelius, seinem Werk und seiner zunehmenden internationalen Reputation ging die Konstruktion einer Identifikation mit Kunstmusik als möglicher Ausdrucksform des Finnisch-Seins einher. Im Anschluss an dieses Pioniernarrativ konnten sich weitere

⁹⁸⁵ Die Kriterien für diese Systematik waren hier grob durch die Koordinaten finnisch/Instrumentalmusik/20. und frühes 21. Jahrhundert und das Ziel einer möglichst charakteristischen und textmusterübergreifenden Abdeckung definiert. Es gäbe aber auch zahlreiche andere denkbare Diskurskoordinaten (s. z.B. Bär 2024: 26–27).

Erzählmuster etablieren. Diese Entwicklung wurde durch den Auf- und Ausbau einer Fachterminologie und fachlichen Textproduktion nahezu synchron begleitet. Das adaptive Potenzial des Finnischen und die Motivation der Autorinnen und Autoren, die Sprache für musikbezogene Texte zu nutzen und im Gebrauchsprozess zu erweitern, ermöglichte um die Wende zum 20. Jahrhundert einen – mit Blick auf die historischen Rahmenbedingungen – außerordentlichen Entwicklungsschub.

Die weitgehende Abwesenheit einer erfolgreichen systematischen Sprachplanung auf diesem Gebiet war dabei nicht allein kein Hindernis, sondern könnte die Entfaltung sprachschöpferischer Kräfte bisweilen sogar befördert haben. Auch die starke Stellung der relevanten Parallelsprachen (Schwedisch als allgemeine Bildungssprache, Deutsch als *lingua franca* der Musikwissenschaft) hatte, anders als bisweilen geglaubt wurde, keine langfristig negativen Auswirkungen. Vielmehr konnte die Mehrsprachigkeit der Fachgemeinschaft jenen Emergenzprozess absichern, in dem sich das Finnische über mehrere Jahrzehnte hinweg sukzessive als Hauptsprache des Musikdiskurses etablierte und damit die Polyfunktionalisierung der Sprache auf diesem Gebiet vollzog. Das Phänomen der kulturellen Entwicklung Finnlands im Kokon etablierter Verwaltungs-, Kultur- und Sprachsysteme wird also auch auf dem Gebiet der Musikfachsprache erkennbar. Mit kulturraumübergreifenden Ausbildungsstrukturen, einer *peregrinatio academica*, die auch im entwickelten finnischen Musikleben weiter eine große Rolle spielt, und der sprachlichen Flexibilität wurden (und werden) aber auch stilistische und inhaltliche Rollenvorbilder adaptiert. Wenngleich die Terminologie in Teilen noch lange uneinheitlich blieb, die Textproduktion erst allmählich alle Bereiche des Schreibens über Kunstmusik erschloss und sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig verwissenschaftlichte, hat die Untersuchung erwiesen, dass das Potenzial dieser Fachsprache, soweit es um die Bezeichnung musikalischer Phänomene und eine Einbettung dieser Bezeichnungen in kohärente Textstrukturen ging, bereits spätestens mit der Übergangsphase zum Neufinnisch Ende des 19. Jahrhunderts vorhanden war.

Die Frage nach einer genuin finnischen Musikfachsprache berührt jedoch auch den Aspekt, ob die Fachsprache lediglich die Rolle der Musik in den finnischen kulturgeschichtlichen Narrativen begleitet und reflektiert oder identitätsstiftender und -stärkender Faktor in diesem Kontext war bzw. ist. Dabei waren die Ebenen von Terminologie, Fachtextstruktur und Fachdiskurs zu betrachten. Die Basisterminologie war in etwa zu dem Zeitpunkt komplettiert, als auch das Fundament eines institutionalisierten Musiklebens errichtet war. Beinahe könnte man sich zu der Feststellung aufschwingen, dass sogar die (allerdings explizit nur an Verwaltung und Rechtsprechung gerichtete) knappe Zwanzigjahrfrist des Sprachmanifests (1863) für die Schaffung einer vollgültigen finnischen Kultursprache hinsichtlich

der Musikterminologie recht gut eingehalten wurde. Sicher aber kann das Bonmot vom zum Zeitpunkt der Unabhängigkeit (1917) „bereits ‚fertigen‘ Finnland“ (Klinge 2011: 16) auch für dieses Gebiet gelten. Die Heterogenität der finnischen Musikterminologie entsprang dabei teils schlichter Kontingenzt, teils einem toleranten und reflektierten Pragmatismus bei der Akzeptanz von Entlehnungen und teils der sprachstrukturellen Eigendynamik bei der Bildung von Derivationen und Komposita auf der Basis weniger zentraler, überwiegend eigensprachlicher Lexeme.

Eingehender kritisch reflektiert wurde diese Konstellation erst zu einem Zeitpunkt, als es bereits erheblicher sprachpflegerischer Reformanstrengungen bedurft hätte, um die bereits weithin im Gebrauch befindliche Terminologie noch entscheidend zu verändern. Sowohl Ilmari Krohns Projekt, einen morphologisch und semantisch möglichst homogenen, stark eigensprachlich geprägten Wortschatz zu verankern, als auch die parallelen gremienbasierten Reformbestrebungen müssen als in ihrer Wirksamkeit und Nachhaltigkeit sehr eingeschränkt beurteilt werden: Die Eigenständigkeit der finnischen Musikterminologie resultiert nicht aus einem koordinierten Sprachplanungs- oder kohärenten Sprachschöpfungsakt. Aus der Sicht einer Sprach(planungs)geschichtsschreibung, die die Ausformung der Schriftsprache gezielter und koordinierter Aktivität zuzuschreiben bestrebt war, mochte diese Erkenntnis schwer zu akzeptieren sein, was die Resilienz der streckenweise rundheraus kontrafaktischen Erzählung von Krohn als „Schöpfer“ oder zumindest prägendem Reformator der finnischen Musikterminologie erklärt. Finnlandspezifisch ist Krohns Projekt aber auch oder vor allem deshalb, weil sich hier die Machtposition eines einzelnen Autors in einer kleinen Fachsprachgemeinschaft über Jahrzehnte und teils gegen internationale Trends und Usancen der Fachterminologie auswirkte. Gerade solche Konstellationen unterschiedlicher Einflüsse und Eigenbewegungen in ihrer Mischung prägen das Kulturspezifische einer Fachterminologie.

Die beispielsweise in Brandstätters (1990) Vergleichende herausgearbeitete strukturelle Heterogenität musikfachlicher Texte findet sich auch im Finnischen, sowohl diachron als auch bei nahezu zeitgleich entstandenen Untersuchungen zu demselben Gegenstand. Die dabei beobachteten argumentations- und textstrukturellen Charakteristika sind eher als Merkmalreservoir denn als präzise fixierbare Musterbildungen zu betrachten. Kritisch gelesen werden müssen diese Befunde auch, weil die hier untersuchten Texte vorrangig nach thematischen, nicht nach strukturellen Kriterien ausgewählt wurden und die meisten der eingehender analysierten Textexemplare nicht aus jüngster Zeit stammen. Die folgende Auflistung ist mithin eine Kompilation aus in einer qualifizierten Stichprobe als rekurrent beobachteten Tendenzen eines spezifischen Segments der Textmusterfamilie FINNISCHER

MUSIKFACHTEXT, von denen keine für sich genommen als exklusiv, hinreichend oder notwendig für die Identifikation dieses Musters herausgestellt werden kann:⁹⁸⁶

- (1) Etymologisch heterogener Fachwortschatz;
- (2) überwiegende Impersonalität;
- (3) elaborierte *hedging*-Strategien;
- (4) „slawischer“ Stil (s. S. 373) mit zahlreichen Setzungen, Argumentationsstützung auf persönlicher Autorität oder *doxa* sowie wenigen Nebendiskursen und Fußnoten;
- (5) implizite Kontradiktionen und Angriffe auf ungenannte Gegnerschaft;
- (6) Registerwechsel bzw. Changieren zwischen ästhetischem Stil und Sachstil;
- (7) starkes Gewicht auf Hermeneutik und Biographik;
- (8) freier Umgang mit Quellen (unmarkierte Verkürzungen, Zitate aus zweiter und dritter Hand, fehlende oder ungenaue Nachweise), vor allem in der Literatur zu Sibelius.

Die Auflistung spiegelt auch die Verknüpfung sprach- und fachgeschichtlicher Charakteristika. Die finnischsprachige Textproduktion über Musik jenseits von Lehrwerken und Rezensionen in der Tagespresse setzt mit ganz wenigen Ausnahmen in etwa in der Phase ein, in der sich mit Sibelius' ersten großen Orchesterwerken die Konstituierung einer – zunächst einmal in einem bloßen Sprechakt (s. S. 58) deklariert – als solcher erkannten „finnischen“ Musik vollzog und in der Folge seine Musik mit der politischen Auseinandersetzung um die zunehmend restriktivere Finnlandpolitik Russlands verknüpft wurde. Entsprechend eng ist der finnischsprachige Fachdiskurs zur Musik mit nationalen Identifikations- und bald auch nationalistischen Abgrenzungsprozessen verflochten. Dabei muss jedoch festgehalten werden, dass die nationale Identifikation mit Sibelius kein rein finnisches Produkt ist. Im Gegenteil zeigen bereits die frühesten ausländischen Äußerungen zu seiner Musik, dass hier sehr viel ältere Projektionen aufgegriffen und umgelenkt wurden.

Finnlands Stellung als *receiver country* kommt also auch darin zum Tragen, dass gerade die postulierte oder projizierte kulturelle Eigenständigkeit via finnische Kunstmusik die Adaptation einer präfabrizierten Konstruktion ist, die im Kern

⁹⁸⁶ Es sei auch an Toschers (2019: 60) Feststellung erinnert, dass „der wissenschaftliche Stil – über Nationalstile und Kulturspezifika hinaus – in hohem Maße vom Fach bzw. der Wissenschaftsdisziplin selbst abhängt“: Wald-Fuhrmann (2022: IV.4) etwa unterstreicht, dass ein wissenschaftliches Neutralitätsgebot für die Musikwissenschaft nur bedingt in Betracht kommt. Was an diesen Eigenschaften also musikfachtexttypisch und was kulturspezifisch erscheint, ist teils untrennbar miteinander verwoben, und die Zahl kontrastiver Untersuchungen zu Fachtexten dieser und anderer Disziplinen ist zu gering, um hier umfassende Vergleiche anstellen zu können. Zumindest die Punkte (2) – (5) allerdings, das legen die hier berücksichtigten Arbeiten nahe, sind finnlandtypisch.

auf den deutschen Musikdiskurs des späten 18. und des 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann. Doch allein die Tatsache, dass eine kulturelle, sprachlich-diskursiv vermittelte Konstruktion nicht autochthon ist, bedeutet noch lange nicht, dass sie nicht dennoch kulturspezifisch sein kann: *Germany as a cultural paragon* (Kurkela & Rantanen 2017) ist ein konstitutiver Bestandteil der finnischen Kultur, zumal auf dem Gebiet der Musik, aber eben nur einer von vielen. Entscheidend ist die Vielfalt und diachrone Tektonik der Einflussphären und -konstellationen in ihrer Mischung mit dem (vor allem über Sprache, Natur, Mythologie und eine amalgamierte östlich-nordisch-lutherische Selbstbildkonstruktion) als Eigenem Identifizierten. In der Analyse der für drei repräsentative und typische Fallbeispiele zusammengestellten Korpora ließ sich feststellen, dass der Diskurs in allen textuellen Ausprägungen um einige zentrale Problemfelder kreist. Diese Feststellung nimmt für sich nicht in Anspruch, besonders originell zu sein – vielmehr dürfte sich eine ähnliche Struktur aus Diskurssträngen, die um das Gerüst eines diskursiven Minimums angelagert sind, bei jedem künstlerischen Einzel- oder Gesamtwerk finden, zu dem eine vergleichbar umfangreiche Textproduktion existiert. Welche Denkfiguren es jedoch sind, um die der jeweilige Diskurs sich entfaltet, ist kulturspezifisch.

An diese Beobachtungen schließt sich also die tiefere Bedeutung der Frage nach einer finnischen Musikfachsprache an – nämlich, ob es jenseits sprachlich weitgehend determinierter semantischer, morphologischer und syntaktischer Komponenten und Strukturen auch solche (eventuell sogar idiosynkratische) Elemente und Strategien des Schreibens über Musik gibt, deren inhaltlicher Transport überwiegend nur auf Basis gemeinsamer kultureller Erfahrungen, Vorstellungen, Mentalitäten und Narrative auf Sender- und Empfängerseite funktioniert. Die Betrachtung des Wortschatzes hat zwar einige Bezeichnungen und Begriffe zutage gefördert, auf die sich diese Beschreibung anwenden ließe, doch dürfte das angesichts des fachlexikalischen Gesamtumfangs sporadisch zu nennende Auftreten von Lexemen wie *taite* '(Form)abschnitt' oder *ponsi* 'Themengruppe', so charakteristisch sie sein mögen, allein noch keine im Ganzen unverwechselbare finnische Musikfachsprache konstituieren. Signifikanter sind die Verwendungskontexte von Projektionswörtern wie *alkuvoima* 'Urkraft' oder *orgaaninen* 'organisch', weil sich hier Muster mit teils mentalitätsgesteuerten oder ideologischen Zügen identifizieren lassen. Besonders charakteristisch aber sind Determinativkomposita wie *karvalakkiooppera* 'Pelzmützenoper' oder *pettuleipäsinfonia* 'Rindenbrotsinfonie', die in Entstehung, Bedeutung und Verwendung so nur in Finnland denkbar und also unzweifelhaft kulturspezifisch sind. Ein einfaches Testverfahren hierfür ist das der Übersetzung – wo diese der Erläuterung bedürfte oder auf Äquivalente zurückgreifen müsste, die den weiteren Bedeutungsumfang und -hintergrund nicht zu

transportieren in der Lage sind, liegt ein kulturspezifischer Ausdruck vor:⁹⁸⁷ ‚Pelzmützenoper‘ oder ‚Rindenbrotsinfonie‘ mag die (ironische) Poetik der Ausdrücke transportieren, ihr voller Bedeutungs- und historischer Begriffsumfang dürfte jedoch außerhalb des kulturellen Kontexts nicht resonieren. Was im Zuge der Fremdwortdebatte bescheiden auf Entlehnungen aus den klassischen Sprachen gemünzt formuliert wurde, gilt damit auch für das Finnische selbst:

Me voimme yhdessä sanassa tuntea tuoksun kokonaisesta kulttuurista, niinkuin me voimme yhden kukan tuoksusta tuntea koko kevään^{ccccxxvii} (Koskeniemi 1915: 10).

Pettuleipäsinfonia ist zweifellos ein solches „einzelnes Wort“, in dem sich „der Duft einer ganzen Kultur erspüren“ lässt.

Doch erst die Kombination aller Elemente – Lexeme, Grundfiguren, Denkbilder – die in ihrer sprachlichen Ausprägung und ihrer inhaltlichen Struktur so, wie sie im finnischen Diskurs erscheinen, nur aus der finnischen Kultur und Geschichte heraus lesbar und verstehbar sind, konstituiert ein Arsenal des Finnischen in der Textproduktion zur Musik: So ist etwa die Herausstellung des ‚Sinfonischen‘ als Chiffre für Anspruch und Bedeutung in der Form, wie sie im finnischen Musikdiskurs erscheint und persistiert, Ergebnis einer kulturspezifischen Konstellation. Die Hervorhebung der Reduziertheit und Schwerverständlichkeit von Sibelius’ 4. Sinfonie als Beleg für das künstlerische Gewicht des Werkes oder die oppositionelle Grundfigur von NATUR und TECHNIK mit ihren umfangreichen semiosphärischen und kollektivsymbolischen Ausdehnungen lassen sich in ihren konkreten Realisationen als spezifisch finnische Diskursstränge identifizieren. Schließlich ist es das unablässige Kreisen um den Aspekt der *suomalaisuus* ‘Finnischheit’ selbst, das das finnische Schreiben über finnische Musik diachron konstant und über musikalische Stil- und Epochengrenzen hinweg durchzieht und den Diskurs prägt. Die Tatsache, dass auch ein Komponist wie Joonas Kokkonen, in dessen Werk explizite Finnlandbezüge nicht auffindbar sind, im Zentrum eines national, teils sogar nationalistisch-xenophob geprägten Diskursstranges um eine genuin finnische Sinfonik als Gegenbild zu einer traditionellen Werte in Frage stellenden Avantgarde stand, ist ein solches Resultat einer weit ausgreifenden kulturhistorischen Entwicklung und ein charakteristisches Beispiel für die Kulturspezifität des finnischen Musikdiskurses. Im Saariaho-Diskurs hingegen realisiert sich nun, als wiederum kulturspezifischer Emanzipationsprozess von einer überkommenen nationalen Konnotation

⁹⁸⁷ Man vergleiche zur Verdeutlichung eine Bildung wie *pettuleipäsinfonia* etwa mit der interkulturell quasi uneingeschränkt transportablen Benennungsmotivation von *Mondscheinsonate* und dem zumindest in allen von der griechisch-römischen Antike geprägten Kulturkreisen verständlichen Beinamen *Jupitersinfonie*.

und nach einer von den 1930er bis in die 1960er Jahre ausgedehnten Stagnations- oder Latenzphase, im europäisierten Finnland eine neue Variante „kulturelle[r] Zweisprachigkeit“ im Sinne Lotmans (1990: 292).

Die Idee der „Rückübersetzung“ (Bourdieu 1998 [1982]: 281) zwischen strukturierender Struktur und strukturierten Produkten kommt in der wechselseitigen Konstituierung des Faches durch die Sprache und der Fachsprache durch die Notwendigkeit der sprachlichen Bewältigung musikalischer Wirklichkeiten zum Tragen: Fachsprachliche Äußerungen – vom einzelnen Terminus über nichtterminologische semantische Felder, die in fachliche Kontexte eingebracht werden, bis zu umfangreichen und komplexen musikalischen Analysen – haben dabei identitätsstiftende Funktion, weil in der sprachlichen Auseinandersetzung auf Finnisch auch immer wieder reformuliert wird, wessen die Sprache mächtig ist. Es konnte jedoch ebenso umgekehrt gezeigt werden, wie diese Identitätskonstruktionen die Sprache prägen. Die Trias von Adaptation, Konstruktion und Narration manifestiert sich also nicht nur als (einmaliger) diachroner Prozess, sondern auch als rekurrentes synchrones Strukturmuster.

In diesem Zusammenhang muss unterstrichen werden, dass die Stellung und Funktion der Autorinnen und Autoren (als Personen, nicht als überpersonale Akteursrollen) nicht marginalisiert werden darf. An dem untersuchten Gesamttext hat eine Gruppe von identifizierbaren Individuen mitgeschrieben, die sich nicht allein auf das jeweils in Rede stehende Kunstwerk, sondern in vielen Fällen zugleich in einem intertextuellen Geflecht aufeinander beziehen und die oft in engem persönlichem Austausch miteinander standen. Diese sowohl synchrone als auch diachrone Auseinandersetzung lediglich als anonyme diskursive Realisationen von Strukturen zu lesen, hieße, die kulturspezifischen Charakteristika des finnischen Musikdiskurses zu verkennen, der sich unter anderem durch die auch heute noch überschaubare Zahl handelnder und schreibender Personen und das teils langjährige Wirken einflussreicher *ideology broker* in der kleinen Diskursgemeinschaft auszeichnet und somit generell ein Abbild einer durch enge Verflechtungen geprägten Gesellschaft ist.

Ob die korpusübergreifend festgestellte Prävalenz einer konsensuell-kooperativen vor konkurrierend-agonalen diskursiven Wissenskonstitution typisches Zeichen einer finnischen Konsenskultur oder generelles Merkmal von Kunstdiskursen ist, müssten kontrastive Untersuchungen erforschen. Ein finnischer Musikfachtext lässt sich aber jedenfalls jenseits der sprachlich-terminologischen Oberfläche als finnischer identifizieren. Dies manifestiert sich im kulturspezifischen Umgang mit jenen zentralen Fragen, die die Gesellschaft in der jeweiligen Entstehungsphase beschäftigten, und die sich sowohl in der künstlerischen Produktion als auch in der sprachlichen Reflektion über die Kunst in Deutungsmustern abbilden, die nur im

finnischen Kontext so entstehen, funktionieren und verstanden werden konnten und können. Die scheinbar unauffällige Ergänzung zur Foucault'schen Frage – „Wie kommt es, dass eine Aussage so erscheint und nicht IN EINER ANDEREN FORM?“ – ist für die Identifikation derartiger Kulturspezifika zentral.

7.3 Kritische Phasen, Wegscheiden, Musterbrüche – Fachsprache als Seismogramm historischer und kultureller Veränderungen?

Die zweite zentrale Forschungsfrage ergab sich aus dem Ansatz, das Verhältnis von Fachsprache zu historischen Entwicklungen und Umbrüchen der finnischen Kultur- und politischen Geschichte zu untersuchen. Die These, dass sich auch in einer hochspezialisierten Fachsprache Reflexionen breiterer historischer, politischer und gesellschaftlicher Entwicklungen finden, kann auf Basis der hier vorgelegten Analysen als bestätigt gelten. Dabei wurde auch die Forderung berücksichtigt, dass eine kulturanalytische Linguistik auf kulturelle Phänomene oder Veränderungen aufmerksam machen solle, die „nicht bereits auf der Hand liegen“ (Linke 2011: 40). Dies trifft zunächst einmal für die ausführlich beschriebene Entwicklung dieser Fachsprache im Kontext der finnischen Schriftsprache und ihrer Geschichte zu: Der Aufbau einer finnischen Musikterminologie war einer der vielen Bestandteile jener großen kulturgeschichtlichen Anstrengung, die darin bestand, das Finnische zu einer vollgültigen Kultursprache zu entwickeln. Dieses Projekt jedoch entstand seinerseits in der Folge der mehrphasigen politischen Veränderungsprozesse, die nach der Gründung des Großfürstentums Finnland als Teil des russischen Reichs (1809) einsetzten. Vier zentrale formative Phasen in der Fachsprachgeschichte korrespondieren besonders sichtbar mit wichtigen kritischen Phasen der Sprach- und der politischen Geschichte:

- (1) Die ersten strukturierten Initiativen zu einer finnischsprachigen Musikterminologie mit dem Beginn einer dynamischen Phase der finnischen Autonomie, die durch das ereignisreiche Jahr 1863 markiert wird – institutionell durch die Wiedereinberufung der Stände, sprachpolitisch durch das Sprachmanifest und kulturgeschichtlich durch die Gründung des Seminars in Jyväskylä;⁹⁸⁸

⁹⁸⁸ Auch wenn der Ereigniscluster der 1860er Jahre (samt Cygnaeus' Volksschulcurriculum) erheblich zum Ausbau der Musikterminologie beitrug, muss daran erinnert werden, dass bereits zuvor mehrere Einzelakteure Ansätze zu einem finnischen Musikwortschatz vorgelegt hatten. Dies lässt darauf schließen, dass sich schon im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts eine gewisse Eigen-
dynamik entfaltete.

- (2) die Festigung und Kodifizierung der Terminologie in Lehrbuchform, das Einsetzen einer breiteren Fachtextproduktion, die narrative Konstruktion einer als finnisch interpretierten Tonsprache und die Identifikation mit Sibelius als Galionsfigur nationaler Selbstbehauptung sowie die Etablierung zentraler Institutionen des Musiklebens und der Übergang zum Neufinnisch mit der kritischen Phase des russisch-finnischen Verhältnisses in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts;
- (3) die parallelen Initiativen des einzigen koordinierten Ansatzes zu einer gremienbasierten Wortschatzreform einerseits und der Etablierung eines umfangreichen Lehrwerks auf Finnisch mit dem Versuch überwiegend eigensprachlicher Terminologie andererseits mit den ersten Jahren der finnischen Unabhängigkeit und den damit einhergehenden sprachpolitischen Konflikten und den Selbstfindungsprozessen der jungen Nation;
- (4) die explizite Abkehr vom Sonderweg der Krohn'schen Terminologie und der dahinterstehenden Denkart mit dem musikhistorischen und -ästhetischen Einschnitt des Generationswechsels bzw. -konflikts ab Mitte der 1970er Jahre und der sukzessiven Aufweichung finnischer Neutralitätspositionen und dem als zunehmende politische und kulturelle Europäisierung analysierten Prozess.

Bereits auf dem Gebiet der Musikterminologie finden sich also zahlreiche Hinweise darauf, dass fachsprachgeschichtliche Entwicklungen sich nicht unabhängig von allgemeinen historischen Verläufen abspielten. Umso deutlicher sind die Bezüge in den breiteren Diskursen zu konkreten künstlerischen Persönlichkeiten und ihrer Arbeit.

Die Diskursbeiträge zu Sibelius' 4. Sinfonie ließen sich als großangelegte, dynamische Formation beschreiben, mit der eine Diskursgemeinschaft auf ein Kunstwerk reagierte, das von ihr als zentraler kulturgeschichtlicher Musterbruch gelesen wurde. Im Zuge der sprachlichen Konstituierung eines Identifikationsprozesses mit diesem Werk wurde es als kultureller Kerntext adaptiert und in die Konstruktion des kulturellen Selbstbildes integriert. Joonas Kokkonens bereits frühzeitig als fertig dargestellte Musiksprache hingegen spiegelt sich in einem zeitgenössischen Diskurs, aus dem der bis zur Ideologie getriebene Wunsch nach der Gültigkeit bestimmter ästhetischer Normen und ein durch Rückgriff auf eine Konstruktion von Handwerklichkeit und Organizität vermitteltes Bedürfnis nach Sicherheit via Traditionsverankerung spricht. Dieser Teildiskurs entfaltete sich in einer Phase, in der vor dem Hintergrund der politischen und sozialen Stabilisierung der Nachkriegszeit eine Konfrontation mit als radikal und teils bedrohlich wahrgenommenen gesellschaftlichen und künstlerischen Neuerungen eintrat. Kaija Saariahos zu ihrer Zeit in Finnland ungewöhnliche Klangsprache und künstlerische Persönlichkeit wiederum stießen einen dynamischen Diskurs an, der in der Auseinandersetzung mit

dem Werk der Komponistin und den Veränderungen darin zugleich die kritische Phase der Auflösung teils prekärer und umstrittener, aber doch dominanter (Nachkriegs-)Ordnungen reflektiert. Charakteristisch ist dabei auch die Ablösung von diesen nationalen Konnotationen im Zuge eines Generationswechsels, der in diesem Fall Züge einer Antizipation eines breiten gesellschaftlichen, politischen und geopolitischen Umbruchs trägt, was sich in einigen Beiträgen des Saariaho-Diskurses konkret sprachlich ablesen lässt. Dies ist jedoch nur ein Aspekt des grundsätzlichen Befundes, dass die mit linguistischen Mitteln analysierbaren Kontinuitäten zwischen dem Sibelius- und dem Kokkonen-Korpus ebenso auffällig sind wie die Diskontinuitäten zu diesen im Saariaho-Korpus. Die Musterbrüche realisieren sich auf zahlreichen Ebenen; sowohl in gewandelten Strategien der Musikbeschreibung (sei es in der Verschiebung von *HANDWERK* zu *TECHNOLOGIE* oder in der Integration visueller semantischer Felder) als auch in thematischen Verschiebungen der Aussageformationen (etwa der nahezu kompletten Abwesenheit einer Kategorie wie *REDUZIERTHEIT*) und zumal dort, wo es um die Verbindung von Persönlichkeit und Werk geht.

Die Analyse hat bestätigt, was Albert (2018: 421) zu sprachlichen Innovationen in Diskursen konstatiert, nämlich, dass es „Kreuzungen“ (Landwehr 2010: 378–379) mit anderen Diskursen sind, die diese Wandelprozesse anstoßen. Im Anschluss daran muss unterstrichen werden, dass hier nicht von schlichten Kausalketten die Rede ist, sondern dass es sich um diskursiv vermittelte Beziehungen handelt. Innerhalb eines musikinduzierten Diskurses kann eine neue wissenschaftliche oder ästhetische Sichtweise, eine Häufung von Äußerungen (etwa aus Anlass eines Jubiläums) oder eine resonierende sprachliche Innovation ein „Umbruch“ im Sinne Kämpfers (2008) sein, der eine solche diskursive Mutation auslöst. Die „Ein-Text-Diskursanalyse“ (Fix 2015) zu Sibelius' 4. Sinfonie (und die darin eingelegte Ein-Wort-Diskursanalyse zu *pettuleipäsinfonia*) hat gezeigt, wie diskursive Ereignisse eine Dynamik im Diskurs zu einem Einzelwerk bewirken können. Der Kokkonen-Diskurs reformulierte dagegen werkübergreifend weitgehend statisch die in der frühen Phase etablierten Konstellationen; erst gegen Ende seiner aktiven Schaffenszeit wurden diskursive Dissonanzen deutlicher wahrnehmbar. Die Dynamik im Saariaho-Diskurs wiederum ist stark durch Veränderungsprozesse im Werk der Komponistin und ihre eigenen Diskursbeiträge in Form von werkbezogenen Äußerungen und sprechenden Werktiteln geprägt. Dabei muss unterstrichen werden, dass sich diese Niederschläge in fachgemeinschaftsinternen Diskursen ebenso abbilden wie in bivalenter Kommunikation. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass nicht die relativ weitgehend determinierte Fachterminologie, sondern erheblich größerer Wahlfreiheit unterliegende fachkontextuell verwendete nichtterminologische Lexeme und Konstruktionen die dominante Trägerschicht dieser

Anzeichen sind. Die Anbindung von Sibelius' 4. Sinfonie an den Resilienzdiskurs über die in der *pettuleipä*-Metapher kondensierte Reduziertheitsfigur, die Betonung von Organizität, Mäßigung und Isolationismus im Kokkonendiskurs, die semantischen Felder, mit denen die Versöhnung von Technik und Natur und die Auseinandersetzung mit Modernisierung, Internationalisierung und *gender equality* im Saariahodiskurs realisiert werden: All dies spielt sich kaum je in der technisch-analytischen Fachlexik ab und wird damit für ein breites Zielgruppenspektrum rezipierbar und, im Sinn des „sprachlichen Marktes“ (Diaz-Bone 2010: 60), akzeptabel.

Die Untersuchung konnte also in vielfältiger Weise darlegen, was Bär (2024: 387) als eine zentrale Eigenschaft von Musikdiskursen benannt hat, nämlich, dass diese sowohl „hinsichtlich des Sprachgebrauchs als auch auf epistemischer Ebene [...] zu bestimmten Zeitpunkten und in bestimmten Zeitspannen auf übergeordnete diskursive Tendenzen und Figurationen hin[weisen], die nur aus diachroner Perspektive transparent werden“. Gezeigt wurde, dass zwischen Ereignisclustern, kritischen Phasen und musikbezogenen Diskursen in Finnland in Kategorien und Instanzen sprachlicher Äußerungen signifikante, musterhafte Querbeziehungen bestehen. Dass sich in den untersuchten Korpora also reichlich „ausdrucksseitige Spuren als Indikatoren für zeitgeschichtliche Denkmuster“ (Felder 2015: 99) identifizieren ließen, kollidiert auf den ersten Blick mit der Forderung, „dass Diskurse mit ihren jeweils spezifischen Strukturen [...] nicht als Spuren einer wie auch immer gearteten Geschichte [...], sondern als Voraussetzung der sprachlichen Bedeutungskonstitution“ (Warnke 2004: 313) verstanden werden sollen. Dieser Konflikt ließe sich aus den hier vorgelegten Analysen heraus auflösen, indem – im Sinne der Bourdieu'schen Rückübersetzung – das „nicht“ im obigen Zitat in ein „sowohl – als auch“ geöffnet würde.

Die Sprache ist fraglos als „Mittelpunkt“ (ebd.) der linguistischen Diskursanalyse gesetzt, doch scheint die „Bestimmung diskursiv vermittelter sprachlicher Strukturen“ (ebd.) die Bestimmung sprachlich-diskursiv vermittelter „Konstruktionen von Welten“ (Adamzik 2018) keineswegs auszuschließen. Dies dürfte zumal dort der Fall sein, wo sich Äußerungen über die musikalische Wirklichkeit zugleich oder vorrangig, im Sinne einer doppelten Vermittlung, als sprachliche Realisationen einer außermusikalischen Weltsicht lesen ließen. Das zu Beginn thesenhaft eingeführte Bild der Sprache als Seismogramm ist also, versteht man es als symbolhaft abstrahierte, interpretierbare und interpretationsbedürftige Vermittlung eines (disruptiven) Geschehens (und nicht als dessen vereinfachend ikonisches Abbild) eine tragfähige Veranschaulichung, die das Potenzial einer diskurslinguistischen Kulturanalyse bzw. kulturalistischen Diskurslinguistik bestätigt.

7.4 Desiderata und Ausblick

Mit der vorliegenden Untersuchung wurde ein kleines, linguistisch noch weitgehend unkartiertes Gebiet zunächst durchwandert und einzelne Sektoren vorläufig erschlossen. Die konzeptionelle Grundsatzentscheidung für einen breit angelegten Forschungsansatz mit eklektizistischer Methodik folgte dabei der Überlegung, dass eine auf einen Einzelaspekt fokussierte Untersuchung ohne Darstellung und Analyse des umfassenden Kontextes und Hintergrunds keine Ergebnisse zeitigen würde, die einen Anspruch auf Nachvollziehbarkeit und Gültigkeit in einem kulturell so vielfältig und komplex vernetzten Forschungsgebiet wie dem einer künstlerischen Fachsprache hätte erheben können. Das bedeutete im Gegenzug jedoch auch, dass zwar detaillierte Untersuchungen einzelner Areale vorgenommen wurden, sich die Betrachtung vieler sprachstruktureller Teilbereiche jedoch auf knappe Beispiele und Andeutungen von Möglichkeiten beschränken und die ausgewählten Korpora und Teildiskurse ihrerseits selektiv betrachtet werden mussten. Neben der Fülle an Ergebnissen und Zusammenhängen, die dieser Zugang freilegen konnte, wurden damit in inhaltlicher wie methodologischer Hinsicht nicht wenige Fragen überhaupt erst aufgeworfen, die nicht alle zugleich auch beantwortet werden konnten.

Insbesondere auf der Ebene sprachlicher Mikrostrukturen und der Untersuchung von deren fachspezifischen Bezügen zur transtextuellen Diskursebene konnten einige wichtige und perspektivreiche Aspekte nur cursorisch oder an Einzelbeispielen verfolgt werden: Die Analyse von Ausdrücken epistemischer Modalität, Evidentialität und Perspektivierung, von Phrasenstrukturen, Kollostruktionen und Diskursmorphologie hätten – jeweils im Kontext und im Hinblick auf ihre Funktion und Bedeutung für künstlerische Fachsprachen und diskursanalytische Kulturlinguistik betrachtet – stärkere Beachtung verdient. Die Bedeutsamkeit einer Unterscheidung zwischen expliziten und impliziten Widersprüchen und der Identifikation von letzteren als Markern verdeckter Polyphonie und Agonalität im Diskurs wurde aufgezeigt und zwar beispielhaft an typischen Befunden, jedoch nicht in einem systematischen Zugriff dargestellt. Hinsichtlich der methodischen Zugänge könnte auch ein systematischer Anschluss an die Wissenssoziologische Diskursanalyse vielversprechend sein.

Derartige ebenso attraktive wie herausfordernde Ansätze wurden im Zuge der Untersuchung wohl gesehen, konnten aber in ihrem Rahmen angesichts zahlreicher anderer nicht minder wichtiger und eingehend bearbeiteter Bereiche nicht überall adäquat verfolgt werden. Dies gilt auch für eine intensivere quantitative Auswertung der mit großem Arbeitsaufwand zusammengestellten und kodierten Korpora, mit der über die wenigen Tabellen und Grafiken hinaus, die hier Eingang gefunden haben, noch zahlreiche weitere signifikante Verbindungen und Verläufe in den

untersuchten Diskursen hätten belegt werden können. Angesichts des Forschungsgegenstandes war es allerdings methodologisch konsequent, der Bearbeitung kulturell-linguistischer Problemstellungen den Vorrang vor sprachstrukturellen und dem qualitativen vor dem quantitativen Zugang einzuräumen. Weitere und fokussierte Analysen vergleichbarer Korpora, etwa unter den genannten mikrostrukturellen Aspekten, könnten von hier aus ihren Ausgang nehmen.

Die Relevanz des Themas und die Belastbarkeit der Ergebnisse mit Blick auf den finnischen Diskurs konnte hingegen mit der gewählten Schwerpunktsetzung stichhaltig nachgewiesen werden. Hinsichtlich von Überlegungen zu der Frage, ob die Methodik jenseits des spezifischen interdisziplinären Forschungsausschnittes aus Fennistik und Musikfachsprache einsetzbar wäre, müsste der Blickwinkel nun hin zu mehrdimensional kontrastiven Ansätzen erweitert werden. Dies gilt sowohl in sprachlicher – bereits Roth (2009: 86) regt eindringlich eine Diskursanalyse über Sprachgrenzen hinweg an – als auch in fachlicher Hinsicht: Es müssten also vergleichbare Untersuchungen zu anderen Kunstgattungen und in anderen Sprachen angestellt werden. Doch der Aufwand der hier durchgeführten Kompilation und Analyse dreier Vergleichskorpora als repräsentativer Ausschnitt aus dem viel umfangreicheren finnischen Musikdiskurs und ihre kompakte Analyse in Form von Fallstudien lässt erahnen, welches Arbeitspensum dabei zu erwarten wäre.

Es liegt auf der Hand, dass eine in diesem Sinne umfassende Serie kontrastiver Untersuchungen in einem größeren, interdisziplinären und internationalen Forschungsverbund – einem Netzwerk zur Erforschung von Kunstdiskursen – unternommen werden müsste. Denn künstlerische Praktiken, die dahinterstehenden Haltungen und die sprachliche Auseinandersetzung mit ihnen haben zentrale Funktionen als Deutungsmuster ihrer sozialen, kulturellen und historischen Entstehungskontexte und -bedingungen nicht nur für die jeweiligen sprachlichen und politischen Gemeinschaften, sondern weit darüber hinaus. Daher wären solche Untersuchungen allemal berechtigt und lohnenswert: Was wir durch die Sprache über die Wahrnehmung von Kunst erfahren, erweitert unseren Erkenntnishorizont über die gesamte *condicio humana* im ursprünglichen Sinne – als Sich-Verständigen unter Menschen darüber, wie die Welt zu sehen sein könnte.

Übersetzungen der Originalzitate und Originalwortlaute übersetzter Zitate

Zur Erläuterung: Alle deutschen Übersetzungen stammen, wenn nicht anders (als [Original]) markiert, vom Verfasser dieses Buches. Sie streben danach, Wortlaut und Syntax sehr eng am Ausgangstext wiederzugeben, um zentrale Lexeme und Passagen in ihrem originalen Kontext identifizieren zu können. Interlinearen und wörtlichen Übersetzungen, teils auch von Fachtermini, wird daher der Vorzug vor sprachlich-übersetzerischer Eigenständigkeit und Ästhetik gegeben. Aus diesem Grund wird in den Übersetzungen auch von einer gendergerechten Sprache abgesehen.

i Wie kommt es, dass diese Aussage erschienen ist und keine andere an ihrer Stelle?

ii [Finnischer Originalwortlaut:] Suomalaisen musiikin erityinen historiallinen kehitys, mahtitehtyjä Sibeliuksen vahva vaikutus sekä itsenäisyyden ensi vuosikymmenten poliittinen ilmapiiri viivästyttivät modernismin varsinaista läpilyöntiä Suomessa niin, että saksalaisen sarjallisen sävelkielen vaikutus saapui tänne lähes tasatahtia ajallisesti huomattavasti myöhemmän amerikkalaisen musiikin avantgarden kanssa.

iii Finnland ist nicht mehr der Rand der Welt. [...]. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg, als die westlichen Länder des Kontinents begannen, sich zu vereinigen, waren die Finnen anfangs gezwungen, die Entwicklung von außen zu verfolgen und sich mit dem Gedanken abzufinden, dass Europa nicht für sie da war. Das Glücksrad der Weltgeschichte hat sie nun in eine Situation versetzt, in der anstelle der Finnlandisierung, im Guten wie im Schlechten, die Europäisierung bevorsteht. Die Geschichte Finnlands [...] ist dabei, in eine neue Epoche einzutreten.

iv Schwarz bin ich in den Augen der anderen, weiß in denen der eigenen Ehefrau.

v Wenn wir ein zivilisiertes Leben führen wollen, müssen wir mit der ganzen Unmittelbarkeit und Anstrengung unseres Geistes in lebendiger Gemeinschaft mit dem europäischen Geistesleben bleiben.

vi Das finnische Volk will sich europäisieren; daher muss sich auch seine Sprache europäisieren und von ihrer schweren asiatischen Synthetizität hin zu einer leichteren europäischen Analytizität streben.

vii Wo der deutsche Arbeiter die Jahre, die er in der Schule herumlummelte, leichter Hand nicht nur als sinnlos, sondern sogar schädlich betrachtete, da erzog die finnische Arbeiterfamilie, die im Bürgerkrieg auf der Verliererseite gestanden hatte, ihren Sohn Varma Kosto zum Studenten, und es bevölkerten die Samuel Oinos die Bibliotheken und Arbeiterbildungsanstalten.

viii Es ist ja bereits bekannt und bewiesen, dass wir Finnen einen Hang zur Musik haben.

ix Die finnische Tonkunst ist als eigenständiges Phänomen relativ jung, aber sie hat in einer internationalen, für alle verständlichen Sprache bereits gezeigt, dass mit ihrer Hilfe vielleicht das Problem eines weit entfernt im Norden wohnenden Neuankömmlings als Kulturvolk gelöst werden kann. Denn es ist eine unbestreitbare Tatsache, dass die finnische Tonkunst als Ganzes in der Sinfonie der Nationen der Welt ihre eigene, höchst eigenartige und faszinierende Melodie bildet.

x Er [Sibelius] wird unsere Ohren mit finnischen Melodien streicheln, die wir als unsere eigenen kennen, obwohl wir sie noch nie als solche gehört haben.

xi Von dieser Art ist das erste wirklich f i n n i s c h e Tonwerk.

xii Wenn man Musik finnisch nennt, kann das zum Beispiel bedeuten, dass sie (1) a) von einem in Finnland lebenden oder b) in Finnland geborenen Komponisten geschrieben wurde, (2) einen Bezug zur nationalen Geschichte hat, (3) a) das Finnische in ihrem Namen oder b) in ihren Texten betont, (4) finnische Volksmusik enthält, (5) a) von Sibelius oder b) „sibelianisch“ ist, (6) a) einen traditionellen Stil hat, b) unentwickelt oder beschränkt ist, c) nicht international ist, (7) einen finnischen Charakter hat: z.B. dunkel, melancholisch, gemächlich.

xiii Man weiß, dass der Komponist [scil. Sibelius] **in der großen Welt** zumindest lange Zeit vor allem als sog. **nationaler Komponist** bekannt gewesen ist. Soweit man sich **bei uns** in letzter Zeit an der Debatte beteiligt hat, wurde wiederum seine **persönliche und allgemeine** Bedeutung betont. Diese beiden Einschätzungen müssen keineswegs im Widerspruch zueinander stehen, und in der Tat dürfte die Bedeutung von Sibelius als **großer Komponist** jetzt schon ebenso deutlich sein **für diejenigen, die das Finnische seiner Musik hervorheben**, wie für diejenigen, die **keinen besonderen nationalen Ton in ihr finden**. Aber es scheint, als ob die **Meinungsverschiedenheit darüber, ob Sibelius' Musik als spezifisch finnisch angesehen werden sollte, von tieferer Natur ist** als die, die aus einer bloßen Verwirrung der Begriffe resultiert.

xiv Sowenig, wie es einen Grund gibt, in **Beethovens** Meisterwerken **das Deutsche** zu betonen, gibt einen Grund, in **Sibelius'** jüngsten Werken **das Finnische** zu betonen.

xv Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass sich die richtige Auffassung **sowohl des Finnischen von Sibelius' Kunst als auch ihrer universellen Größe** früher oder später überall dort, wo man die Muse der Töne verehrt, durchsetzen wird.

xvi Und **die finnische Kultur entwickelt sich in den Augen der Welt** [...]. Er, Jean Sibelius, ist zweifellos der **erste unter allen unseren Künstlern**, dessen Schaffen heute am schwersten auf der Waage der strengen ausländischen Kritik wiegt.

xvii Das Porträtkonzert von Jean Sibelius [...] scheint [...] zu einem **unvergesslichen Fest** für alle **Freunde unserer Tonkunst** und für den Komponisten selbst ein Sieg geworden zu sein, dessen Ruf sich, wie man voraussagt, weit in der **gebildeten Welt** ausbreiten und die Berühmtheit dieses im großen Maßstab betrachteten einzigen **unserer schöpferischen Talente auch dort** verstärken wird, **wo man andernfalls wenig über uns wüsste**.

xviii Sein schnörkelloser Stil, die bisweilen, etwa in der vierten Sinfonie, beinahe asketische Einfachheit, und die wahre **allgemeinmenschliche** Herrlichkeit seiner besten Kompositionen machen ihn zum vielleicht größten Komponisten unserer Zeit.

xix An diesem Tag, dem 8. Dezember, wird das finnische Volk, über Partei- und Klassengrenzen hinweg, den Blick dankbar zu seinem Meisterkomponisten Jean Sibelius erheben. Es sieht in ihm einen Nationalkomponisten, die Verkörperung seiner eigenen Musikalität. Es weiß, dass er zugleich ein allgemein-menschliches Komponistengenie ist [...]. Nun hat die Aussage des Komponisten eine reife Größe erlangt, die ihm bald einen sicheren hohen Rang verleihen muss, mit gesamt-europäischen Maß gemessen.

xx [...] so wird doch erst ab der dritten Sinfonie die bewusst sich ausbildende und zu immer **allgemeingültigerem** Ausdruck aufsteigende klassische Größe seines künstlerischen Temperaments gesehen, die vor allem in den Sinfonien **über nationale und enge zeitliche Grenzen hinausgehende** Formen annimmt.

xxi **Die ganze zivilisierte Welt** hat kürzlich den 70. Geburtstag unseres Meisterkomponisten Jean Sibelius gefeiert.

xxii Erstens hat sich der Komponist trotz all seiner Schwerverständlichkeit die unmittelbare Liebe und Wertschätzung **seines Volkes** erworben, und zweitens hat das Ausland **gerade mit Hilfe des Finnischen in der Musik unseres Meisters** eine zustimmende Haltung zu ihr eingenommen.

xxiii Unvergesslich war das Jubiläumskonzert von Joonas Kokkonen, unbeschreiblich **wertvoll und bedeutend für das Vaterland und die Musik der ganzen Welt**.

xxiv Ich meine damit, dass, wenn seine Musik irgendeine **universelle Bedeutung** hat, dann **be- ruht sie gerade auf ihrer** konkreten, fast physisch wahrnehmbaren **Lokalität**, Konkretheit, Spezifität und Einzigartigkeit [...] Gerade in diesem Sinne ist Sibelius' **Musik europäisch**. Das Europäische ist nichts anderes als **extreme Lokalität**.

xxv [Schwedischer Originalwortlaut:] Det är dags att erkänna att liksom Finland kulturellt, ekonomiskt och politiskt är en del av Europa, så är också finskan ett europeiskt språk.

xxvi Bisher war **das Schreiben über Musik in unserem Land eher national als international**. Um diese Situation zu ändern, wird eine der zukünftigen Ausgaben der Zeitschrift in englischer Sprache als Themanummer für den internationalen Vertrieb veröffentlicht werden.

xxvii Viele erinnern sich noch daran, wie unser verstorbener Professor, der Komponist Erkki Salmenhaara, zu betonen pflegte, dass die **Erforschung der finnischen Musik Aufgabe der Finnen sei**, da sie sonst völlig unerforscht bliebe. Obwohl diese Befürchtung im Falle Saariahos kaum zutrifft, ist es die Aufgabe der finnischen Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, die finnische Musik zu verstehen und zu bewahren. **Mit der Wahl des Themas meiner Dissertation möchte ich mich**, anders gesagt, dieser Salmenhaara-Schule und Forschungstradition der **finnischen Musikgeschichte anschließen, die sich vor allem auf die Musik finnischer Komponisten konzentriert**.

xxviii Die Praxis siegte [...].

xxix Die finnische Musikterminologie keimte zur gleichen Zeit, als Kulturfinland auch im Allgemeinen begann, ein neues Vokabular zu entwickeln und seine ersten dauerhaften Früchte reifen zu lassen, d.h. im dritten und vierten Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts.

xxx [...] denn es gibt viele Finnen, die diese Kunst lieben und die sie von ihren natürlichen Begabungen her mit Erfolg betreiben könnten, wenn sie nur zur Unterstützung ihres Unterrichts ein ordentliches **muttersprachliches Lehrbuch** hätten.

xxxi Ein finnisches Lehrbuch der Harmonielehre wurde bei uns lange ersehnt, erhofft, erwartet, **in Zeitungen gefordert** usw.

xxxii Aber schon seit langem waren Ausbrüche der Unzufriedenheit darüber zu hören, dass die Unterrichtssprache ausschließlich Schwedisch ist, obwohl es an dem Institut vor allem unter den männlichen Schülern eine große Zahl derer gibt, die kein Schwedisch können. Wenn z.B. in der Musiktheorie, die für alle ein Pflichtfach und für viele ein schwieriges Fach ist, der Unterricht auf Schwedisch ergeht, ist es für finnischsprachige Schüler schwierig, zu folgen [...] Den größten Bedarf haben wir an unserem Musikinstitut also an einem Lehrer, zumal in der Theorie, , der finnischsprachige Schüler anleiten kann.

xxxiii und besonders heutzutage, da das **Musikinstitut beinahe vollkommen schwedisch** ist, wo sich die jungen finnischen Männer ausgegrenzt und in der Position eines Stiefsohnes fühlen, gäbe es keine Hoffnung, Schüler aus dem finnischen Volk zu bekommen. **Die Kantoren- und Organistenschule wird**, wenn überhaupt, **dann finnisch und national sein**, um ihren Zweck gänzlich erfüllen zu können.

xxxiv Es gibt keinen verstetigten Wortschatz. Eigensprachliche Bezeichnungen fehlen allgemein, und die fremdsprachlichen Entlehnungen schreibt der eine auf die eine, der andere auf die andere Weise.

xxxv Nicht einmal alle Musikkritiker wollen sich die Mühe machen, die Artikel ihrer Berufsgenossen zu verfolgen, um zu sehen, was ihr Nachbar auf diesem Gebiet Neues erfunden haben könnte, wahllos wird nur geschrieben, was einem in den Sinn kommt, man benutzt **eine fremdsprachliche Übersetzung**, wo es anderswo schon einen **treffenden eigensprachlichen Vorschlag** gibt, und so wird die Entwicklung rundheraus verlangsamt. Es ist zweifellos recht angenehm, sich nicht den Kopf zu zerbrechen, und nur **fremdsprachige Bezeichnungen mit finnischen Endungen** zu verwenden, aber richtig ist es nicht.

xxxvi Wir müssen bedenken, dass von **der Leserschaft**, die unseren Schriften folgt, **nur wenige sprachlich so gebildet sind**, das sie schon aus der ursprünglichen Bedeutung eines Wortes seine musikwissenschaftliche Bedeutung begreifen würden, **und auch kaum viele unter den Kritikern**. Wenn wir aber für ein Wort ein anschauliches finnisches Gegenstück erfinden, dann wird die Bedeutung des Wortes zumindest äußerlich, **intuitiv von jedem erfasst**, und wenn der Leser darüber hinaus durch das Lesen gelernt hat, es fachlich zu verstehen, was natürlich auch für das Verstehen von Fremdwörtern und insbesondere für deren Verstehen unumgänglich ist, dann wird der durch das Wort ausgedrückte Begriff viel klarer in seinem Kopf haften bleiben, als wenn er in einer Fremdsprache ausgedrückt würde.

xxxvii Wir könnten also so bequem sein, Entlehnungen nicht ohne Grund abzulehnen, seien sie auch fremdsprachig, wenn sie leicht auszusprechen und einigermaßen verstetigt sind. Aber der größte Teil unseres Musikwortschatzes ist z.B. für einen stockfinnischen Kantor eine Mühe auszusprechen und auch nicht so ersprießlich für den Sprachkundigen.

xxxviii Gehen wir also auf diesem Gebiet ans Werk, wie es Techniker, Ärzte und Geschäftsleute bereits getan haben! Fangen wir an, einen eigensprachlichen Fachwortschatz zu schaffen.

xxxix Es ist nicht zu leugnen, dass die Nationalisierung des Musikwortschatzes einen Beigeschmack von nationalistischem Eifer hat, der der Kunst nicht zum Vorteil gereicht.

xl Wir können sagen, dass **der gesamte finnische Musikwortschatz** auf der von Ilmari Krohn gelegten Basis ruht.

xli Als Höhepunkt dieser Entwicklung schuf Ilmari Krohn zu Beginn unseres Jahrhunderts auf Basis seiner theoretischen Forschungen eine finnischsprachige Musikterminologie besonders auf dem Gebiet der Formenlehre **so systematisch, dass kaum eine große Kultursprache etwas Vergleichbares vorweisen kann**.

xl ii Wir müssen feststellen, dass **unser Wortschatz** Ende des 19. Jahrhunderts vergleichsweise wenig bereichert wurde. [...] Ilmari Krohn hatte also eine große Arbeit vor sich, als er danach strebte, auch in dieser Hinsicht **Eigenständigkeit** zu schaffen.

xl iii Ebenso betrüblich war das Ergebnis jenes von Seiten des Verbands bei der Kordelin-Stiftung eingereichten Gesuchs um einen Zuschuss von 10.000 Mark für die Fertigstellung eines ausdrücklich finnischen Musikwortschatzes.

xl iv Der Brief von Dr. T. Haapanen betreffend den finnischen Musikwortschatz wurde verlesen und dem Ausschuss für seine sachkundige Arbeit gedankt.

xl v „Quieta non movere“ ist eine alte vernünftige Regel, an die man sich auch im Eifer der Neuerung erinnern könnte. Ruhende Angelegenheiten sollte man nicht aufstören. Ebenso wenig sollte

man ohne dringenden Grund solche sprachlichen Ausdrücke ändern, die schon als verstetigt betrachtet werden können.

xlvi Da bisher noch **kein einziges kleineres Musiklehrbuch in finnischer Sprache** erschienen ist, hat es der Unterzeichner, sich dabei vielleicht übermäßig schwach angesichts einer solchen Aufgabe fühlend, gewagt, ein solches herauszugeben.

xlvi Der Autor hatte die ausdrückliche Absicht, den lange Zeit spürbaren **Mangel eines** vielleicht gar **ersehnten passenden Musikwörterbuchs zu beseitigen**.

xlvi Da ich nun **aus langjähriger Erfahrung dahin gekommen bin**, genau **zu wissen**, welche Menge des fraglichen Stoffes leicht bewältigt werden kann, und davon überzeugt, **was am nötigsten ist**, wage ich es, diesen von mir durchdachten Lernstoff im Druck zu veröffentlichen, um Unterrichtszeit zu sparen, das Vergessen des Gelernten zu verhindern, und denen zum Nutzen, die sich allein mit den ersten, gebräuchlichsten Gegenständen der Musik vertraut machen wollen.

xlix Die **Musiklehre in unseren Volksschulen** hat sich bisher meist auf den **mündlichen Vortrag gestützt**, und war selbst beinahe **eine Nebensache der Gesangslehre** [...] Da aber die neuesten Unterrichtsmethoden, durch welche die Fertigkeit des Singens nach Noten leichter zu erlangen ist, schon in der Volksschule in Gebrauch zu kommen begonnen hat, **ist die Musiklehre ein so wichtiger Teil der Gesangslehre geworden, dass die Notwendigkeit eines Lehrbuches unumgänglich geworden ist**. In der Tat sind, **um diesen Mangel zu beheben, bereits einige kleine Lehrbücher herausgegeben worden**, aber Unterzeichn. hat in diesen besonders praktische Übungen vermisst, durch deren Ausführung der Schüler seinen Stoff besser kennen lernen würde als durch bloßes Lesen.

l Da ich mich nun dazu rüste, eine **allgemeine finnischsprachige Musiklehre** zu planen, ist es meine erste Pflicht, jenen Werken Dank auszusprechen, durch die in unserer Literatur der Weg auf diesem Gebiet bereitet wurde. An erster Stelle ist Martin Wegelius zu nennen, [...] dessen schwedischsprachige Musiktheorie-Lehrbücher **auch in finnischer Übersetzung nach und nach einen festen Platz in unserem Musikunterricht erhalten haben**. Ungeachtet der enormen Menge an ausländischer Literatur auf diesem Gebiet begnügte er sich nicht damit, eines von deren Produkten zu übersetzen.

li Die Gründe dafür, dass es jetzt notwendig erscheint, ein originales finnischsprachiges Werk zu versuchen, das in Abschnitten die verschiedenen Seiten der Musiktheorie behandelt, sind die gleichen, die M. Wegelius seinerzeit dazu veranlassten, eine gleichartige Aufgabe in schwedischer Sprache in Angriff zu nehmen.

lii [...] um den für die Entwicklung der finnischen Tonkunst und die Ausübung dieser erhebenden Kunst schädlichen Mangel zu beheben, dass ein finnischsprachiges, alle Teile der Musiktheorie behandelndes, dem neuen Stand der Wissenschaft entsprechendes Werk nicht existiert.

liii Sein Zweck ist es, den Lesern **nur diejenigen unumgänglichen Anfänge der Musiklehre** zu vermitteln, deren Kenntnis als **notwendig und zur Allgemeinbildung gehörend** betrachtet werden muss, und dies in so einfacher Form wie möglich zu tun.

liv Um auf den eben verwendeten Vergleich zurückzukommen, würde der entwicklungsförmige Bau solch einer Form entsprechen, bei der **hohe und schön geformte Säulen die Hauptaufmerksamkeit auf sich ziehen**, den Gewölbebogen zwischen sich verbindend; **während in dem satzförmigen Bau die Mitte als Hauptteil erscheint**, während die Seitenpfeiler sie schüchtern von beiden Seiten stützen.

lv Die intervallräumliche Entsprechung des Halbtonschritts des Registerraums ist der Halbtonklassen-Schritt. Zwischen zwei benachbarten Tonklassen des Tonklassenkreises ist ein Halbtonklassen-Schritt. Der Ring des Tonklassenkreises unterteilt sich also in zwölf Halbtonklassen-Schritte.

lvi Eine Tonhöhenklassenmenge oder kürzer **Menge** (**pc set**, **pitch-class collection**, **pc collection**) wird definiert als eine Gesamtheit von Tonhöhenklassen, in der die Reihenfolge der Glieder nicht festgelegt ist und in der jedes Glied nur einmal vorkommen kann.

lvii Wie heißt die Tonleiter, in welcher auch alle erhöhten oder alle erniedrigten Töne, aber ohne ihre enharmonische Doppelschreibung, angegeben sind? Sie heißt die chromatische Tonleiter. Wie heißt dann aber zum Unterschiede von dieser die Tonleiter, welche diese eingefügten Töne nicht hat? Sie heißt die diatonische Tonleiter? [!] [Original (Lobe 1852: 14)].

lviii Eine Tonfolge, bei der die acht Töne schrittweise aufwärts oder abwärts voranschreiten, also anders gesagt: die Abfolge von **8 Tönen** von einer tieferen Note bis zu ihrer Oktave, ist eine **Leiter (Skala)**. Es gibt zweierlei: *Natürlich* (diatonisch) und *unnatürlich* (chromatisch). Natürlich ist eine Tonleiter, wenn nur die **7 Haupttöne** und der erste in der Oktave wiederholt aufeinander folgen; sie enthält **sowohl ganze als auch halbe Tonschritte**, von ersteren fünf und von letzteren zwei. [...] Die unnatürliche Leiter enthält, neben den 7 Haupttönen, auch die zuvor **erwähnten 5 Nebentöne**, so dass zwischen jeden einzelnen Ton der Leiter ein halber Tonschritt kommt.

lix Eine Leiter, in der fünf Ganz- und zwei Halbtonschritte sind, wird als natürlich (diatonisch) bezeichnet, weil sie sich natürlicher bildet, indem sie nur die Haupttöne einer Oktave nimmt. Eine Leiter, in der mehr als zwei Halbtöne sind, ist unnatürlich (chromatisch).

lx Eine Tonleiter ist eine Melodie, die **alle Töne einer Tonart** schrittweise nach der Tonhöhe geordnet enthält, beginnend mit der Tonika und endend mit ihrer Oktave. Eigentlich sind nur die Dur- und Molltonleiter, nicht aber die chromatische Tonleiter, als Tonleitern zu betrachten. Im Gegensatz zur letzteren werden erstere als diatonisch bezeichnet. NB. Früher wurde nur diejenige Tonfolge diatonisch genannt, die kein einziges # oder b enthielt. Heute wird diese Bezeichnung auf jede Tonfolge angewendet, in der keine anderen Töne als die zur Tonart gehörenden verwendet werden.

lxi 60. Es gibt verschiedene Arten von Tonleitern, in Abhängigkeit davon, in welcher Reihenfolge die Ganz- und Halbtonschritte aufeinander folgen. Sie werden mit einem gemeinsamen Namen als **diatonische** Leitern bezeichnet. 61. Es bilden sich auch Leitern, bei denen alle Zwischenstufen Halbtonschritte sind, d.h. die Ganztonschritte sind in zwei geteilt. Solche Skalen werden **chromatische** Skalen genannt.

lxii Was ist eine diatonische Tonfolge? Eine zu einer Dur- oder Molltonleiter gehörende, schrittweise Tonfolge. Das Gegenteil ist die chromatische oder enharmonische Tonfolge. - Was versteht man unter Chromatik? Eine Tonreihe, bei der die Noten mit halben Tonschritten aufeinander folgen. So kann man neben Dur- und Molltonleitern also auch von einer chromatischen Tonleiter sprechen, die man auf jedem beliebigen Ton aufbauen kann.

lxiii Die Sinfonie ist seit Sibelius das Schicksal des finnischen Komponisten gewesen.

lxiv Wenn man den Wert der Musik im Allgemeinen anerkennt, wenn man anerkennt, dass sie die Kraft hat, die menschliche Natur zu läutern und zu heiligen, dann sei in erster Linie von der Instrumental-, also Symphonie-)Musik die Rede, die die höchste und vollkommenste aller Musik ist. Mag die Opernmusik ihren Wert haben, nur ist in ihr die Musik nur Dienerin fremder Stoffe, Ergänzung und Verschönerung des Wortes und der Schauspielerarbeit, nicht frei und grenzenlos, wie es das innere Wesen der Musik ist und zu sein verlangt. Erst in der Symphonie ist die Musik frei,

ist von ihrem eigenen Wesen. Diese eröffnet uns eine unbekannte Welt, die mit dieser äußeren, natürlichen Welt nichts zu tun hat; in ihr geben wir alle bewussten Gefühle auf, und unser Geist erhebt sich über die Gegenwart und greift nach dem Himmel.

lxv Zwar sind wir in den Zwischenspielen der Rondoformen auf thematische Arbeit gestoßen, aber der Rahmen ist meist viel zu eng, um das oben genannte Ergebnis zu erreichen. Dieses Ergebnis ist hauptsächlich der **höheren Form vorbehalten: der Sonatenform**.

lxvi Das Wesentliche an der Sonatenform ist der *Gegensatz* zwischen Dreisatz und Entwicklung.

lxvii Hier repräsentieren Haupt-, Neben- und Schlusssatz **männlichen, weiblichen und knabenhaften Grundton**. Diese wiederum sind gleichermaßen charakteristisch für die Sätze der Zyklusform, in der der Kopfsatz männliche Energie, der Seitensatz weibliche Anmut und der Mittelsatz knabenhafte Frische ausdrückt, sodann der Schlusssatz diese verschiedenen Elemente zu einer endgültigen Einheit verbindet.

lxviii Im Bau der Sonate stehen die **Hauptmotive (Themen)** der Sätze derart **im Gegensatz** zueinander, dass sie in der Durchführung der Komposition in einen **Kampf** miteinander geraten.

lxix Das deutschsprachige „Durchführung“ ist als Terminus näher an der Wahrheit als „Entwicklung“, denn es bildet den rationalen, mechanischen und bewussten Charakter des Verfahrens ab.

lxx Eine ganz besondere Formkategorie ist die Reprise, **deren Übersetzung „Wiederholung“ ziemlich schlecht ist**, denn bei der Reprise ist das wirkungsvollste, entscheidende **Erlebnis nicht das der Wiederholung, sondern der Wiederkehr**.

lxxi Diese Wiederholung des Materials in neuer Anordnung, ja als Erneuerung, die durch eine veränderte Perspektive ausgelöst wird, in der Coda, ist ein Problem, das die Klassiker am organischsten lösen; nur eine oberflächliche Betrachtung der Dinge kann in der Reprise die Achillesferse der Sonatenform sehen.

lxxii Neben dieser tonalen Einheit soll die Einheit des melodischen Geschehens hervorgehoben werden, die Melodie **entsteht, wächst, entwickelt sich**, verwandelt sich und erfüllt die Form in den Themen mit ihren Zwischensätzen. Dieses **Wachstum ist organisch** und, mit all seinen Gegensätzen, inneren Kontakt und **Verwandtschaft zeigend**. Dieser thematische Prozess ist gerade das **Sinfonische, der Komponist wählt ein Nebenthema nicht, sondern es wächst aus dem Hauptthema**, vermittelt durch den Zwischensatz.

lxxiii Das **tonale Ziel**, die Grundfunktion der Haupttonart, ist erreicht, die **Chromatik verschwindet**, und nach zwei noch mit der vorangehenden Überleitung verbundenen **Steigerungssphären** beginnt die genaue Wiederholung des melodischen Materials des **Hauptabschnitts**, jedoch nicht aus dem **Hauptsatz**, sondern viel dramatischer aus dem **Zwischensatz**, dessen Crescendo zum Fortissimo der **Reprise** und zum **Hauptthema** führt!

lxxiv Symfonia, (gr.), Tonwerk für Orchester in der Form einer großen Sonate oder eines Quartetts.

lxxv Sonāti, (ital.), Tonwerk, in dem es drei oder vier Sätze unterschiedlichen Charakters, aber auf einer gemeinsamen Hauptidee gründende Sätze gibt, der erste gewöhnlich ein allegro, der zweite ein adagio oder andante, der dritte ein Menuett oder Scherzo.

lxxvi Im Kopf- und Schlusssatz stieg der so genannte „Entwicklungsabschnitt“ zur höchsten dramatischen Kraft auf, und die Themen der Kompositionen verfeinerten sich zu persönliche Individualität ausdrückenden Gegensätzen zueinander.

lxxvii Sonate, *mus.* (it. *sonāta* = Instrumentalkomposition), bezeichnete im 17. Jh. allgemein eine mit Instrumenten aufzuführende Komposition. Im 18. Jh. verstetigte sich die Bezeichnung allmählich und bezeichnete nur **eine mehrsätzliche Komposition für eines oder zwei Instrumente**, bei

der mindestens einer der Sätze (meist der 1.) nach der sog. Sonatenform (s. Musik) gebaut ist. **Die S.-Literatur gehört zu den wertvollsten Gebieten der Instrumentalmusik.**

Ixxviii Die Sonatenform (s. Sonate), *mus.*, ist die in ihrem Kunstwert **höchste** unter den 1-sätzigen Kompositionsformen (s. Musik). Ihre technische Beherrschung erfordert vom Komponisten volle **Reife**, und ihre Verwendung setzt eine entsprechende Vollgültigkeit im **Stimmungsgehalt** der Komposition voraus.

Ixxix 5. Die **höchste** Form der M. ist die Sonatenform, die in den Anfangs- und Schlussteilen von mehrsätzigen Kompositionen sowie in Ouvertüren verwendet wird. Diese Form hat Beethoven zur vollen Entfaltung gebracht, und seither ist sie der wertvollste Ausdruck der Kompositionstechnik geblieben. Die Sonatenform ist 3-abschnittig (Kopf-, Entwicklungs-, und Wiederholungsabschnitt). Sie unterscheidet sich **von der 5. Rondoform nur dadurch**, dass ihr 2. Abschnitt als großer satzförmiger Zyklus gebaut ist und keine neuen Themen enthält, sondern die Themen des Kopfabschnitts in verschiedenartigen Zusammenstellungen und Tonartwechseln weiterentwickelt. In Bezug auf die Qualität der Themen selbst werden an die Sonatenform daher höhere Ansprüche als an die Rondoformen gestellt; entsprechend ihrer Bezeichnung (A: Hauptthema oder "Hauptaussage", B: Nebenthema oder "Nebenaussage", C: Schlussthema oder "Schlussaussage") müssen sie gleichsam prägnante **Aussagesätze** sein, aus deren Qualität die Wirksamkeit des Gesamtwerks rührt.

Ixxx Sonatenform, die Kompositionsform, die üblicherweise im ersten Satz einer Sonate, Sinfonie, eines Quartetts, Trios usw. verwendet wird: 1) ein Hauptteil, bestehend aus einem ersten Thema und einem gegensätzlichen zweiten (od. Neben-)thema in einer eng verwandten Tonart sowie einem kurzen Schlussthema (und deren Wiederholung); 2) der [dt.] Durchführung; 3) der Reprise des Hauptteils in der Haupttonart und ein Schlussteil (od. Coda).

Ixxxi Die Abschnitte der Sonatenform werden als Vorstellungs-, Entwicklungs- und Wiederholungsabschnitt bezeichnet (dt.: Exposition, Durchführung, Reprise), an die meist als Schluss ein Zusatzabschnitt oder „Coda“ (it. = Schwanz) angeschlossen wird. In den Sätzen des Vorstellungsabschnitts **erscheinen die Hauptthemen** des Werkes sozusagen **in ihrem eigenen Charakter**, durch Zwischenabschnitte verbunden. Im Entwicklungsabschnitt **setzen sie sich gleichsam in Aktion**, sich **einander anpassend oder in Gegensätzen aufeinanderprallend**, und im Wiederholungsabschnitt sind sie wieder an ihrem Platz, aber **durch den vorangegangenen Aufruhr** (mehr oder weniger) **verändert**.

Ixxxii Einige neuere Symphoniker, z.B. Sibelius, haben die Sonatenform oft so frei behandelt, dass sie gerade eben noch erkennbar ist. – Generell ist darauf hinzuweisen, dass das obige Formschema, ebenso wie andere entsprechende Prinzipien in der Regel eher in Vergessenheit geraten, als sie klar in derartiger Form erscheinen. Das liegt daran, dass musikalische Ideen in der Regel nicht konstruiert werden, sondern gleichsam organisch wachsen, wobei jede von ihnen ihre eigene Form schafft.

Ixxxiii Sonatenform (dt. Sonaten[satz]form, ital. forma sonata), Form eines einzelnen, meist des 1., oft auch des Finalsatzes einer klassisch-romantischen Sonate, Sinfonie usw. (im 20. Jahrhundert meist nur noch im neoklassischen Stil) ebenso wie von Opern- oder anderen Ouvertüren, mit 3 Hauptabschnitten: Vorstellung oder Exposition, mit Hauptthema, modulierendem Zwischenabschnitt oder Überleitung, Nebenthema i. allg. in der Dominante, in Moll in der parallelen Durtonart, oft noch Schlussthema; Entwicklung (dt. Durchführung), thematisch-motivische Ausarbeitung des zuvor vorgestellten Themenmaterials, oft in polyphoner Anordnung; Wiederholung, in der die Themen

der Vorstellung i. allg. in der Haupttonart stehen und der noch als Zusammenfassung eine Koda (it. Coda) folgen kann. Die sich in der S. vereinigenden wichtigsten Gestaltungsprinzipien sind Gegensätzlichkeit und Einheit, Spannung und ihre Auflösung. **Die Form verstetigte sich im 19. Jahrhundert, hauptsächlich auf der Grundlage von Beethovens Werken (die ihrerseits nicht immer dem S.-Schema entsprechen).**

lxxxiv Sonatenform, eine →Kompositionsform, die häufig vor allem als erster Satz einer Wiener klassischen →Sonate, →Symphonie, eines →Quartetts, →Trios usw. verwendet wird. Die Sonatenform besteht aus einem Vorstellungs-, Entwicklungs- und Wiederholungsabschnitt. Zum Vorstellungsabschnitt gehört ein Hauptthema, ein dazu einen Gegensatz bildenden Seitenthema in einer neuen →Tonart und einem die Tonart des Seitenthemas verstärkenden Schlussthema. Im Entwicklungsabschnitt werden die →Themen und →Motive frei verändert. Im Wiederholungsabschnitt wird zum Hauptvokal zurückgekehrt und er ist in Struktur und Themen von der Art des Vorstellungsabschnitts.

lxxxv Eine Sinfonie ist normalerweise alle Musik (ich spreche aus der Warte der Radiohörer), die wir nicht verstehen oder die uns nicht gefällt.

lxxxvi Die folgende Durchführung ist schwach angedeutet.

lxxxvii Die für die Durchführung angesehene Phase des ersten Satzes (6:1-10:4) hat viele Forscher verwundert.

lxxxviii Das lag wahrscheinlich daran, dass die amateurhafte Atmosphäre, die aus natürlichen Gründen für unser Musikleben bis auf Weiteres charakteristisch war, einen farbigen und nuancierten sich den verschiedenen Situationen anpassenden Sprachgebrauch begünstigte, selbst dann, wenn man aus unserer Sicht im Rahmen der Korrektheit und Präzision hätten bleiben müssen.

lxxxix Auf dem Programm stand auch Sibelius' **vor Urkraft strotzendes**, bemerkenswertes Werk „Luonnotar“.

xc Es wurden Kenner und Könner des Pinsels und des Meißels, der Töne und des Verses geboren, deren Schöpfung in genialer Weise zu uns und der Welt von der **Kalevala-Urkraft unserer Rasse** spricht.

xc i **Die Urkraft des Kalevala und grundfinnischer Eifer** toben und brechen darin [scil. in Sibelius' *Tulen synty*] vortrefflich aus.

xc ii Insgesamt sind die Kennzeichen von Kuulas Musik die Stärke des Gefühls, die Festigkeit und Klarheit der Form, die sein großes Können zum Ausdruck bringt, sowie eine häufig auftretende Urkraft, ein im Ausdruck finnischer Charakter, letzterer erscheint ebenso in seiner Kraft wie Zurückhaltung. Wir suchen in der Tat manchmal in seinen Kompositionen jene kultivierte Feinheit, jene Weite des Blicks, die den Künstler aus der Umklammerung des Parteimannes heraushebt und seiner Musik ihre schönste ideale Bedeutung gibt.

xc iii In der Tat ist die Natur des Werkes so individuell und seine Musik so "nach innen gerichtet" und vermeidet alle äußeren Kraftmittel, dass sie einen direkten Gegensatz zur unmittelbar wirkenden in den früheren Sinfonien erscheinenden **Urkräftigkeit** bildet.

xc iv [...] Nielsen, Gram, Lange-Müller und Glass. Die Werke zuvor Genannten vermittelten im Allgemeinen einen günstigen Eindruck von den schaffenden dänischen Musikmännern. **Sie überraschen den Hörer nicht mit ihrer Urkräftigkeit**, in ihrer Musik gibt es **keine auf der Nationalität beruhende geistige Stärke**. Aber stattdessen stützen die Dänen ihre Musiksprache, die oft **lau** wirkt, deren Grundlage jedoch eine Hochachtung weckende **Kultur** ist, **auf die Ideale reiner Schönheit**.

xcv Die angelsächsischen Länder, als Siegerstaaten nach dem Weltkriege weniger zersetzenden Mächten ausgeliefert, haben Sie schon eher in Ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen versucht, während man sich bei uns nach dem Kriege jahrelang einer ebenso unfruchtbaren wie volksfremden Kunstrichtung hingab. Sie aber, allein Volk und Heimat verbunden, schufen inzwischen ein herrliches Orchesterwerk nach dem anderen. Und so bezwang in jener unseligen Zeit die Urkraft Ihrer Tonsprache alle die deutschen Menschen, für welche völkische Begriffe immer schon Ewigkeitswert besessen haben. [Original (Thierfelder 1935: 759)].

xcvi Auf dem Gebiet der Literatur sind Juhani Aho, in den Kreisen der Malerei Albert Edelfelt und insbesondere Akseli Gallén-Kallela und in den Furchen der Tonkunst Robert Kajanus in die Tiefen unseres nationalen Geistes eingedrungen. Daraus haben sie die Magie der Schöpfung erfunden, die **finnisch-ugrische Mystik und die nationalen Werte haben sich ihnen urkräftig und zur Arbeit ermutigend eröffnet**.

xcvii Oder vielleicht ist es eine entfernte **Verwandtschaft mit Carl Orff** wahrnehmbar: eine suggestive, **urkräftige Repetitivität**. Aber wo der Lehrer an der archaischen Diatonik festhielt, entschied sich der Schüler schnell für Dodekaphonie und Feldtechnik.

xcviii Doch **am urkräftigsten** und in seinem Neuerungswillen am Blendendsten ist jener Strawinsky, der **Le Sacre** komponiert hat.

xcix Aubade hat einen klaren Gesamtcharakter, eine aus breiten Pinselstrichen sich ergebende starke und feste Grundstimmung, die es auf gleiche Weise leicht zugänglich macht wie die in dem zehn Jahre später angenommenen **urkräftigen** Stil des Komponisten geschriebenen Werke.

c Pierre Boulez ist aus dem avantgardistischen Triumvirat Stockhausen-Boulez-Nono vielleicht die **urkräftigste Begabung**.

ci Das ‚ewige Gesetz der Kritik‘ wäre vielleicht dass, dass man das Fremdartige, Unbegreifliche und Verbotene am Ende immer gutzuheißen lernt, aber das **Angepasste niemals urkräftig wird**.

cii Der große Säuberer des finnischen Orchesterspiels [scil. Paavo Berglund] schritt von den Idealen des Klassizismus zu einer schroffen Urkraft und schließlich zu einer wunderbaren Durchhörbarkeit voran.

ciii [Sibelius’] **Kullervo** war natürlich Nacht, eine düstere, grobe und schwerfällige **urfinnische Frühlämmerung**, **Lindbergs Klarinettenkonzert eine moderne, raffinierte**, elektrisch bewegungsschnelle und blitzende **Klarheit**. Müsste man nach gemeinsamen Nennern suchen, käme einem als erstes die **finnische Urkraft** in den Sinn – **was auch immer das bedeuten mag**.

civ Das gestrige **Porträtkonzert von Jean Sibelius** war von **besonderem Interesse, nicht nur**, weil neue Werke **unseres ersten Komponisten immer** gespannte **Erwartung** unseres Musikpublikums hervorrufen, sondern **viel mehr noch**, weil Sibelius ganz neue Seiten in **seiner Entwicklung als Komponist** zeigte.

cv Die von Sibelius durchgeführte Entwicklung des Motivs (24) gleich zu Beginn zeigt jedoch, dass das Cellothema Schritt für Schritt seinen eigenständigen Charakter verliert und am Ende des Abschnitts „C“ zu einem bloß färbenden, für sich genommen ununterscheidbaren Material wird.

cvi In der vierten Sinfonie gipfelt die nach innen gerichtete Entwicklung von Sibelius.

cvi Der Bogen von Sibelius’ Entwicklung als Sinfoniker, wie er sich von der ersten bis zur siebten Sinfonie zeigt, ist klar und unumwunden. Der junge Komponist, der als glühender Romantiker begonnen hatte, für den realistische Malerei noch alles war [1.-2.], schränkte zunächst seine Ausdrucksmittel ein [3.], **begab sich für eine Weile in eine introspektive Selbstbetrachtung** [4.], befreite sich davon [5.] und fand in klassischer Einfachheit sein künstlerisches Ziel [6.-7.].

cviii Und dann diese 4. Symphonie, die unendlich viel Gesprächsstoff gab! Über kaum ein Tonwerk wurde bei uns so viel diskutiert, debattiert, erklärt und gerätselt wie über Sibelius' neueste Sinfonie, die das geheimnisvolle Rätsel dieser Konzerte war. Jemand, der glaubte, den Inhalt einigermaßen verstanden zu haben, äußerte absolute Bewunderung, eine andere schüttelte ungläubig den Kopf. Einig war man sich nur darin, dass es sich um das bisher am schwierigsten zu verstehende Werk in Sibelius' Schaffen handelt.

cix Über kaum ein anderes Werk von Sibelius ist so viel geschrieben und gesprochen worden wie über die Vierte Sinfonie.

cx Eigentlich ist es noch viel zu früh, um etwas zu sagen, das Gültigkeit postuliert, zum Beispiel über die 4. Sinfonie, die nicht für diesen Moment geschaffen wurde und die **ein scharfer Protest gegen die moderne Art des Komponierens ist**. Denn sei der Gehalt der vierten Sinfonie von welcher Art auch immer, so scheint sie mir zumindest mir **eine direkte Kriegserklärung an die Oberflächlichkeit, die Bewunderung äußerer Mittel**, die leeren Wirkungen und die Vorherrschaft des Materiellen zu sein, die dabei sind, die moderne Musik zu verschlingen.

cx Man schreibt **Automobil-Sinfonien** und mit ihren dröhnenden Klangmassen die Ohren betäubende Opern, **man schreibt Werke, für deren Aufführung Tausende von Menschen benötigt werden**, und das alles zu keinem anderen Zweck, als mit Seltsamkeit zu verblüffen. **Berlioz lachte über Mozarts Requiem**, in dem das Kommen des Jüngsten Gerichts mit einer einzigen Posaune verkündet wurde. Er selbst verwendete einen ganzen Blechbläserchor. Und selbst seine Mittel sind unschuldig im Vergleich zu denen, die **moderne Komponisten** gebrauchen.

cxii Die Mittel werden zur Hauptsache und mit **der materiellen Kraft des Lärms** will man die Ohren überwältigen, das ist das Kennzeichen der neuen Musik. Die 4. Sinfonie von Sibelius ist dazu das **genaue Gegenteil**. Es ist eine Musik, **die allen Strebens nach äußerem Effekt, Gewalt der rohen Natur, aller Dekorativität und Zufälligkeit entkleidet ist**. Die musikalischen Ideen erscheinen rein, schmucklos, geradlinig, das **orchestrale Gewand ist durchscheinend zart** (der letzte Satz in A-Dur ist fast **wie ein Streichquartett**). Die Sinfonie will uns zu den ursprünglichen, linearen Quellen der ewigen Kunst führen, und ihr Hauptaugenmerk liegt, neben der Schmucklosigkeit der Themen, auf ihrer **lebendigen Entwicklung** und ihrer Wechselwirkung, man könnte sagen: ihren **mathematisch reinen Beziehungen zueinander**.

cxiii Es ist die neueste der neuesten Musik, die kontrapunktisch und harmonisch gewagteste Kunst, die je geschrieben wurde. Beim ersten Hören wirkt sie **schwerverständlich** gerade **wegen des Reichtums ihrer Dissonanzen und der Radikalität ihrer harmonischen Struktur**. Doch **bei näherer Betrachtung** des Werks **bekommt man eine Ahnung**, welche **außergewöhnliche Technik und eiserne Logik** sich in diesem Werk verbirgt, das anfangs so undurchsichtig erscheint.

cxiv Die Vierte Sinfonie ist eines der großen Meisterwerke des 20. Jahrhunderts und eines der größten Werke des Komponisten. Sie gehörte zur **modernsten Musik ihrer Zeit**, der **alles Ästhetisieren, alle Andeutungen des Gekünstelten ausgemerzt sind**. Die vierte Sinfonie ist von den Sinfonien des Komponisten die **am meisten mit Befremden aufgenommene und vielleicht sich am schwierigsten öffnende**, aber sie wird heute oft als Höhepunkt seines Schaffens angesehen, zusammen mit der siebten Sinfonie.

cxv Es ist natürlich, dass Sibelius zu dieser [scil. zur französischen] Seite neigt, da der alte Stil **den voranstrebenden Geist** nicht mehr befriedigt. Aber dass er sich so plötzlich eine solche musikalische Ausdrucksweise aneignen konnte, wie er sie in seiner 4. Sinfonie zeigte, darüber haben sich sicher **alle gewundert**.

cxvi Alles war seltsam. Seltsame, durchsichtige Wesen huschen hier und dort herum, sprechen zu uns etwas, das wir **nicht verstehen**, und das in unseren Ohren klingt wie das Zwitschern eines winzigen Vogels aus einer blühenden Eberesche.

cxvii Es fühlt sich an, als müsste sie immer von irgendwo weit weg in der warmen, duftenden Dunkelheit eines dunklen Sommerabends zu hören sein. **Wir verstehen sie nicht**, aber wir hören ihr trotzdem verzaubert zu.

cxviii Geistreiche, durchsichtige Themen jagen einander im **polyphonen** Wettbewerb, die **Instrumentation** leichtwüchsig, als würde sie nur von Kräutern und den saftigen Beeren des Waldes leben.

cxix Von den Sätzen der Sinfonie macht nur der 3. einen vordergründig stark wirkenden, auf **die von den Streichern gespielte diatonische Mollmelodie** gestützten leichter zu erfassenden Eindruck für den, dem dieser Stil fremd ist. In all seiner Einfachheit ist dieses **aufsteigende, sich in Quint- und Quartintervallen bewegende melodische Thema** wie das **Rauschen hundertjähriger Fichten in der stillen Einsamkeit eines Friedhofs**.

cxx Beim ersten Hören scheint es, als ob die gesamte Melodik in dieser Sinfonie auf einer **tonal gänzlich seltsamen und fremdartigen Machart** beruhe. Dies **dürfte zum Teil** von der polyphonen Behandlung der Themen herrühren, die **kontrapunktische Dissonanzen** verursacht und so oft den fremdartigen Ton eines für sich genommen schon melodisch eigenwilligen Themas verdoppelt.

cxxi Bei **genauerem Hinhören** stellt man jedoch fest, dass es in der Sinfonie **mehrere tonal sehr einfache Themen** gibt. So z.B. das im **Charakter lydische**, auf der Dominante endende Anfangsthema für die Oboe im zweiten Satz, das an die **Blütezeit der Traubenkirschen** erinnert, ebenso das gleichermaßen auf der Dominante endende 2. Thema für die Geigen, das bereits erwähnte elegische Moll-Thema des 3. Satzes und das Hauptthema des 4. Satzes.

cxxii In all diesen ist ein seltsam lieblicher, kindlich **reiner** Ton, frei von jeder Gesuchtheit und **gekünstelten** Tiefgründigkeit.

cxxiii Genau das hebt **Sibelius' Musik höher als die französischen Vorbilder**, denn, wie zumindest der Schreiber dieses zu bemerken meinte, **haben diese keinen seelischen Gehalt in ihren Melodien** in jenem Maße, dass die notwendige Balance zwischen diesem und dem klangdichterisch ausschmückenden äußeren Gewand entstünde.

cxxiv Es möge der Zukunft zu entscheiden überlassen bleiben, ob der Komponist bei der **melodischen Gestaltung einiger Themen** möglicherweise **die Grenze dessen überschritten hat, die eine gesunde natürliche Musikalität** intuitiv dem melodischen Spiel der Intervalle setzt, oder ob diese Richtung Anklang beim Publikum hervorrufen kann.

cxxv In diesem Werk hat der Komponist mit selten **einfachen Mitteln** umso bewundernswertere Wirkungen erzielt; ja, die **Art der Darstellung ist so karg** und daher vielleicht fremdartig, dass das Werk häufiger gehört werden muss, bevor man zu seiner Verwunderung lernt, zu bemerken, welch tiefes Gefühl sich in seiner geheimen Welt verbirgt.

cxxvi Das Fundament von Sibelius' Kompositionen ist das alles in allem **arme und karge**, aber dessen ungeachtet **teure und liebe** Vaterland.

cxxvii Unser **Land ist arm** und wird es bleiben, wenn du nach Gold dich sehnst / Der Fremde weist es wohl zurück, doch uns ist es **das teuerste Land** / seine Einöden und Inseln, für uns sind sie aus Gold.

cxxviii So arm wie diese Sinfonie an äußerlichen Wirkungsmitteln ist, so reich ist sie an innerer Schönheit.

cxxix Das absolute Verdienst dieser Interpretation war jedoch ihre karge Konsequenz, und man hat sich daran gewöhnt, dass das Wort „**karg**“ im Zusammenhang mit der Vierten Sinfonie **bis zur Abnutzung zu verwenden**.

cxx Die Orchestrierung der Vierten Sinfonie prägt, wie bekannt, eine gewisse **Kammermusikalität und Zurückhaltung im Vergleich zu spätromantischen Klangorgien**, eine Durchsichtigkeit, die mit einem gewissen **Streichquartett**-Klang verbunden ist, wie oft bemerkt wurde (Johnson, Tawaststjerna). Gegen diese allgemeine **Durchhörbarkeit, Kargheit und Dunkelheit** heben sich bestimmte Orchestereffekte hervor, die immer eine *débrayage* in dieser **Isotopie** markieren, d.h. eine Abweichung von dem, was dem Charakter des Werkes eigen ist, dem **Normalen**.

cxxxi [...] des Meisters Vierte Sinfonie – die **Rindenbrotsinfonie, die große Stiltrennung** in Sibelius' Produktion.

cxxxi Wie **leuchtet nicht Gold** auf ihrem Boden durch die **karge, dürftige Instrumentierung**; welchen lebensrettenden Wert hat nicht dieses Stück **Rindenbrot**, diese **reiche Armut** in Zeiten, in denen die **Kunst** allzu oft zu einem **billigen Luxus** geworden ist?

xxxiii Äußerlich ist sie arm und ohne sinnlichen Charme, aber was für echtes Gold glitzert auf dem Grund dieses Einödbaches.

xxxiv Paavo nahm die Hand seiner Frau und sagte: „Der Herr versucht uns nur, er verstößt uns nicht. Misch du zur Hälfte **Rinde in das Brot**, ich werde doppelt so viele Gräben ausheben, aber vom Herrn werde ich Wachstum erwarten.“

xxxv Ein Land, ein Volk finden sich in dieser **Wacholdermusik** [...].

xxvi [...] 30,000 herbstgraue Seen und auf irgendeine wunderliche Weise ein Gruß von Bach.

xxvii Das von Diktonius geschaffene Epitheton „Rindenbrotsinfonie“ kann leicht missverstanden werden, obwohl ich glaube, die Absicht des Autors zu verstehen: **den style dépouillé** [‘kargen, schmucklosen Stil’] **der Sinfonie mit der extremen Einschränkung alles Materiellen zu vergleichen, die die finnische Wildnis und ihre harten Lebensbedingungen dem Menschen abverlangen**.

xxviii Welche irritierenden Assoziationen weckt in diesem Zusammenhang die **Rede von der „Rindenbrot-Sinfonie“ – Diktonius' unglückliche Wortschöpfung**. Was hat der physische **Hunger**, das soziale **Elend** der Misserntenjahre mit der aus den **tiefsten Schichten der menschlichen Psyche** entspringenden depressiven Stimmung dieser Sinfonie und mit der **Knappheit des musikalischen Materials**, die diese widerspiegelt, zu tun? Der Vergleich ist unangebracht.

xxix Zu Hause war **Krankheit, die übliche Geldnot**. [...] Finnland lebte aufgrund des zunehmenden Drucks der Russen in einer „*finis Finlandiae*“-Stimmung, und das **musikalische Weltbild befand sich in einem starken Gärungsprozess**. Es gab genug Zutaten für die beklemmende „Rindenbrot“-Ausdruckshaltung.

cxl Anstelle einer „Rindenbrotsinfonie“ bot Sibelius seinen Zuhörern **„reines Wasser“**, dessen Wert nicht allgemein verstanden wurde. [...] Sibelius kannte die Grundsätze des von Busoni vertretenen **„jungen Klassizismus“**, die eher eine **Antithese sowohl zur Spätromantik als auch zu den -ismen seiner Zeit bedeuteten** (Tawaststjerna).

cxli Die Vierte Sinfonie gehört nicht zu Sibelius' **leichtverständlichsten**.

cxlii Die **dunkel sprechende Vierte wird allgemein** als Herausforderung für den Hörer betrachtet.

cxliii Aber, so dürfen wir noch fragen, was hat eine **schwerverständliche Sinfonie** mit dem **finnischen Volk** zu tun? Die Sinfonien von Sibelius dürfte ein Bruchteil eines Prozents des ganzen Volkes musikalisch genießen, während der Rest ausgeschlossen ist. – Wir wagen zu denken: **Das Verständnis dieser Kompositionsrichtung unseres Meisterkomponisten ist eine Sache der Zukunft.** Es geht Hand in Hand mit jeder **anderen kulturellen Vergeistigung.**

cxliv Auf beiden Gebieten finden wir eine breite Skala - von **schwierigen Werken** bis hin zu **billiger Unterhaltung.**

cxlv Aber war die Sinfonie so **bemerkenswert unverständlich?** Nein! Die Form ist bei näherer Betrachtung dennoch klar und prägnant, die Linien rein, die motivische Gestaltung meisterhaft und die Proportionen hervorragend abgewogen.

cxlvi Wäre es nicht an der Zeit, die **allgemeine Meinung zu erschüttern**, die in Sibelius' Vierter Symphonie **etwas Unbegreifliches sieht**, oder zumindest etwas, das nur mit widerwilliger Anstrengung und träger Beschwernis akzeptiert werden kann. Ein Rosengarten mit Maiglöckchen und geharkten Wegen ist diese Symphonie sicherlich nicht, aber auch keine Wüste, in der man stapft und durstet, bis man vergeht – **ein Stück absolute Musik umrahmt von finnischer Natur: das sollte man ertragen können.**

cxlvii [...] Sibelius' IV. Sinfonie, ein Werk, die mal **schwerverständlich**, mal verwirrend **genannt** wurde. Sie ist weder das eine noch das andere, sondern **streng kohärentes und zusammenhängend.**

cxlviii Begleitet vom Kräuseln der Violinen bläst die Solo-Oboe eine fröhliche Melodie, die **als Lerche in die Höhe steigt.**

cxlix Als **Lerche steigt** die fröhliche Melodie der Oboe im zweiten Satz **in die Höhe.**

cl Auf den **rätselhaften Naturgesang des ersten Satzes** folgt ein lebhaftes Vivace, in dem die Melodie **als Lerche** in den Himmel aufsteigt, **um gleich darauf mit eingefalteten Flügeln herabzustürzen:** eine bitter-ironische, überraschende Schlusslösung!

cli In Kenntnis von **Sibelius' großer Naturbewunderung** und unter Berücksichtigung des stark koloristischen Charakters, zu dem dieses Werk neigt, ist es unbezweifelbar, dass darunter eine große und tiefe **Naturmystik** liegt, Gefühle, die aus der überwältigenden Schönheit der Natur geboren wurden. Aber es ist **keine Naturmalerei** im üblichen Sinne. Das wissen wir schon aus der Tatsache, dass der Komponist dem Werk keinerlei Programm gegeben hat.

clii Er hat in der Tat in **technischer Hinsicht** die Entwicklung der modernen Musik nicht so viel beeinflusst wie z.B. **Richard Strauss**, aber die tiefe **Originalität** seiner **männlich** ernsten Kunst lässt Strauss' geniale, aber **gefühlslere Herrlichkeit** weit hinter sich.

cliii Es wäre sicher falsch, [...] den ersten Satz der Vierten Sinfonie als Gemälde einer nebligen Morgenlandschaft zu erklären. Zum Kern der Sache dränge man damit kaum vor. Die Musik dieser Sinfonien ist von rein musikalischer Qualität [...]. Die Eigenheit von Sibelius' Musik, ihre enge Verbundenheit mit der Natur, ist auch in diesen beiden Werken stark zu spüren, nicht jedoch als Abbildung der Natur, sondern als eine Art aus den geheimnisvollen Kräften der Natur unmittelbar schöpfende Inspiration.

cliv Der erste Satz [...] bringt auf jeden Fall vor allem ein **Naturbild in unsere Vorstellung.** Er ist wie eine feuchte, dunstige Landschaft, über der sich die Nebelbilder diffus bewegen und ihre Form verändern, wobei gelegentlich ein deutlicheres Merkmal der Landschaft zum Vorschein kommt

clv Für Sie ist in der Tat der glänzendste äußere Rahmen nie Selbstzweck, sondern das kostbare Gefäß eines noch kostbareren Inhalts. Natur! Natur! Nichts als Natur! Da scheint mir der

Hauptschlüssel für das Verständnis Ihres gesamten musikalischen Schaffens zu liegen. [Original (Thierfelder 1935a: 759)]

clvi Die Sinfonie wurde Koli-Sinfonie genannt, weil der Komponist vor der Entstehung seiner Sinfonie, mit Eero Järnefelt (dem das Werk auch gewidmet ist) auf dem Koli wandern ging. **Es ist jedoch einseitig** zu behaupten, es handele sich um ein (impressionistisches) **Naturgemälde**, da das Werk vor allem **Seelenbewegungen** abbildet.

clvii Ein Beispiel, wie Sibelius selbst sich zu den Gesetzen der absoluten Musik verhielt, ist der in Karl Ekmans Buch erwähnte Fall der Uraufführung der Vierten Sinfonie. Ein Kritiker hatte sich ausgedacht, Sibelius' kurz zuvor unternommene Reise auf den Koli in Zusammenhang mit der Sinfonie zu stellen und **die Musik** dieses oder jenes **Naturphänomen beschreiben zu lassen**, hier das Summen der Töne als Wind, dort, wie sie den monotonen Klang des Ödlands sangen. Sibelius war darüber so erzürnt, dass er entgegen seiner Gewohnheit öffentlich gegen die Kritik protestierte, die äußerliche Erlebnisse mit den **tiefsten** Werten der Gefühle der **Menschenseele** verwechselt hatte.

clviii Es ist ganz zu Recht darauf hingewiesen worden, dass die Vierte Sinfonie einen spontanen **Protest** gegen den hohlen Impressionismus, die geschmacklose Instrumentation und den **niederen Naturalismus** der Zeit enthält.

clix Unter den Zuhörern des Sinfoniekonzerts am Freitag dürfte niemand sein, auf den nicht die Botschaft dieses großartigen Kunstwerks gewirkt hätte, **wie die reinste, absolute Musik nur wirken kann**.

clx In der neuen amerikanischen Untersuchung stellt man sich auf den Standpunkt, Sibelius als typischen Programmmusiker zu betrachten und befürwortet sogar das „Kolin-kolin“-Programm der Vierten Sinfonie. **Die ganze Frage der Programmmusik im Zusammenhang mit bedeutender Musik ist in gewisser Weise absurd**. Jedes Musikstück – wie „absolut“ es auch war – hat immer seinen eigenen geistigen Hintergrund, der durch eine Reihe von Anregungen entsteht.

clxi Auf dem Koli! Einer der größten Eindrücke in meinem Leben. Pläne „La montagne“! Krank. Geschäfte.

clxii Der Brief scheint darauf hinzuweisen, dass die Koli-Reise Sibelius den Anstoß zu seiner vierten Sinfonie gegeben hat. Denn wenn das, was er Carpelan vorspielte, überhaupt die endgültige Form des Werks vorwegnahm, könnte der „Berg“ vielleicht mit dem ersten Satz in Verbindung gebracht werden, die „**Gedanken des Wanderers**“ mit dem dritten. Das bedeutet aber nicht, dass **das fertige Werk unbedingt direkt etwas** mit diesen Titeln zu tun hat.

clxiii Nach dem Konzert dinierten Sibelius und seine Frau sowie Eero und Saimi Järnefelt zu viert. Wollte Sibelius auf diese Weise und durch die Widmung der Sinfonie an Eero Järnefelt zum Ausdruck bringen, dass ihre gemeinsamen Koli-Erfahrungen mit der Sinfonie verbunden waren?

clxiv Was Sibelius im Herbst 1909 in der Vierten Sinfonie mit „Der Berg“ oder „Die Gedanken des Wanderers“ assoziierte, **mag sich im weiteren Verlauf der Arbeit** in etwas ganz anderes, in „absolute“ sinfonische Musik verwandelt haben. Das heißt nicht, dass nicht **etwas von der ursprünglichen Atmosphäre** erhalten geblieben wäre. Aber von hier ist es ein weiterer Schritt bis zu einer Programmmusik im Stil etwa der Alpensinfonie von Richard Strauss.

clxv **Mir war, als hätte ich etwas über die Entstehungsphase von Sibelius' Vierter Sinfonie geahnt**, und der kürzlich ans Licht gekommene Brief stützt wiederum meine Annahmen über die Koli-Reise **als Ausgangspunkt der Inspiration**. Und gleichzeitig besteige ich **selbst den Berg und tauche in die Gedanken des Wanderers** ein.

clxvi Sibelius' Vierte wurde **lange für ein Rätsel gehalten**, und die **Forscher** haben sehr **unterschiedliche Meinungen** darüber vorgestellt. Es wurde von einer Verbindung zwischen dieser "Rindenbrotsinfonie" und Sibelius' Koli-Reise gesprochen. **Sibelius selbst bestritt sogar öffentlich**, dass die Sinfonie irgendeine programmatische Darstellung der Natur auf Koli sei, doch Erik Tawaststjerna zufolge **hatten die Reise und die Landschaft ihre inspirierende Wirkung**.

clxvii Das Rätsel der Vierten Sinfonie wird mit einer Technik gelöst, die aus den besten Kriminalromanen bekannt ist. Und vielleicht geht es so, dass der Hörer selbst am Ende seine eigene Lösung finden darf. **Erik Tawaststjerna ist nämlich wie der Historicus, mit dessen Mund Sibelius spricht**. Die Tagebucheinträge, die er liest, sind authentische Texte, und in ihnen muss die Lösung gefunden werden. Tawaststjerna drängt seine eigenen Meinungen nicht auf.

clxviii Dann bleiben alle kindischen Gedanken der Zeitgenossen über die von der Koli-Reise ausgelöste Programmatik, „Topographie“ beiseite. **Zweifellos hatten die Naturerlebnisse ihre Wirkung gehabt**, aber **viel tiefer in der Seele** wurde die Form der Vierten Sinfonie gegossen.

clxix Am Mittwochabend haben **sicher viele Musikliebhaber vor ihren Radios gesessen** und sind dem Sibelius-Vortrag von Prof. Erik Tawaststjerna gefolgt [...] Das Hauptthema der Sendung war die Vervollendung der Vierten Sinfonie, deren Entstehung in früheren Sendungen verfolgt worden war. [...] K. F. Wasenius (Bis) sagte, die Sinfonie beschreibe den Aufstieg zum Berg Koli und die Aussicht von dort. Sibelius schickte der Zeitung (Hufvudstadsbladet) eine Erwiderung, dass die Annahmen des Kritikers nicht richtig seien. **Man weiß jedoch, dass Sibelius von der Koli-Reise inspiriert worden war**.

clxx Die Einrichtung des Nationalparks wird einen wichtigen Teil der vielleicht bekanntesten Nationallandschaft unseres Landes schützen. [...] **Man sagt, dass der Koli auch die Anfangsinspiration für die Vierte Sinfonie** von Jean Sibelius **gegeben habe**.

clxxi Gleichzeitig ergreifen die Violinen ein kühnes Thema, das als Blitz gegen den Himmel leuchtet, während ein liches Fis-Dur aus dem Orchester hervorbricht. Trompeten und Posaunen lassen einen sieghaften Ausruf erklingen, Streicher und Holzbläser beruhigen, sich in weichen, anmutigen Figuren drehend, der erste Satz des Werks endet im pianissimo.

clxxii Sibelius' [...] vierte Sinfonie [...], wo z.B. in den Violinen kaum eine einzige Melodie auch nur fünf Sekunden dauert.

clxxiii Die formale und thematische Struktur der Vierten Sinfonie ist in allen Sibelius-Studien als eigenwillig identifiziert worden, aber **trotz der verdienstvollen Analysen von Krohn und Roiha** gibt es bisher **keine einzige detailliertere Untersuchung** dazu.

clxxiv Sibelius' 4. Sinfonie gehört zweifellos zu den großen **Pionierwerken der modernen Musik**, auf Grund des erreichten Grades der tonalen, rhythmischen und formalen Entwicklung.

clxxv Wenn **man versucht**, die Idee der Sonatenform auf ein musikalisches Ganzes anzuwenden, in dem die auftretenden Phänomene mit irgendeinem wesentlichen Punkt dieses Formprinzips in Konflikt stehen, ist es für mein Verständnis fraglich, ob es dann noch sinnvoll ist, **von einer Sonatenform** zu sprechen.

clxxvi Viele Tatsachen sprechen nämlich dafür, dass die Textur von Sibelius' Musik, insbesondere in der 4. Sinfonie, so weit **über das ästhetisch-stilistische Feld hinausgeht**, für das das System **von Krohn und seinen Nachfolgern** konstruiert wurde, dass die detaillierte Anwendung dieses Systems auf unnötige Schwierigkeiten stößt. Für meine Begriffe kann man es als klar ansehen, dass der Formbau der 4. Sinfonie sinnvoll allein auf Grundlage dessen **umrissen werden kann**, was der Inhalt des musikalischen Geschehens in den verschiedenen Abschnitten ist.

clxxvii Ohne zu absoluten und verbindlichen Ergebnissen kommen zu wollen, **schlage** ich als Formlösung des Satzes **folgendes vor**:

clxxviii Auch Parmet [...] behauptet, dass die charakteristische Melodie der Holzbläser zu Beginn des Satzes mit ihren Begleitungen und Variationen „ihr eigenes Leben führt“, jenseits der Entwicklung des eigentlichen Hauptthemas. **Diese Auffassung ist zweifellos völlig falsch. Wir haben** schon früher **festgestellt**, wie die Konstruktion der genannten Themengruppen von Grund auf gemeinsam ist [...]. Er [scil. Roiha] bildet jedoch ein Schema E Ü A Z, das **ganz offensichtlich nichts** mit der musikalischen Struktur des Satzes **zu tun hat**. Hier **sieht man** deutlich, wie **schlecht** eine traditionelle Analyse im Falle von Sibelius funktionieren kann.

clxxix Die kraftvolle Unisono-Melodie (1) **wurde als Nebenthema betrachtet**, Gray hält sie für eine Variante des Hauptthemas („Motto-Thema“).

clxxx Nach diesem „Fegefeuer“ beginnt das Thema „c“ **sich wieder zu verselbständigen, es findet seine endgültige Entwicklungsrichtung**, und die Bedeutung der Gruppe „abde“ beginnt sich zu verringern. Der 9. Abschnitt bedeutet vom Gesichtspunkt der formalen Entwicklung her das sich verdichtende Warten auf den endgültigen Ausbruch, eine Art „**Ruhe vor dem Sturm**“. [...] Doch nach dem Zwischenabschnitt v2 folgt im Schlussteil eine **Krise**: Die Motive b und c geraten in ein neues Licht und **gehen im Aufbruch des Orchesters unter**. Die Episode verwandelt sich in ein Zwischenspiel, das in die Coda mündet.

clxxxi Aber wenn die Coda die endgültige Macht nach dem Abschnitt A+V erhält, sind alle herrschenden Themen gewichen, und die endgültige Entscheidung wird Themen anvertraut, die vorher nur beiläufig auftauchten. Das ist ein sehr pathetisches Verfahren, aber deshalb nicht weniger wirkungsvoll [...] Der Beginn des großen Themas des B-Abschnitts taucht als Vorankündigung zweimal im ersten v1-Zwischenabschnitt auf (K-Bässe, 21 Takte nach A). Dies muss ein völlig berechnetes Vorgehen sein, denn das kleine Motiv der Bässe ist in keiner Weise organisch oder unumgänglich mit den schnellen Figurationen der anderen Streicher verbunden.

clxxxii Keine Regelmäßigkeit lässt sich in diesen Abwechslungen wie in den inneren Veränderungen der verschiedenen Motive finden

clxxxiii Wesentlich für die Motivik der Sinfonie ist, wie festgestellt wurde, dass das thematische Material aus einigen wenigen **Grundgestalten** ableitbar ist. Die wichtigsten davon sind in der eröffnenden Kontrabasslinie c-d-fis-e zu finden. Sie enthält vor allem **jenen berühmten Tritonus**, dessen Anteil am Gesamtcharakter der Sinfonie nicht überschätzt werden kann.

clxxxiv Den *Tempo molto moderato, quasi adagio*-Satz **kann man, wenn man will**, ganz logisch in der Sonatenform entsprechende Abschnitte unterteilen. Aber die Verwendung dieser Bezeichnung **erscheint** in diesem Zusammenhang **gezwungen**. Der ganze Satz **ist nämlich** thematische Bewegung, jeder Takt und jeder Schlagfuß sind Teil einer größeren Ereignisreihe und nicht nur ein bestimmter ‚Entwicklungsteil‘.

clxxxv Es wurde auch versucht, davon loszukommen, indem man die Phase als Zusatzabschnitt einer Rondoform klassifizierte – eine **Notlösung** auch das.

clxxxvi Im thematischen Material des Satzes lassen sich deutlich **drei melodische Schwerpunkte** unterscheiden: der erste ist die **Melodie des Solocellos**, der zweite ist der **kraftvolle Ausbruch der Blechbläser** und das ihnen antwortende Unisono der Violinen, der dritte ist die **kurze ff-Replik der Trompeten**.

clxxxvii Die inneren Prinzipien der Form wurden nicht erforscht, sondern es wurde sich dieser von außen genähert, unzureichend bewaffnet, von Formeln aus, sich mit Themen, „Sätzen“,

Modulationen, Kadenzen, Sequenzen usw. begnügt, als Gewürz ein paar ästhetisierende Adjektive hinzugefügt, das ist alles.

clxxxviii Der **folgende Versuch einer Korrektur der bisherigen Analysen** der Sonatenhauptsätze von Sibelius' Sinfonien nimmt als Ausgangspunkt im allgemeinen Krohns Analysen als die wissenschaftlich maßgeblichen, aber berücksichtigt auch andere verfügbare Quellen.

clxxxix Krohns Analyse sieht auf dem Papier mit ihren schönen regelmäßigen Phrasen zahlenmäßig gut aus, aber sie entspricht nicht dem Höreindruck und der Stimmung.

cxc Die Tiefe unseres eigenen Seins ist die Dimension dieser Musik, und der kontemplative Kontakt mit ihr erfordert den Verzicht auf intellektuelle Überprüfung.

cxci Krohns Formanalyse steht wesentlich auf dem Boden der Realität, und die Zweifel an ihr sind durch eine formalistische Auffassung von Form diktiert.

cxcii Man kann begründet argumentieren, dass der I. Satz eine Sonatenform ist, aber das Verständnis der Struktur bringt den Hörer nicht näher an sein Innerstes heran. Genauso wenig wie die Beobachtung und statistische Erfassung der organischen Transformation und der totalen Variation der Thematik und Motive (s. Rydman, a.a.O.). In Anbetracht des Intuitivität von Sibelius' Kompositionsstil **bedeutet dies jedoch noch nicht, dass er sich irgendwelche modernen „Methoden“ aneignet.**

cxci Für dieses klanglich-dynamische Schema ist die Wiederholung des Hauptsatzes keine Notwendigkeit, wenngleich seine Reduktion als Ellipse eine Seltenheit ist. Die Form ist hier allgemein auf ihr Minimum, auf ihr Wesentlichstes reduziert - aus **inhaltsästhetischen Gründen, wie zuvor erläutert wurde.** Die Ellipse ist eines der wichtigsten Mittel einer perspektivischen, die Gesamtheit verdichtenden Formbildung, und ihre **Verwendung ist hier leicht sowohl durch die Natur des Hauptthemas als auch durch die oben beschriebene Entwicklung begründbar.**

cxci Unter den Komponisten gehen meine Gedanken nicht zu einem von Sibelius' Zeitgenossen, sondern um sein Vorbild in der Wiener Klassik und die zentrale Figur seiner musikalischen Welt: Beethoven.

cxci Nach den sequenzartigen Fanfaren der Blechbläser intonieren die Streicher eine in eine Zerfallskonstellation versetzte Variante des Kernmotivs, deren Spannung in einen Fis-Dur Dreiklang aufgelöst wird: [Notenbeispiel] Die neue Gestalt des Kernmotivs, die vor allem aus dem Rhythmus der vorherigen Variante erkennbar ist, **führt zu einer dauerhafteren Auflösung** der Spannung in der Subdominante h. In den Hörnern klingen **entfernte Naturharmonien** nach: [Notenbeispiel] Ein **sakrales** Motiv der Blechbläser, das **ein wenig Parsifal-Stimmung** hat und das mit der Durakkordfolge E-B-C# harmonisiert wird - man beachte, wie sich die Tonartbeziehungen der Exposition kleine Terz-Tritonus auch in dieser Kleinstruktur widerspiegeln - **führt zur Schlussgruppe:** [Notenbeispiel].

cxci Auch Carl Dahlhaus' Meinung nach „erreichte Sibelius in seiner Vierten Sinfonie ein ‚Niveau des musikalischen Materials‘, das er nie wieder übertraf, auch nicht in seiner Siebten Sinfonie.“

cxci Aufgrund der ungewöhnlichen Modulationsweise erscheint die neue Tonart trotz des Orgelpunkts zunächst nicht gefestigt: Es folgt eine neue **Tristan-Sequenz**, der Eintritt in die Nachsatzphase des Seitenthemas und als Scheinauflösung – in Fis-Dur statt V7-vi V7-IV – das **Schließen auf der H-Subdominante.** Die **aus der Ferne widerhallenden Naturquinten-Fanfaren der Hörner beruhigen die Situation**, und die Blechbläser-Akkordfolge E-B-Cis - eine präzise Transposition der C-Fis-a-Tonartbeziehungen der Exposition - führt zur ersten und einzigen die Seitensatztonart festigenden Dominant-Tonika-Kombination.

cxviii Ausweichende Blicke, **Kopfschütteln, verwirrtes oder heimlich ironisches Lächeln**. Es kamen nicht viele Gratulanten in das Künstlerzimmer.

cxcix Ich [scil. Furuhejm] erinnere mich recht lebhaft an die in mancher Weise kurios erste Ausführung: **das Kopfschütteln**, die bedenklichen Mienen, die **strengen oder ironischen Urteile** [...].

cc Auch wenn Rydmans Formlösung [...] als Ganzes nicht akzeptabel wäre, hat sie die in die richtige Richtung gehende Zweiteiligkeit. [...] Howell verwendet für die erste Hälfte den Begriff ‚Statement‘, während die zweite Hälfte in Bezug auf die erste Hälfte die Bezeichnung ‚Counterstatement‘ bekommt (1985: 132): [Grafik] Es handelt sich also um eine genuin binäre Form, die bereits im Barock und in der Frühklassik gebräuchlich war und die als Grundlage für die spätere Sonatenform diente. Wie Beethoven in seinem Spätwerk sucht Sibelius die Wurzeln der Klassik auf!

cc i Wenn zum Untersuchungsgegenstand eines finnischen Musiksemiotikers ein so eng mit seinem eigenen Hintergrund verbundener Komponist wird wie Jean Sibelius, kann die Situation problematisch, ja sogar unmöglich werden. Die Analyse der Musik selbst wird unweigerlich zu einer kulturellen Selbstanalyse, denn kein Musikwissenschaftler, der in Finnland aufgewachsen ist, konnte sich dem Druck des **Nationalkomponistenkults** nicht entziehen. Andererseits ist der Ausgangspunkt und der Vorteil des ‚**Nationalsemiotikers**‘ ein solches Maß an Kompetenz in Bezug auf sein Thema, dass es lächerlich wäre, dies ungenutzt zu lassen. Außerdem brauchen Musikwissenschaftler nicht unter den Sibelius-Komplexen zu leiden, die unsere Komponisten geplagt haben.

cc ii Der innerlich-spatiale Gehalt des Abschnitts ist klar: die Verstärkung vorübergehenden H-Dur durch seine Dominante (Fis). Äußerlich beginnt der Abschnitt mit einem **großen Sprung**, wie oben erwähnt, aber dieser wiederholt sich **in einem noch größeren Sprung** in das hohe Register der Streicher und von dort schrittweise abwärts. Aber der Abschnitt enthält auch **eine Erweiterung, die débrayage-Tiefenrichtung**. Diese vertreten die **Signale der Hörner, die man in der Ferne im Verhältnis zu dem ihnen folgenden Blechbläserthema hört**. Dieses Thema bringt den Hörer zurück ins Mittelregister und in den Vordergrund, und in die düstere Klangwelt. Der Abschnitt ist also sowohl innerlich als auch äußerlich sehr **zentrifugal**. Im zeitlichen Sinn sind ebenfalls nur die einzelnen Themen metrisch präzise in ihrem Rhythmus, aber sie scheinen in einem zeitlichen ‚Zwischenmaterial‘ zu treiben, unverbunden und ohne Beziehung zueinander. Die zeitliche Indexikalität ist also ziemlich schwach. Im aktorialen Sinn ist der Abschnitt recht reichhaltig: Er umfasst die **Inversion der Durvariante des epischen Erzähler-Akteurs** (3, 1 1), einen Verweis auf den ‚**Hagen**‘-Akteur (3, 12-1) sowie einen völlig neuartige, euphorische absteigende Skalenverlauf im ‚Himmel‘ der Streicher, gefolgt von den Signalen der Hörner - die keinen eigenständigen Akteursstatus haben - und schließlich das Parsifal-Thema der Blechbläser (vgl. das im Parsifal oft wiederholte absteigende Quintmotiv, das Wunde-Motiv).

cc iii Die Kompositionen von Brahms **fordern** jedoch, wenn überhaupt etwas, **mehrmaliges Hören**, bevor man dahin gelangt, die ganze **Schönheit** voll zu genießen, die in ihnen **verborgen** ist. Brahms ist **schwerverständlich**, denn die Poesie seiner Melodien ist **tiefgründig und nachdenklich**. Jegliche **äußere Kraftwirkung fehlt in seiner Musik fast völlig**. Die **größte Einfachheit herrscht z.B. in der Anwendung der Instrumente** vor, obwohl diese dennoch füllig und schön ist.

cc iv In der Sauna darf man sich nicht verhalten wie zu Hause. Hier muss man sich benehmen. In der Sauna pflegt man eine zurückhaltende Ausdrucksweise und spricht allgemein nur über **edle und schöne Dinge**, wie z.B. die **vierte Sinfonie von Sibelius**, Frauen oder sich selbst.

ccv Das Interesse an dem Konzert wurde durch Joonas Kokkonens Musiikkia jousille vermehrt, die **unbestreitbar an die Spitze der heutigen Kompositionsproduktion unseres Landes aufgestiegen ist** und der sich in naher Zukunft der Zugang auch zur großen Welt eröffnen wird.

ccvi Der entscheidende Punkt in Kokkonens Entwicklung - **und zugleich eine der Sternstunden in der Geschichte unserer Musik** - war die Entstehung der „Musiikkia jousille“ im Jahr 1957.

ccvii Ein anspruchsvoller, gehaltvoller Name in seiner scheinbaren Unverbindlichkeit.

ccviii Kokkonen selbst bekannte sich zu seiner geistigen Verwandtschaft, indem er den Namen seines Werks von dem ungarischen Meister übernahm.

ccix Vor allem im I. Satz erscheint das zielstrebige Bemühen, das gesamte Klangmaterial aus einem möglichst konzentrierten Anfangskeim zu entwickeln, ein Bemühen, das in den folgenden Werken zur Dodekaphonie führte.

ccx Joonas Kokkonens „Musiikkia jousiorkesterille“ markiert **den ersten Schritt** des Komponisten **auf dem Gebiet der eigentlichen Orchestermusik**. Wie der Titel vermuten lässt, **beschränkt** sich dies hier jedoch ausschließlich auf die Streichinstrumentengruppe. Einen **positiven Eindruck macht** das Werk vor allem durch zwei wesentliche Elemente: **die musikalische Aussage und den gelungenen Gebrauch des Orchesters**. Die von den Tönen erzeugten Stimmungen bewegen sich in einem ersten Bereich. Am deutlichsten wird dies im dritten Satz, „Adagio religioso“ (gläubig). Dieser und der inhaltsreiche und ein lebendiges Interesse aufrechterhaltende letzte Satz scheinen die **gewichtigsten Teile der Komposition** zu sein. Bemerkenswertes Geschick und Geschmack hat Kokkonen hat beim ausgewogenen Einsatz der verschiedenen Instrumentengruppen gezeigt und im Schaffen einer **schönen Gesamtheit**. Der Komponist selbst war bei der Uraufführung seines Werks anwesend [...] **Der Publikumserfolg im Konzert war etwas schwach**.

ccxi Joonas Kokkonens Musiikkia jousiorkesterille ist eine viersätzig **Orchestersuite**. Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung, die später auf vor allem instrumentatorisch sehr **lebendige** und **einfallsreiche** Weise entwickelt wird. Der frischbewegte zweite Satz ist **ebenfalls geschickt** gebaut. Hier gibt es einen gekonnt benutzten polyphonen Kompositionsstil, wie auch in den anderen Sätzen. Der dritte Satz interessiert vor allem mit seinem farbigen Klanggewand. **Das Finale, vielleicht am besten im Hinblick auf die musikalische Erfindung**, gab einen **frischen** Abschluss für die Suite, die bewies, dass ihr Autor für sein erstes Orchesterwerk **bereits eine persönliche Aussage** gefunden hat.

ccxii Die Uraufführung eines einheimischen Werks ist immer ein gespannte Erwartungen hervorruftendes Ereignis. Joonas Kokkonen hat als Komponist die Welt nicht mit einem reichlichen Strom aus seiner Feder verblüfft, aber das, was bisher von seinem Schaffen gehört wurde, war qualitativ abgewogene, durch ein feines Sieb hindurch gebrauchte Rede. In seiner nun aufgeführten **Streichorchestersuite** hat sich Kokkonen ein gutes Stück von den vor einigen Jahren gehörten kammermusikalischen Werken entfernt und ist in eine **strengere**, absolutere Richtung vorangeschritten, aber gleichzeitig in eine Richtung, in der **tieferer** und **fester** klingender **Nachdruck** hervortritt. Da es sich um ein Werk handelt, das als selbständige, ganz auf sich selbst reduzierte Musik sprechen will, ist von dessen Baumaterial **ein besonderes Entwicklungspotenzial vorzusetzen, einen eigenständigen Charakter ausdrückende Gesichtszüge**: Kokkonen erzielt in dieser Hinsicht offenbar nachdrücklichere Ergebnisse, wenn er mit einem auf elastischen und sich markant abzeichnenden Rhythmen basierenden Thema operiert, wie nun insbesondere im zweiten und im letzten Satz der Suite.

ccxiii Doch was dem Werk sein besonderes Gewicht verleiht, ist **nicht die Farbigkeit, nicht die Blüte** der musikalischen **Fantasie**, **sondern** etwas, das man als **Ethik** bezeichnen könnte: Man spürt dahinter einen Willen, der **keinen Schritt eines Zugeständnisses in die Richtung billiger Siege macht**. Dies bedeutet jedoch **keine Manieriertheit oder künstliches Streben nach Besonderheit**; im Gegenteil scheint eine völlig selbstleuchtende und autonome Sicht die gesamte musikalische Gestaltung zu bestimmen.

ccxiv Der Komponist Joonas Kokkonen [...] stellte sich gestern in seinem neuen Werk „Musiiikkia jousiorkesterille“ als „**volljähriger**“ Schöpfer dar. Kokkonen hat seit den Jahren seines Musikstudiums eine **Neigung zur sog. Neuen Musik** gespürt, er hat verstanden, dass es die Aufgabe jeder Epoche ist, etwas Neues zu schaffen [...]. Das **umfangreiche sinfonische** Werk, das gestern uraufgeführt wurde, zeigt, dass der Komponist sein Ziel sehr ernst genommen hat - die erweiterte Tonalität und die vielfältige **Entwicklung des Rhythmus wachsen organisch aus dem Erdboden der Persönlichkeit, ohne das geringste gekünstelte Streben nach einem -ismus**.

ccxv Der künstlerische Höhepunkt des Werkes ist zweifellos sein Adagio religioso-Satz. Darin offenbart sich eine starke schöpferische Kraft, die dem **Ethos** untergeordnet einen monumentalen Bogen von den Tiefen der Erde zum Himmel spannt. **Um eine so breite und intensive Steigerung zu komponieren, reichen selbst die besten erlernten Fertigkeiten nicht aus; Ausgangspunkt dafür ist vielmehr eine geistige Urkraft**, die die Komposition weiter in die erhabene Atmosphäre der Zeitlosigkeit zu heben vermag. Insbesondere dieses Ergebnis der Arbeit von Joonas Kokkonen rechtfertigt es, die höchsten Hoffnungen in seine Zukunft zu setzen, ebenso wie das Werk in seiner Gesamtheit, **mit seinen weiten Linien und seiner sinfonisch festen formalen Struktur** die besten Glückwünsche verdient.

ccxvi Kulmination | Bogen | monumental | Himmel | Aufstieg | erhaben | Atmosphäre | erhebt

ccxvii Das ernste, gewichtige Erlebnis des Abends war Joonas Kokkonens viersätziges Werk „Musiiikkia jousille“, das seine Uraufführung erlebte. Ein anspruchsvoller, inhaltsreicher Titel in seiner scheinbaren Unverbindlichkeit. **Der in das reife Mannesalter eingetretene Komponist hat ihn mit vollem Recht eingelöst**. Aus wenigen, reduzierten Anfangsmotiven baute sich eine weitgespannte, in ihrer unerbittlichen Steigerung kraftvoll dominierende Schöpfung. Sie war demütig, in sich gekehrt, **in ihrer Wärme und heiligen Ehrfurcht** von einem **klaren Intellekt** bewacht. In ihr verirrte sich die Kunstfertigkeit nicht ins Konstruktive [scil. wohl: Konstruierte], sondern vielmehr die Konstruktion in die lebendige Kunstfertigkeit. Der genaue technische Plan des Komponierens und die hochfliegende Freiheit des menschlichen Geistes in den unerschöpflichen Welten der **Liebe, des Glaubens und der Philosophie** waren in idealem Gleichgewicht. **Es gab nichts Gesuchtes, von Auftrumpfen ganz zu schweigen**. Der natürliche, auf dem Grund des Mittelregisters dunkeltönend friedlich ruhende Klang der Streicher war in seiner Abtönung angenehm. Die Prinzipien der Kammermusik und der Sinfonie reichten einander auf glücklich beherrschte und verfeinerte Weise in die Hand.

ccxviii Seriös | gewichtig | anspruchsvoll | inhaltsreich | unerschöpflich | kraftvoll dominierende Schöpfung

ccxix Die freie, reiche Tonalität, Polyphonie, die zu sensiblen Akkordformationen führende Polyphonie und der Nachdruck des Komponisten als inneren Verkünders, der die Musik als geistigen Ausdruck liebt, schufen eine **lebendige Tonkunst**, vor der die **Punkt- und Elektronenmänner die Erlaubnis bekämen, den Hut zu ziehen, wenn ihre musikalische Intelligenz so weit reichen würde**.

ccxx Es wurde einhellig als ein Meilenstein unserer Tonkunst der Nachkriegszeit anerkannt.

ccxxi Zum zweiten schon lange ins **internationale Bewusstsein** gelangten Durchbruchswerk wurde die 1957 uraufgeführte „Musiikkia jousille“, die Kokkonens starke Neigung zur Erneuerung des sinfonischen Denkens offenbarte.

ccxxii [...] Musiikkia jousiorkesterille, ein **Erfolgswerk unserer neueren Musik**, das bereits begonnen hat, **auch kontinentale Berühmtheit** zu erlangen.

ccxxiii Aber Kokkonen hat sich auch als einer der relativ wenigen erwiesen, dessen **geistige Eigenart** es nie zulässt, dass **eine Stilrichtung** sich die Deutung des **innersten ethischen Lebens** des Menschen **unterwirft**. Infolgedessen **entwickelt** sich auch die **große sinfonische Form** zu einem **völlig organischen**, von persönlicher geistiger Kraft diktierte Ganzen, **das keinerlei sekundäre Mittel stören**.

ccxxiv Wertvoll und im Hinblick auf künftige Entwicklungen typisch für den Autor ist vor allem sein logisches, organisches Wachstum zu einer breiten, elastischen Form: seine echte Sinfonizität.

ccxxv Die Musiikkia jousille ist Kokkonens erstes werthaltiges Werk. Aber es ist stilistisch und technisch **doppelgesichtig**; Kokkonen zeigte seine **vollen Maße als Künstler**, schon bevor er seine **Eigenständigkeit als Musiker durch Reduktion** erreicht hatte [...] Die Musiikkia jousille dehnt die führende Bedeutung des Anfangskeims noch nicht auf alle Fäden des Gewebes aus. In ihrer Intervallsprache spürt man noch den **Hindemith-Duft der frühen Periode**.

ccxxvi Das thematische Material ist **einfach**, manchmal **auch uncharakteristisch** [...] Die Steigerungen sind **einfach** (aber meist effektiv) auf **Sequenzarbeit** aufgebaut.

ccxxvii Als **stilistische Verwandtschaft** zu Kokkonens Werk kann man entsprechende Kompositionen von Lars-Erik Larsson und Michel Spisak nennen.

ccxxviii Kokkonens Musiikkia jousille ist meiner Meinung nach ein gutes Werk vor allem deshalb, weil sie so **maßhaltend und stilvoll** ist. Die **aus kleinen Keimen gewobene Gesamtheit** bewegt sich unaufhaltsam in die Tiefendimension **und löst früher oder später alles ein, was sie verspricht**. Neben den **zwischen Alltag und Heiligem** wechselnden Ideen war es angenehm, die Musiikkia auch im Vergleich mit Kokkonens eigenem stilistischen Wandel zu betrachten.

ccxxix Unter den Dreiklängen wächst ein starkes expressives, freitonales und polyphones Gewebe, dessen Kräften Kokkonen später **jahrzehntelang nachforschte**.

ccxxx Das Orchester traf den persönlichen, suggestiven Geist von Joonas Kokkonens Musiikkia jousille, die sich sowohl durch **spirituell-religiöse** als auch durch **erdnahe**, von Bartok[!] inspirierte Mystik auszeichnet, gut.

ccxxxi Das Adagio religioso beginnt mit den Choralakkorden des Scherzotrios. Darüber lässt die Solovioline von Ton zu Ton den melodischen Kern des Satzes wachsen (z. Bsp. 4 k), dessen Quartkombinationen den **Hindemith-inspirierten Stil** der frühen Werke andeuten, aber dessen **imposantes Wachsen** vom eher koloristischen als melodischen Keim der Anfangstöne der Solovioline zu einem **himmelhohen Gewölbe** auf die kommende sinfonische Gestaltungskraft hinweist.

ccxxxii Heute gehört, klingen viele Werke Kokkonens relativ **streng und in ihrem Grundton grau**, insbesondere die frühen Werke seiner Karriere. Eine architektonische Metapher könnte der **Betonbrutalismus** des späten 20. Jahrhunderts sein.

ccxxxiii [...] Man könnte auch sagen, dass Kokkonens Kompositionen eine **Flughahn in den Himmel zeichnen wie ein Verkehrsflugzeug, das genauen Anweisungen folgt**. Das ist ihre **Schwäche**: alles läuft sehr präzise ab, **ohne Überraschungen**. Wie viel reicher ist die Musik von Debussy! Sie hat beides, Erdnähe und Fantasie im Stil von ‚Was der Westwind sah‘. [...] Und wenn man sich

die vier Kammerorchesterwerke anhört, [...] kommt man nicht umhin, ein paar Manierismen zu bemerken. Kokkonen **Bewegungsenergie** in seine Musik **fast immer ein, indem er Begleitmuster verwendet, die in schnellem Tempo fortschreiten** und zwischen denen eine lange, anhaltende Melodie auftaucht. Allmählich fängt es an, **holzig zu schmecken, obwohl** die Melodien schön sind. **Sehr oft ist die Form auch vom ABA-Typ**, mit einem langsamen Anfang und Ende und einer leichten Temposteigerung in der Mitte. Kokkonen erschafft kaum je einen wirklich rasanten Sturm, und wenn ich seine Musik höre, habe ich immer eine visuelle Vorstellung: **Ein dicker und würdevoller Mensch geht langsam zum Bahnhof, beschleunigt dann sein Tempo ein wenig, als er merkt, dass er sich verspätet (aber keineswegs rennt er wirklich; das wäre stillos),** bemerkt nach einem Moment, dass der Zug bereits abgefahren ist, und schreitet ruhig zu seinem Ziel, um zu sehen, wann der nächste Zug geht. Tatsächlich sind die **Dramen** in Kokkonens Musik durchaus erhaben, aber dennoch irgendwie **zahm**, wie ein gerahmtes Gemälde einer stürmischen See. In ihnen spricht der **zivilisierte, urbane Mensch, keinerlei Naturgewalt**.

ccxxxiv Wichtig in Kokkonens Musik ist auch, dass **alles so organisch aus dem zu Beginn vorgestellten Material wächst**. Daraus entsteht eine große strukturelle Festigkeit, eine Solidität, ein an einen mathematischen Beweis erinnernde Haltbarkeit.

ccxxxv Die Idee des Organischen war auch mit der Ästhetik des Musikwerks verbunden: Zu den Eigenschaften eines qualitativvollen Musikwerks gehörte die Entwicklung eines **begrenzten Materials**, thematische **Einheit** und die **Beherrschung der großen Form**. Mit diesen Eigenschaften konnte Musik „organisch“ werden.

ccxxxvi Sibelius' thematische Zelle und die daraus wie nach organischen Gesetzen wachsende Form hat den Kultivierern der Sinfonie unserer Zeit viel gegeben.

ccxxxvii Wenn Sibelius' Beitrag zur europäischen Sinfonietradition durch zwei Begriffe definiert werden sollte, so wären dies die musikalische Bedeutung der Motive und das **organische Wachstum der Form aus Motiven**.

ccxxxviii Opus sonorum ist vielleicht die ‚avantgardistischste‘ Komposition von Joonas Kokkonen - wenn das Wort in diesem Zusammenhang erlaubt ist. Der Komponist, **dessen Musik allgemein** ein klares thematisches Denken und eine **organische Entwicklung** eignet, scheint mit diesem Werk der **globalen Moderne der letzten Jahrzehnte ziemlich nahe** gekommen zu sein, wenngleich er seine persönlichen Merkmale beibehält.

ccxxxix Neben Bach stützt sich Kokkonen in seinem motivischen Denken auch auf Sibelius. In diesem Sinne ist Kokkonen einer der wenigen, vielleicht der einzige Fortsetzer der sinfonischen Linie von Sibelius. Das Wachstum des thematischen Materials aus dem **Kernmotiv**, die „Verbindung von allem mit allem“, das organische, fast in der Art eines biologischen Prozesses aus wenigen Intervallen **Sich-Entwickeln** des Sinfonischen Ganzen passiert in Kokkonens Musik in völlig anderer stilistischer Umgebung, aber seine **geistige Verwandtschaft mit Sibelius' Sinfonietechnik** ist offensichtlich.

ccxl Ein Vergleich des zentralen motivischen Materials der Sätze offenbart deren **organischen Zusammenhang** [...]. Wie der Vergleich der Motive untereinander zeigt, ist die **Kernidee der Sinfonie** eine Art Ausdehnung, eine Erweiterung, die sich in der **intervallischen Entwicklung** der Motive von der großen und kleinen Terz zur Quinte oder Quarte widerspiegelt: [Notenbeispiel] Dieser Ausdruck der Erweiterung, eines sich erweiternden Horizonts, eines tiefen **Atems**, wird am Ende von Kokkonens dritter Sinfonie in einer Weise realisiert, die zu den **feierlichsten Momenten der finnischen Sinfonieliteratur** gehört.

ccxli Ein weiteres allgemeines Prinzip des Themas ist die Transposition des ersten Motivs (fis-a-e) in **Sekundverhältnissen auf verschiedene Tonstufen. Ein entsprechender organischer Prozess der Themenbildung** findet im A-Thema statt, wo die auf verschiedenen Stufen liegenden Gestalten und Beziehungen der Strukturen enger mit den Strukturen des ersten Motivs verbunden sind.

ccxlii Dieses **Kernmotiv** ist eben das Quart-Sekund-Motiv, das sich, geleitet vom inneren **Genom**, in der melodisch-harmonischen Intervallsprache reflektiert. Das Quart-Sekund-Motiv ist das linear-vertikale Kernmotiv, das die meisten **Themen und organischen Prozesse** in Klaviertrio, Violinduo, Sonatine und Streichermusik dominiert.

ccxliii Die Strukturprinzipien der Streichersteigerung, ihr **einstimmiger, vorsichtiger Beginn**, die fugenartige Imitation, **die allmähliche Vervielfältigung** in allen Instrumenten, die **organische** Ausdehnung des thematischen Materials auf **immer höhere Tonstufen** und die dynamische Steigerung [...].

ccxliv Kokkonen wagt es, ein **Mystiker** in der gegenwärtigen Blütezeit der **musikalischen Scholastik** zu sein.

ccxlv Jahr für Jahr, Stück für Stück, wird die **Satzhaftigkeit**, die **Grafizität**, zu einem immer zentraleren Merkmal von Kokkonens Musik. Kokkonen ist einer der wenigen Komponisten unserer Zeit, der **fast demonstrativ die Schlemmerei mit Schlaginstrumenten vermeidet**, und allgemein die kuriosen Extremregionen der Instrumente, mit denen so viele **schaffende Musiker heute ihr Ausdrucksspektrum zu erweitern versuchen**.

ccxlv Der neue Akademiker ist nämlich **kein Bewohner** eines ästhetischen **Elfenbeinturms**, sondern eine kreative Persönlichkeit mit Verantwortungsbewusstsein: ein Musiker als **Teil der menschlichen Gemeinschaft**.

ccxlvii Kokkonen hat die **sinnliche Haltung** der Spätromantik, insbesondere von **Richard Strauss**, entschieden abgelehnt und sich für einen **kargeren, intellektuell bewussteren** Ansatz entschieden. Man könnte sagen, dass Kokkonen das Ethos der Musik dem Pathos vorzieht. [...] **Ein hohes Ethos wird dadurch erkaufte, dass das Pathos, das unmittelbare Gefühl, reduziert wird.**

ccxlviii Als **Protest gegen die Dominanz des Schlagzeugs in der zeitgenössischen Musik** könnte vielleicht der vollständige Verzicht des Komponisten auf diese Instrumentengruppe in Opus sonorum verstanden werden. Zeitenössische Musik ohne das Klirren des Xylophons, das Rasseln der Maracas und das Donnern der Trommeln!

ccxlix [...] denn das Werk ist in der Tat ein bewusster **Protest** gegen den übermäßigen **Einsatz von Schlagzeug** in dieser Stilrichtung.

cc Obwohl ich objektiv immer bereit bin, Debussys Genialität anzuerkennen, **sagt mir seine Musik heute sehr wenig**. [...] Um den Ausgangspunkt klarer zu umreißen, werde ich auch **ein Beispiel von Musik erwähnen, an die ich nie geglaubt habe**, weder früher noch heute. [...] **Richard Strauss'** ‚Ein Heldenleben‘ [...]. Als Beispiel für Musik, an die ich als Schuljunge geglaubt **habe und immer noch glaube**, möchte ich **Sibelius' Vierte Sinfonie** erwähnen.

ccli Als Komponist folgt Kokkonen nicht der Linie Wagner-Mahler-**Richard Strauss**-Schönberg, und auch **nicht dem Impressionismus**. Seine Ausgangspunkte waren vielmehr Bartók und vielleicht **der Sibelius der Vierten Sinfonie**.

cclii Mit Joonas **Kokkonen tritt die Sinfonie** in die Finnische Akademie ein, eine der Kulturformen, in denen **unsere Kultur zu universellen Errungenschaften** aufgestiegen ist.

ccliii Mit Joonas Kokkonen nimmt die sibelianische Tradition ihren Platz in unserer wichtigsten Kultureinrichtung ein - nicht als blasses Epigonentum, sondern in der Absolutheit der schöpferischen Linie. Der neue Akademiker ist nämlich ein Vollblut-Vertreter der „reinen Musik“ - ein Linearist, ein Sinfoniker, für den das Wesen der musikalischen Schöpfung der „Satz“ ist, das eigentliche Gewebe der Melodie, eben und nur das, was zwischen den Tönen geschieht.

ccliv Für ihn ist das Sinfonische eine angeborene Eigenschaft, eine Art zu atmen, in der Musik zu leben. Aus diesem Grund ist und bleibt das sinfonische Schaffen für ihn der höchste, vollkommenste Bereich der Musik.

cclv Das formale Denken erinnert sowohl an Schönberg als auch an Sibelius: Aus der zellartigen, dichten Materialgruppierung des Anfangs wächst die Form des gesamten Werkes.

cclvi Ich würde sagen, es handelt sich eher um eine seelische Ähnlichkeit, um die Suche beider Komponisten nach der gleichen Urquelle, dem Kern der kreativen finnischen Kultur. Kokkonen ist mit der Welt der Vierten, Sechsten und Siebten Sinfonie verwandt: die **kontemplative Naturmystik**, der Auf- und Abstieg des musikalischen Denkens zurück in die schöpferische Stille, in den **Kosmos der Zelle, des Moleküls, des Atoms**. Kokkonens Lebensgefühl ist, wie das des reifen Sibelius, kosmisch.

cclvii Während des Wartens auf die Sinfonie des Komponisten muss man sich mit der Feststellung begnügen, dass es sich zweifellos um etwas von der besten Musik handelt, die bei uns nach Sibelius geschrieben wurde.

cclviii Die finnische Sinfonie hat seit Sibelius lange auf ihre Wiedergeburt warten müssen. Sinfonien wurden geschrieben, aber mit ganz wenigen Ausnahmen waren die neuen schon bei der Geburt alt, irgendwie eingepfercht in das uralte Muster der zyklischen Form, schwankend in ihrer Entwicklung, langweilig in ihrer „Tiefe“, **neunmalklug, nicht weise**, sinfonisch nur dem Namen nach. Die **erste Sinfonie von Joonas Kokkonen**, ein Auftragswerk des finnischen Rundfunks, wurde am Dienstag uraufgeführt: **Wir sind nach Jahren der Not zum „Goldstandard“ zurückgekehrt.** Kokkonens Profil als Komponist ist in seiner Robustheit das eines echten **Sinfonikers**.

cclix Denn einigen extremen Meinungen zufolge scheint der Sinfoniekomponist derzeit die größte Bedrohung für unsere Musikkultur zu sein, eine Art Parasit der Gesellschaft, den man schleunig loswerden sollte.

cclx Die Schaffung eines finnischen Musikpublikums im aktiven und kritischen mitteleuropäischen Sinne des Wortes wird - so glauben wir - die Linie sein, auf der der neue Akademiker wirklich arbeiten wird - mit all den Mitteln seiner Position.

cclxi unsere Kultur ist es aufgestiegen | in unserer wichtigsten Kulturinstitution | durch unsere dramatisch konzipierte Mythenwelt | zu einem bedeutenden Werk unserer Nachkriegsmusik | unser Akademiker | eine festere Grundlage für unser Musikleben zu schaffen

cclxii Joonas Kokkonen hat sich zu einem Voll-Europäer entwickelt. Er ist kein finnischer Außen-seiter in der neu entstehenden Gemeinschaft, sondern voll in sie integriert. Aber er hat keinen Deut seiner Unabhängigkeit aufgegeben, **er folgt nicht den Darmstädter [...] Rezepten [...].** Joonas Kokkonen war immer gut informiert über das, **was in der sog. großen Welt passiert.** Er hat daraus die einzig mögliche Schlussfolgerung gezogen: Er **hat seine eigene Welt geschaffen, die zu einer großen gewachsen ist.**

cclxiii Ich denke, dass dies der Weg ist, den die unsrige zeitgenössische Musik einschlagen sollte, damit sie instande wäre, sich von fremden Elementen zu lösen und zu unterscheiden, zu einer

finnischen neuen Musik, in der der Kalevalaismus in der Aussage von Menschen unserer Zeit klingt.

cclxiv Das Porträtkonzert von Joonas Kokkonen war unvergesslich, unbeschreiblich **wertvoll und bedeutend für das Vaterland und die Musik der Welt**.

cclxv Kokkonen hat seinen Weg durch die Ruinen des Krieges und den stumpfen intellektuellen Konstruktivismus unserer Zeit in seine Welt gefunden. **Sibelius** fand seinen Weg dorthin Edda-artig, durch unsere dramatisch konzipierte Mythenwelt. Um eine ähnliche Suche geht es auch bei der Entwicklung von der ersten Folge der **Helkavirsiä** zu den statischeren, aber intellektuell unendlich viel umfangreicheren Naturmythen der zweiten, und um dasselbe Ziel geht es bei der **Wanderung gewisser Brüder** vom Hiisstein zu den auf den letzten Seiten wogenden goldenen Kornfeldern.

cclxvi In all diesen Werken hat er sein musikalisches Material in einer **im Grunde unveränderlichen Weise** behandelt; seine Musik ist **stilistisch klar und in Ausdruck und Entwicklung gleichmäßig**. Erik Bergman hingegen ist das genaue Gegenteil, ein **Benutzer** großer stilistischer Variationen, **exotischer und oft literarischer Themen**, ein **Kolorist**, dessen **Skala viel breiter ist** als Kokkonens. [...] Kokkonen - Bergman [...] Klassizist - Romantiker, fertig geboren - Suchender, Vorurteilslosigkeit.

cclxvii realistisch, etwas spielerisch, rational, möglich, objektiv-subjektiv, unpersönlich; abstrakt; potentiell dynamisch; dialektisch präsentierend, argumentativ, etwas deduktiv.

cclxviii Ich halte Ismo Kajander für einen besseren Komponisten als Joonas Kokkonen, was daher kommt, dass er überhaupt kein Komponist ist. Ich glaube nicht, dass ein Komponist der 60er Jahre ein Komponist ist, aber lass ihn den Titel eines Kampfkompunisten oder sogar eines Pfeifers führen. Auf jeden Fall ist *Cookery in colour* ein besseres Werk als *Opri* von Tauno Pylkkänen.

cclxix Elektronische Träume | Die Beziehung zwischen Klangfarbe und Harmonie in Kaija Saariahos frühen Kompositionen | Phänomenologie von **Raum und Zeit** in Kaija Saariahos Soloflötenwerk *Laconisme de l'aile* | Die Bedeutung von **Gender** in Kaija Saariahos Musik | **Seelandschaften** und **Blütenblätter: Raumeffekte und Elektronik** in Kaija Saariahos *Petals* und *Près* | **Aufführungstechnik** in Kaija Saariahos Kompositionen *Laconisme de l'aile*, *NoaNoa* und *Lonh* | **Rhizom**, **Chaosmosis** und Saariahos Stilleben | **Transelemente** in Kaija Saariahos Oper *Kaukainen rakkaus* | **Träume** über Musik, Musik über **Träume** | Geschichten über den Mund: Durch Sprechen und Flüstern gesetzte **Flötistinnenidentitäten**

cclxx Sinne, Traum, Liebe | **Zeit, Ort, Leben** | **Landschaften der Sinne**: Körperlichkeit und die Einheit der Sinne | **Licht, Pilgern, Weltraum und Schlaf** - Mysterienbilder in der Orchestermusik von Kaija Saariaho

cclxxi Die Sinfonie ist seit Sibelius das Schicksal des finnischen Komponisten gewesen – und das hat kulturelle Gründe: Die Sinfonie repräsentierte die Tiefe der deutschen Kultur und zugleich der finnischen Kultur eigene Idee von harter Arbeit, Fleiß und tiefreligiöser Askese – im Gegensatz zur sinnlichen italienisch-französischen Kultur oder dem angelsächsischen Wunsch nach Annehmlichkeiten. **Fast alle mit dem Wihuri-Preis ausgezeichnete Komponisten haben Sinfonien geschrieben, mit Ausnahme von Lindberg und Saariaho.**

cclxxii [Englische Originalfassung der Komponistin:] Study for Life is a twine of glass and white light twisted together. It sometimes becomes entangled around the stem — the vocal part — sometimes pushes out new shoots, which prevent seeing the stem. Light is silent glass, a living image with the parametre of time; scratching glass, tinkling, breaking of glass are sounds of light.

cclxxiii In Finnland hat man wenig Verständnis für die „offiziellen“ Richtungen der internationalen Avantgarde, und deren Vertreter jubeln ihrerseits nicht über die Früchte nationalfinnischer Steifheit. Die Erfahrung der letzten Jahre zeigt jedoch, dass man in die Richtung zum Besseren hin gegangen ist.

cclxxiv [...] das Werk ist eine Errungenschaft einer wahrhaft **vielfältigen Minderheitskultur**. Erstens ist es eine **finnische Komposition** unter den Produkten der Völker der Welt. Zweitens ist es eine **finnische Computerkomposition**, und davon gibt es nicht viele. Drittens ist es ein **ganz besonderes Werk unter allen** bisherigen **Computerkompositionen**, ein **seltsamer und farbenfroher Vogel** auf einem (bisher) hauptsächlich von **kalter und grauer, berechnender Ästhetik** beherrschten Gebiet. Viertens (und ausdrücklich erst viertens) handelt es sich um ein Werk, das **von einer Frau komponiert wurde**; aus unerklärlichen Gründen sind auch solche Werke immer noch sehr selten. Fünftens, oder erstens, ist es natürlich eine **gute Komposition**, und davon gibt es nicht eine zu viel.

cclxxv Finnisch<>international | speziell<>von allen | seltsam und farbenfroh<>kalt, grau und berechnend | Werk, das von einer Frau komponiert wurde

cclxxvi Wie einige andere Kompositionen von Saariaho hat auch Verblendungen einen **engen Bezug zur visuellen Welt und Kunst**. Der Titel bezieht sich darauf, was **klares, blendendes Licht** mit unseren Augen macht. Auf musikalischer Ebene manifestiert sich diese Helligkeit des Lichts in Form von breiten, **reichlich harmonische Information enthaltenden Klangfeldern** [...]. Es passiert ein **Treiben von klarer Harmonie zu Rauschen** und umgekehrt. [...] Verblendungen ist keine aktive, sondern eine fast ausschließlich **passive** Komposition. Deshalb ist ‚Treiben‘ ein richtigerer Begriff als ‚gehen‘, und wenn man dieses Stück als Entwicklung betrachtet, **ist es auch eher das Ergebnis eines Treibens als eines dramatischen, zielgerichteten Fortschreitens**. [...] Es enthält viele Details, aber auch diese bereichern nur das monolithische Ganze. Vor allem **kennt es weder zu einer Klimax strebende Steigerungen noch ebenso berechnende Abstiege, die darauf folgen**, sondern definiert einen einzigen, reichen, sich ständig verändernden und zugleich **dauerhaften Seinszustand**; ob dies die **vielbeschworene weibliche Perspektive ist, bleibe von mir unbeantwortet**.

cclxxvii Der Titel der Komposition Lichtbogen ist eine Erinnerung an das **Nordlicht**, das ich im Dezember 1984 am Nordhimmel sah: Als ich den Himmel in der Stille der Nacht beobachtete, der von **oszillierenden**, sich zerbrechlich anfühlenden **Lichtern** erfüllt war, begann die Musik in meinem Kopf Gestalt anzunehmen. In diesem Werk benutze ich zum ersten Mal den **Computer** als Arbeitsmittel gemeinsam mit reiner Instrumentalmusik. Insbesondere für die Erarbeitung von Harmonik und Rhythmus habe ich mit Hilfe des Computers generiertes **Material** verwendet. Die Harmonik basiert auf Analysen von **Celloflageoletts**, die durch Erhöhung des Bogendrucks und Veränderung der Bogenposition **allmählich zu einem Geräusch zerbrochen werden**. Das rhythmische Material wurde mit meiner eigenen Software erstellt, die es ermöglicht, verschiedene **Übergänge** für unterschiedliche Parameter der Musik zu erzeugen. Die gesamte Computerarbeit wurde **im Ircam** durchgeführt.

cclxxviii Als Eröffnungsnummer des Konzerts hörte man Kaija Saariahos Lichtbogen für neun Instrumente als finnische Erstaufführung. In ihrem neuen Werk, bei dessen **Materialbearbeitung** ein **Computer** benutzt wurde, setzt Saariaho ihre **Experimente fort**, um neue **Klangfarbenwelten** zu entdecken.

cclxxix Die Komposition enthält vor allem **klare** und **helle** Nuancen, **brechende** und schön schimmernden Klänge. Das Zentrum des klanglichen Geschehens bildet eine oft aus dem Tremolo der Streicher hervorgehende Basissäule, auf der als Spiegelung das obere Ende des **Spektrums** aufgeschichtet wird: glockenartiges Klingeln, hohe **glasartige** Einschnitte der Flöte. Lichtbogen erzeugt einen kraftvollen Eindruck von **aufflackernden und verklingenden** Farbschwaden, **plötzlichen Eruptionen und deren Erlöschen** – von Meteoriten, zusammenbrechenden Welten. Eine eindrucksvolle und schöne Neuheit!

cclxxx Lichtbogen für neun Musiker und Live-Elektronik besteht aus für sich genommen angenehmen und **zarten** Klängen, die **die Quelle ihrer Inspiration gut widerspiegeln, das tonlose Spiel der Nordlichter am nördlichen Horizont**. Nordlichter und bildende Kunst haben jedoch die gute Seite, dass der Zuhörer selbst bestimmen kann, wie viel Zeit er für die Betrachtung aufwendet. In der Musik bestimmt die Komponistin die Zeit, nicht der Zuhörer – es sei denn, man beschließt, das Zuhören vorzeitig zu beenden. Saariaho scheint Lichtbogen in erster Linie beendet zu haben, als sie **ihrer Materials** überdrüssig geworden war. Es ist auf der **Detailebene genau bearbeitet, aber die größere Form ist monoton** und das Ende kommt, indem es plötzlich aufhört. Meditation ist nützlich, aber sie garantiert noch nicht, dass das Ergebnis eine solide und funktionierende Komposition ist.

cclxxxi Kannst du **etwas über die Form** von Lichtbogen **sagen**? – Diese großen, scharfen Ambituswechsel sind natürlich formal sehr wichtig, ebenso wie die Unisono-Passagen (Stellen, die an einem Ton festhalten), die sich dann auf unterschiedliche Weise ausweiten. Es ist eine Art Balanceakt um den Anfangs- und Schlussston herum. Aber ganz allgemein, **was könnte man jetzt darüber sagen? Was kann man über die Form sagen? Ich habe es auf Papier gezeichnet und dachte, so muss es jetzt sein**. Jetzt muss nur noch die Musik geschrieben werden, die das aufrecht erhält.

cclxxxii Die Tatsache, dass in Lichtbogen die **Flöte so zentral ist, ist ein bisschen rätselhaft: Ich weiß eigentlich selbst nicht**, wie es dazu gekommen ist. Es war auf keinen Fall geplant. Zum Beispiel gibt es am Ende des Stückes ein Flötensolo, und alles, was die Flötistin in ihr Instrument spricht: es kam einfach nur dahin, ich weiß nicht, woher. Ich weiß noch, wie ich Esa-Pekka (Esa-Pekka Salonen dirigierte die Uraufführung des Werkes) die Partitur gezeigt habe. Er sagte: **„Das ist jetzt so ein Drama der Flöte.“** Ich schaute ihn an und sagte: „Nun, schau mal, ja, genau richtig.“ Die Phonetik, die die Flötistin da hineinflüstert, die stammt zwar aus einem wichtigen Text, aber sie ist nicht dazu gedacht, verstanden zu werden.

cclxxxiii Die Möglichkeiten der Computeranalyse von Klängen, die in der Gruppe *L'itinaire* in Richtung instrumentale Synthese gehen, erscheinen Saariaho als Mittel zur **Erforschung** und Herstellung von Kompositionswerkzeugen.

cclxxxiv Drittens bearbeitete Saariaho das Material nach dem Gehör und entfernte unerwünschte Intervalle, wie z.B. Oktaven.

cclxxxv Stockhausens abstraktes Modell der Parametrisierung und die Instrumentalsynthese von *L'itinaire* können als zwei unterschiedliche Lösungen für dieselbe Herausforderung der modernen Ästhetik gesehen werden: Wie können Form und Material kombiniert werden?

cclxxxvi Zur Frage, ob die instrumentelle Synthese als Grundlage für umfassendere Strukturen verwendet werden kann und ob dies überhaupt wünschenswert wäre, bezieht Saariaho in ihren Texten keine Stellung.

cclxxxvii Die intime Nähe zwischen den Lippen der Flötistin und dem Blasloch des Mundstücks wird auch dem Hörer als Intimität vermittelt, da die „Vergrößerungsfähigkeit“ der Technik (s. Sihvonen 2001, 41) vor allem die unterschiedlichen Mundvolumina in den verschiedenen Klängen flüsternd einfängt.

cclxxxviii Über **Licht, Glas** und das Komponieren (Siltanen 1982) | Kaija Saariaho – Komponistin im Kraftfeld von **Farben, Licht** und Visualität (Linjama 1987) | Musik, aus den **Grenz**gebieten von **Licht** und **Schatten** (Bacon 1988)

cclxxxix Lichtbogen und Verblendungen beschreiben schon als Namen das Interesse der Komponistin an **Farben**, verschiedenen **Farbtönen, Licht** und **Klarheit**. Und es gibt eine Verbindung dazu, dass Kaija Saariaho **reflektierende Oberflächen, Gläser und Spiegel und Kugeln** als ihre Obsessionen nennt. Ihre drei „Spielsachen“ sind **Prisma, Kristallkugel** und **Kaleidoskop**.

ccxc [...] immer wenn ich an **Licht** denke, denke ich, es ist **weiß** [...].

ccxci Vielleicht interessiert mich das **Licht** auch, weil es ein so **abstraktes** Element ist.

ccxcii Saariaho gilt als eine sehr visuelle Komponistin [Saariaho:] – Das sagen alle. Vielleicht haben Valeurs und Oberflächen meine Gedanken ergriffen. Aber ich denke nicht an sie, wenn ich komponiere. Dann mache ich Musik, keine Bilder.

ccxciii Die Hilfe des Computers scheint auch die Grundlage für den Schönheitswert des Werkes Du Cristal zu sein: Die **Klangkristalle** und ihre Formationen sind außerordentlich gut miteinander verbunden.

ccxciv Saariahos Du Cristal **funkelt vor Licht**. Sein **Kristall** scheint aus Tausenden von Mosaiksteinen zu bestehen, die **das Licht** in Abertausenden von **Strahlen** brechen und **reflektieren**. Saariaho war schon immer bereit, **Licht** in die Sprache der Musik zu übersetzen. Verblendungen und Lichtbogen sind bereits Namen, die verraten, worum es geht: ein **blendendes Lichtphänomen**, das den ganzen Menschen überwältigt. Bei Verblendungen ist es ein inneres Licht, bei Lichtbogen sind die **Nordlichter**, die den Nachthimmel Lapplands durchziehen, die Inspirationsquelle [...]. Du cristal hebt dieses **Lichtphänomen** in die höchste Potenz. Es scheint, als ob der ganze Himmel **in Flammen stünde, die Musik glüht, blendet, wärmt, reinigt, führt zu einer Katharsis**, an der der Zuhörer glücklich teilhat.

ccxcv Licht und Dunkelheit sind keine absoluten binären Artikulationen, denn da wir uns im Bereich der Musik, einer Zeitkunst, bewegen, sind die Kategorien des Nicht-Lichts (Licht, das sich verdunkelt) und des Nicht-Dunkels (Dunkelheit, die sich aufhellt) mindestens ebenso wichtig.

ccxcvi In Pariser **Nächten** wacht Kaija über stille Maschinen. Kaija programmiert Computer und nimmt die Musik, die sie komponiert, im Herzen von Paris auf, in den **Kellern** des Centre Pompidou, im Institut für Musik- und Akustikforschung IRCAM. [...] „**Nachts** ist in den Kellern von Beauborg Ruhe“. Kaija Saariahos Komposition Vers le Blanc[!] – **hin zum Weiß** wirft die **Satelliten** aus der Bahn. Die **unterirdische** Musik hallte durch den **abgedunkelten** Festsaal des Alten Studentenhauses wie das gefrorene Echo der Vergangenheit in den **Höhlen** von Altamira. Die Komponistin stand hinter ihrem Klangtisch im **schummrigen Schein der Signallichter**.

ccxcvii Darin ist mehr inneres Leben als in anderen Werken, als ob Saariaho, die sich selbst gerne als Nachteule bezeichnet, zur Abwechslung das **unter der Erde gelegene IRCAM** verlassen und festgestellt hätte, dass die Welt das eine oder andere Wunderbare auch **bei Tageslicht** bietet. [...] Schade nur, dass ihre Musik so einseitig im **bleichen Licht des Mondes badet**. Ihre imaginären „Rollengestalten“ sind wie blutleere Geister, unwirkliche **Traumgestalten** oder tonlose **Nordlichter**.

ccxcviii Kaija Saariahos Study for life nutzt **Rauch** und **Licht** als effektives Mittel.

ccxcix Ich zögere nicht zu sagen, dass Du cristal von Kaija Saariaho ein Meisterwerk ist, dessen Fortsetzung ich mit Ungeduld erwarte. Für die Helsinki-Biennale im kommenden Frühjahr wurde denn auch der zweite Teil der Komposition versprochen, in dem sich der **Kristall in Rauch** verwandelt.

ccc Die Werke sind eigenständig, bilden aber gleichzeitig ein Ganzes „vom Kristall zum Rauch“.

ccci Der subtile Einsatz elektronisch bearbeiteter Klänge in Kombination mit einem traditionellen Sinfonieorchester schafft einen unnachahmlichen Saariaho-Klang, **der spektral schimmert wie ein im Mondlicht badender seltener Diamant**.

cccii Eine der zentralen Thesen der futuristischen Kunst ist, dass Bewegung und **Licht** die Materialität von Objekten zerstören, d.h. durch Bewegung wird Materie in Energie umgewandelt.

ccci Diese Themen – Licht, Himmelskörper, Wandern, Träume und körperliche Prozesse – kreisen in Saariahos Musik umeinander und bilden ein dichtes Netz, das so interpretiert werden kann, dass es sich auf ein und derselben Basispoetik formt: Der Mensch ist auf der Suche nach seinem Platz im Universum [...]. So sind die Themen des Wanderns und der Suche mit den Themen des Lichts und des Raums verwoben.

ccciv Die Grenze zwischen Wahrnehmung und Imagination, Lichtphänomene und traumhafte Realitäten oszillieren dicht in Saariahos Musik [...], wie in Bergmans – und Tarkowskis – Filmen. [...] Saariahos *Laterna magica* besteht aus sich gasartig verändernden und verschwindenden Feldern, aus Klangluftspiegelungen. In Abständen flüstern die Holzbläser – allen voran die Flötisten – durch ihre Instrumente Worte aus Bergmans Memoiren, die verschiedene Lichter beschreiben: [...] Die ins Deutsche übersetzten Worte sprühen vor geheimnisvollen h-Klängen. Der Zuhörer kann das Zischen mit dem **Licht eines Bildprojektors** assoziieren.

ccc Der April ist ein Raum zwischen Tod und Leben – **Dunkelheit und Licht**, Verdammnis und Auferstehung. Diese Idee eines Zwischenraums ist eine gute Beschreibung des gesamten Konzerts Notes on Light: [...] **Gegensätze verschmelzen**. Licht ist Dunkelheit, Dunkelheit ist Licht, Leben ist Tod, Tod ist Leben.

cccvi Das Eliot-Zitat in Saariahos Werk kann auf dieselbe Weise interpretiert werden wie Zitate in vielen Gedichten von Eliot: als am Ende positioniertes **Etikett**, als **tag**, das das **Thema des Werks zusammenfasst** und als Symbol für das gesamte Werk dient.

ccc In den letzten acht Takten – in die Saariaho den Eliot-Text platziert hat – gibt das Orchester nur noch einen ätherischen und langsamen, eintönigen Puls, gegen den das Solocello sein letztes Lichtflackern spielt.

ccc [...] weil meine Beziehung zum Instrument immer so ...unkonkret ist [...], und jetzt ist dieses das erste Instrument, das so **konkret** für mich ist, und ich **mache seinen Klang** [...], ich **erschaffe** ihn **hundertprozentig**.

ccc Kaija Saariaho **benutzt** die Möglichkeiten gierig, die die **Technik** bietet. Sie **faszinieren** sie. Aber etwas sentimental kann man dennoch sagen, dass die **Naturverbundenheit** des **finnischen Mädchens keineswegs aus ihr verschwunden ist**. **Technologie und Natur** – vielleicht ist das das **Geheimnis der Musik** von Kaija Saariaho.

ccc Die futuristische Kunst gleitet immer wieder zwischen verschiedenen Dualismen wie **Natur und Technik** oder Wissenschaft und Kunst hin und her [...] In **Verblendungen bilden Tonband und Orchester** einerseits und **Geräusch und Klang** andererseits einen sich überschneidenden ästhetischen **Dualismus**, den das **Werk** zunächst **aufbaut** und gleichzeitig wieder **abreißt**.

cccxi Das Porträtkonzert von Helvi Leiviskä (23. XI.) war besonders interessant auch in der Hinsicht, dass bei uns in der feierlichen Öffentlichkeit der Universität mit ihren eigenen, ernsthaften Schöpfungen ein weiblicher Komponist, also eine Komponistin, auftrat.

cccxi In Finnland herrscht eine seltsame Situation: Einerseits sind wir alle gleich, andererseits gibt es ein **patriarchalisches System: In jedem Bereich muss es eine Vaterfigur geben, Kekkonen oder Kokkonen...**

cccxi Alle wichtigen Finnen sind **alte Männer** - auch in der Musik - [...] Das kommt direkt aus der finnischen Mythologie [...] Es gibt immer **Väinämöinen**, die den Willen zum Herrschen haben.

cccxi Sollte jedoch eines Tages eine bemerkenswerte Komponistin auf der Bühne erscheinen, so würde zu ihrem Bild diese außergewöhnliche Begabung, eine Vorliebe für abstraktes und quantitatives Denken, Belastbarkeit angesichts schwerer Enttäuschungen, Geduld bei der Entwicklung ihrer Begabungen, bis sich das Talent frei entfalten kann, und die Überzeugung, dass Komposition der Hauptzweck des Daseins ist, gehören [...] Sie wird auch über **ein praktisches Wissen über Maschinen und Elektronik** verfügen, wenn sie den **musikalischen Klang weiterentwickeln** soll.

cccxi Kaija Saariaho ist ein **fremdartiger Eindringling** in die **Bruderschaft** der Musik.

cccxi Verblendungen [...] ist ein seltsamer und farbenfroher Vogel [...].

cccxi **Ein fremdartiger Vogel in einer Männerwelt** [...] Kaija Saariaho sagt, sie habe sich mit Gewalt zur Kompositionsschülerin von Paavo Heininen **gedrängt**.

cccxi Kaija Saariaho – der fremdartige Vogel, der nach Paris flog.

cccxi Koskelins Idiom ist konkret **kompromisslos und klar**, damit verbindet sich eine einer spürbare, aber **schwer fassbare Maskulinität**. An sich interessant, dass, während Kaija Saariahos Cello- und Klavierstück – **ebenso undefinierbar weiblich – mit einem glissando aufwärts in die Unendlichkeit endet**, Koskelin sein Act mit einem **Abstieg ins Bodenlose** beendet.

cccxi Aus Saariahos Computer fließt eine weiche und glitzernde Klangmasse, aus Lindbergs Mahlwerk wiederum brutaler und grober Schrot.

cccxi Als ich das Stück Im Traume komponierte, hatte ich zwei Ziele: eine neue, überwiegend **zarte und klare Klangwelt** für diese Instrumente zu finden und **formal eine Ganzheit zu bauen**.

cccxi Die Komponistin hat darin versucht, eine neue, **zarte und klare Klangwelt** für das Cello und das Klavier zu finden, **ein weiblich träumerischer Wunsch**, aber was mir an dem Werk am meisten in Erinnerung geblieben ist, sind die fast **gewalttätigen**, wilden Ausbrüche, die **den Schleier des Traumes** durchbrechen.

cccxi Wenn ich von meinem Ansatz spreche, denke ich vor allem an die Erweiterung des Klangvokabulars der Streichinstrumente und an den Kontrast zwischen **klaren, sanften Texturen und heftigen, zerbrechenden Klangmassen**.

cccxi **Gewalt** ist ein ziemlich häufiges Merkmal in der neuen finnischen Musik. Kaija Saariaho hat bisher in der Tat meist **weiblich zart und subtil** komponiert, aber nun gibt es offensichtlich Grund dazu, die Rollenverteilung zu vergessen.

cccxi „Die Urteile sind davon beeinflusst, dass ich eine Frau bin: **Sie beschreibt die Nordlichter**, sie macht diese Art von **weiblicher, schleierartiger** Musik, die **keine Struktur** hat, sie macht Tonpoesie.“ Das ist das Schema, in das ich hineingedrängt werde, und das ärgert mich ziemlich, weil ich mich für die **musikalische Form interessiere**.“

cccxi Aus der Synthese von Sprache und Klang wuchs ein Ziel: **abstraktes Denken** zu entwickeln und dadurch die **Sensibilität zu kontrollieren, die Balance zwischen Intellekt und Herz** zu finden.

cccxxvii Kaija Saariaho, eine **ätherische** Augurin, die bei der Verwirklichung **weiblicher Abstraktionen** nicht herumtastet.

cccxxviii Man muss über **abstrakte Aspekte spekulieren** – man kann nicht ständig darüber nachdenken, was es heute Abend zu essen gibt und ob das Geschirr abgewaschen ist. **Mädchen werden** von klein auf **dazu erzogen**, ein **konkretes Leben** zu führen.

cccxxx Die eigentliche Geschichte von Maa entsteht durch das Gleiten zwischen diesen Klangkategorien, das tiefe Durchbohren der Klangstruktur, den **Austausch bedeutungsvoller und vertrauter Klänge gegen abstrakte und synthetische** [...] „Ohrentäuschungstricks“ schaffen eine Saariaho liebgewonnene Traumlandschaft, in der surrealistische Transformationen und Parallelen möglich sind. Alles ist **sensibel beherrscht**.

cccxxx **Weiblichkeit konstruiert sich in ihrer Musik durch zwei dominante Prinzipien.** Das erste ist das Interesse an Themen, die in der westlichen Kultur mit Weiblichkeit assoziiert werden. Saariaho integriert in ihre Werke Texte, Textfragmente oder Phoneme, deren Themenkreis **weiblich** ist. [...] die Themen Licht, Glas, Vögel und Träume tauchen in vielen von Saariahos Werken auf [...]. Diese Themen wurden typischerweise **als weiblich angesehen** [...] (Nieminen 1986, 15.) [...] **Vernunft und Rationalität** werden in der westlichen Kultur typischerweise mit **Männlichkeit** assoziiert, während Irrationalität und Träume mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht werden [...], ebenso wie zum Beispiel **Formlosigkeit** im Gegensatz zu **klarer Form oder Dunkelheit** im Gegensatz zu **Licht**.

cccxxxi Erst in den späten 1980er Jahren scheint der internationale Erfolg Saariahos biologisches Geschlecht gerechtfertigt zu haben, und **auch ihr Stil wird weiblicher als zuvor**.

cccxxxii Wir können uns fragen, ob ein so stark **visueller Ausgangspunkt** in unserer westlichen Musikkultur als **weiblich vergeschlechtlicht** wurde. [...] Die deutsche Musikästhetik, die im Zentrum des Kanons ihren Einfluss hatte, hat oft einen formalistischen Ansatz betont, der eine negative Haltung gegenüber dem sinnlichen Genuss des Klangs widerspiegelt.

cccxxxiii Saariahos Musik ist eine spannende Kombination aus **Sensibilität und Systematik**. Bewaffnet mit einem **Chirurgiemesser** und einem Mikroskop durchdringt sie den Klang, ordnet seine Stränge, flechtet und bündelt. Die **zartzähe** Sicherheitsmusik **kommt trotz ihrer lebhaften Gesten nur schreitend voran** und **jubelt höchstens nach innen**.

cccxxxiv Anne Sivuola-Gunaratnam (1998, 537) stellt fest, dass Saariaho der **Transition** einen von ihrer traditionell marginalen Stellung völlig abweichenden Wert gibt.

cccxxxv Die **Lévi Strauss-artigen Synthesen von Sinnlichem und Intellektuellem** finden wird besonders in Saariahos Werk, aber ohne den beißenden Cerebralismus der deutschen Theoretiker, eher als eine Art Nietzsche'sche **Traumkünstlerin** [...] Andererseits zeigt der **hochtechnologische Aspekt** von Saariahos Produktion, dass sie Cocteaus Prinzip folgt: Die Träumerin ist eine schlechte Dichterin.

cccxxxvi Das Geheimnis der Existenz schwingt in den durchscheinenden Akkorden, Echos, Obertönen, Flageolets, Schatten- und Spiegelklängen von Saariahos Werken mit. Sie schaffen das Gefühl einer **unsichtbaren, aber greifbaren „anderen“ Welt** – oder „anderer Welten“ – in der Musik. Das Geheimnisvolle findet auch in den **subtilen, genau definierten Verschiebungen der Klangfarben** seinen Widerhall.

cccxxxvii Wir können **in einem Wort den Duft einer ganzen Kultur** erspüren – so, wie wir im Duft einer Blume den ganzen Frühling erspüren können.

Quellen und Literatur

Erläuterungen zu den Quellenverzeichnissen

Als Primärquellen werden alle Texte betrachtet, die hinsichtlich ihres Sprachgebrauchs und als Diskursbeiträge untersucht wurden. Dies schließt auch Wörterbücher, wissenschaftliche Sekundärliteratur, zum Vergleich herangezogene nichtfinnische Quellen sowie die Originalfassungen von übersetzten Texten ein, die in ihren finnischen Fassungen analysiert wurden. Um ein ständiges Wechseln zwischen zwei Verzeichnissen zu vermeiden, und da einige Quellen zugleich in ihrer Funktion als Sekundärliteratur benutzt wurden, werden alle Quellen und Literatur in einem Verzeichnis zusammengefasst und lediglich Archivquellen separat aufgeführt. Primärquellen sind dabei durch Kursivierung von Name und Erscheinungsjahr ausgezeichnet. Bei übersetzten Primärquellen folgt die Reihenfolge von Autor und Übersetzer der Titelei des Werkes. Im Normalfall wird also der Originalautor zuerst angeführt (z.B. Wegelius [Järnefelt] 1897), aber in einigen (älteren) Ausnahmefällen der Übersetzer (z.B. Frosterus [Höijer] 1877).

Diejenigen Primärquellen, die über die Kodesysteme der drei Fallstudien (Kapitel 6) erschlossen, aber nur in quantitativen Auswertungen berücksichtigt wurden, sind über die Kurztitel in Tabelle 22, 24 und 26 nachgewiesen. Kürzel und Pseudonyme wurden, soweit verlässliche Angaben zu den Namen der Autorinnen und Autoren ermittelbar waren, aufgeschlüsselt. Im Literatur- und Quellenverzeichnis sind durchgängig die vollständigen Namen aufgeführt, auch wenn einzelne Artikel mit Kürzeln signiert sind. In Tabelle 22, 24 und 26 sind die Pseudonyme bzw. Kürzel durch [] markiert (z.B. A[altoila], H[eikki]; Ranta, Sulho [Särrä]). Pseudonyme und Kürzel, die nicht entschlüsselt werden konnten, sind in der Form alphabetisiert, wie sie in den Originalquellen erscheinen (z.B. A. V. nicht unter V., A.). Zeitungsartikel ohne jeglichen Verfasserhinweis werden unter dem Namen der Zeitung aufgeführt. Bei Zeitungsartikeln ohne Überschrift ist das Incipit in „“, gefolgt von ..., angegeben.

Einige finnische Tageszeitungen, darunter insbesondere *Helsingin Sanomat*, stellten ab den 1990er Jahren ihre Zählung auf das Schema Buch+Seite um (A1-n, B1-n etc.). Soweit ermittelbar, werden hier die durchgehenden Seitenzahlen in [] beigegeben.

Verlagsorte und -namen älterer Drucke erscheinen in der Form, in der sie im jeweiligen Werk verwendet werden (also z.B. Turusa: Pietari Waldilda statt Turku: Peder Wald). Wenn keine gesonderte Verlagsangabe vorliegt oder Druckerei und Verlag identisch sind, wird dort ersatzweise der Druckort angegeben. Bei mehr als zwei Verlagsorten erscheinen die ersten beiden im Werk angegebenen Orte um u.a. ergänzt. Verlagsangaben werden in einheitlich verkürzter Form (also in der Regel ohne Vornamen und ohne die Angabe „Verlag“ etc.) gemacht. Der Verlag *Werner Söderström Osakeyhtiö* wird als WSOY abgekürzt, die Finnische Literaturgesellschaft *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* als SKS.

Angaben zu Auflagennummern wurden lediglich dort gemacht, wo die benutzten Ausgaben keine identischen Nachdrucke der Erstauflage sind. Die Angabe einer Nachauflage impliziert also, dass diese erweitert und/oder korrigiert ist.

Abrufdaten von Internetquellen werden bei Medien mit festen (URN-/DOI-)Adressen, Online-Enzyklopädien sowie Onlineausgaben von Tageszeitungen nicht angegeben.

Archivquellen

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto, Kotikielen Seuran arkisto, Helsinki:

Kotikielen Seura 1912: *Pöytäkirja 6.5.1912* [Sitzungsprotokoll]. Kotelo 4 (Pöytäkirjat 1907–1909, 1912–1913) Kl. 29184.

Toimihenkilön arkisto, Helsinki:

Haapanen, Toivo o.D.: *Suomen Musiikkipedagogien Liitolle* [Brief, vor 10.1.1930]. 169.C.a:1.

Suomen Musiikkipedagogien Liiton hallitus o.D.: *Kertomus Suomen Musiikkipedagogien Liiton toiminnasta vuonna 1928* [Tätigkeitsbericht; Ende 1928 oder Anfang 1929]. 169.C.a:1.

Suomen musiikkipedagogien liitto 1930: *Pöytäkirja 10.1.1930* [Sitzungsprotokoll]. 169.C.a:1.

Primärquellen und Sekundärliteratur

A. V. 1963: Sinfonikonsertti IV. – *Etelä-Suomen Sanomat* 13.12.1963 S. 8.

Aaltoila, Heikki 1957: Tiistai-konsertti. – *Uusi Suomi* 6.3.1957 S. 14.

Aaltoila, Heikki 1971: Joonas Kokkosen juhlakonserti. Tyylia luova sinfonian mestari. – *Uusi Suomi* 18.11.1971 S. 12.

Aaltoila, Heikki 1974: Pettuleipä nektariksi. – *Uusi Suomi* 24.1.1974 S. 12.

Aaltoila, Heikki 1982: Lyyrisiä soitteita. – *Uusi Suomi* 16.12.1982 S. 14.

Aamulehti 1938: Huomisen sinfoniakonsertin ohjelma. – *Aamulehti* 27.1.1938 S. 8.

Acerbi, Giuseppe 1802: *Travels through Sweden, Finland, and Lapland to the North Cape in the years 1798 and 1799*. London: Mawman.

Ächtler, Norman 2014: Was ist ein Narrativ? Begriffsgeschichtliche Überlegungen anlässlich der aktuellen Europa-Debatte. *KulturPoetik* 14 (2) S. 244–268.

Acke, Hanna 2020: Zur Funktion von Widerspruchsdeklarationen. – Ingo H. Warnke, Anna-Katharina Hornidge & Susanne Schattenberg (Hrsgg.): *Kontradiktorische Diskurse und Macht im Widerspruch* S. 95–120. Contradiction Studies. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Acke, Hanna 2022: Widerspruch einlegen. Sprachhandlungen zum Ausdruck von Widerspruch in einer linguistischen Kontroverse. – Julia Nintemann & Cornelia Stroh (Hrsgg.): *Über Widersprüche sprechen: Linguistische Beiträge zu Contradiction Studies* S. 1–39. Contradiction Studies. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Acquier, Marie-Laure 2010: Présentation: soif de mots, désir de science. Quelques aspects de la relation entre littérature et science(s). *Cahiers de Narratologie* (18). <https://doi.org/10.4000/narratologie.6116>.

Adamzik, Kirsten 2002: Interaktionsrollen. Die Textwelt und ihre Akteure. – Kirsten Adamzik (Hrsg.): *Texte - Diskurse - Interaktionsrollen: Analysen zur Kommunikation im öffentlichen Raum* S. 211–255. Textsorten 6. Tübingen: Stauffenburg.

Adamzik, Kirsten 2018: *Fachsprachen. Die Konstruktion von Welten*. UTB 4962: Sprachwissenschaft. Tübingen: Francke.

Adorno, Theodor W. 1938: Törne, B. de, Sibelius: A Close Up. *Zeitschrift für Sozialforschung* 7 S. 460–463.

Adorno, Theodor W. 1968: Glosse über Sibelius. – *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze* S. 88–92. edition suhrkamp 267. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Adorno, Theodor W. 1993: *Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* (Rolf Tiedemann, Hrsg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1998 [1956]: Zur Musikpädagogik. – *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Rolf Tiedemann, Hrsg.) S. 108–126. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, Theodor W. 2006: Reunahuomautus Sibeliukselta (Rönkkö, Rosa, Übers.). *Kulttuurivihkot* 34 (1) S. 38–40.
- Ahlman, Ferdinand 1865: *Svenskt-finskt lexikon = Ruotsalais-suomalainen sanakirja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 38. Helsingfors: Finska Litteratur-Sällskapet.
- Ahlqvist, August 1875: *Kieletär: tutkimuksia, arvosteluja ja muistutuksia Suomen kirjallisuuden ja kielitieteen alalta* Nidos [Bd.] 2. Helsingissä: Frenckellin kirjapaino.
- Ahlqvist, August 1881: Otteita Kotikielen-Seuran keskusteluista. *Valvoja* 1 (4) S. 93–94.
- Aho, Juhani 1899: *Katajainen kansani ja muita uusia ja vanhoja lastuja vuosilta 1891 ja 1899*. Porvoossa: Söderström.
- Aho, Juhani 1901: Suuri vainaja. – *Päivälehti* 12.5.1901 S. [2].
- Aho, Kalevi 1971: Joonas Kokkosen musiikillisesta ajattelusta kolmannen sinfonian ensiosassa. *Musiikki* 1 (3) S. 31–34.
- Aikhenvald, Alexandra Y. 2021: *The web of knowledge: evidentiality at the cross-roads*. Brill research perspectives in linguistics 2. Leiden: Brill.
- Ala-Könni, Erkki, Tuula Kaurinkoski & Heidi Granholm (Hrsgg.) 1976–1978: *Otavan iso musiikkitietosanakirja* (5 Bde.+Register). Helsinki: Otava [= OIMTSK].
- Alanen, Raja 2004: Musiikin salaisella kielellä. *Apu* (33) S. 49–52.
- Alasuutari, Pertti 1996: *Toinen tasavalta: Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Albert, Georg 2018: Diskurslinguistik und sprachliche Innovationen. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Handbuch Diskurs* S. 405–425. Handbücher Sprachwissen 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Alesaro, Juhani 2015: *The apparition from the forest: a treatise on Satz in the music of Jean Sibelius*. *Studia musica* 66. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Aleshinskaya, Evgeniya 2013: Key Components of Musical Discourse Analysis. *Research in Language* 11 (4) S. 423–444.
- Alish, Cornelia 1987: *Mit falscher Feder: Untersuchung zur Fachsprache in musikpädagogischen Veröffentlichungen*. Europäische Hochschulschriften. Reihe 11, Pädagogik 338. Frankfurt a.M.: Lang.
- Almqvist, Aksel 1881: *Yleinen musiikkioppi: kouluja ja yksityisiä varten*. Jyväskylä: Weilin & Göös.
- Almqvist, Aksel 1900: *Yleinen musiikkioppi: kouluja ja yksityisiä varten* (3. Aufl.). Jyväskylä: Weilin & Göös.
- Altenburg, Detlef 2016: Programmusik. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12244>.
- Ammon, Ulrich 1998: Probleme der Statusbestimmung von Fachsprachen. – Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper & Herbert Ernst Wiegand (Hrsgg.): *Fachsprachen Bd. 1* S. 219–229. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 14.1. Berlin, New York: De Gruyter.
- Anderson, Benedict 1991: *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (2. Aufl.). London, New York: Verso.
- Andersson, Otto 1911: Sibelius' fjärde symfoni. *Tidning för musik* 1 (12) S. 171–173.
- Antola, Päiviikki 2020: Historiallinen katsaus kansanveisuun tutkimukseen. Etnografisia ja etymologisia havaintoja Suomessa. *Uskonnotutkija* 9 (1). <https://doi.org/10.24291/uskonnotutkija.v9i1.96006>.
- Anttila, Jorma 2007: *Kansallinen identiteetti ja suomalaisiksi samastuminen*. Sosiaalipsykologia tutkimuksia 14. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Ao. 1966: Lahden ko. – *Kansan Uutiset* 10.12.1966 S. 7.
- Apajalahti, Hannu 1993a: From rhythm to form: Ilmari Krohn's systematic theory of musical rhythm and form. – *Sic 4: Sibelius-akatemia aikakauskirja* 1993 S. 42–74.
- Apajalahti, Hannu 1993b: Positiivismi, sävelluokkajoukkojen teoria ja analyysi. *Musiikki* 23 (3–4) S. 79–94.

- Apajalahti, Hannu 1995: Ensimmäinen musiikinteorian väitös Sibelius-Akatemiassa. *Sävellys ja musiikinteoria* 1 (1) S. 1.
- Apajalahti, Hannu 1998: Krohnilainen analyysi. *Musiikki* 28 (1) S. 20–29.
- Appelqvist, Walter 1937: *Musiikkisanasto*. Jyväskylä: Gummerus.
- Applegate, Celia – Potter, Pamela Maxine (Hrsgg.) 2002: *Music and German national identity*. Chicago, London: Univ. of Chicago Press.
- Arblaster, Anthony 2002: Self-Identity and National Identity in Classical Music. *Journal of Political & Military Sociology* 30 (2) S. 259–272.
- Arntz, Reiner – Picht, Heribert – Mayer, Felix 2014: *Einführung in die Terminologiearbeit* (7. Aufl.). Studien zu Sprache und Technik 2. Hildesheim u.a.: Olms.
- Aroheimo-Marvia, Liisa – Kerola-Innala, Päivi (Hrsgg.) 1995–2006: *Suomen musiikin historia* 1–[8]. Porvoo u.a.: WSOY.
- Assmann, Jan 2007: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (6. Aufl.). Beck'sche Reihe 1307. München: Beck.
- Atkinson, Charles M. 2005: Tonos / tonus. – *HMT* Bd. 6.
- Auerbach, Berthold 1863: Der Lautenbacher. – *Schwarzwälder Dorfgeschichten* Bd. 2 S. 104–237. Gesammelte Schriften 2. Stuttgart: Cotta.
- Auerbach, Berthold 2006 [1877]: *Sysmäläinen. Kylänen tarina* (Karjalainen, Kustaa [=Genetz, A.O.], Übers.). Helsinki: Holm. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/19047/pg19047.txt>
- Bachtin, Michail 1986: The Problem of Speech Genres. – *Speech genres and other late essays* (Vern W. MacGee, Übers.; Caryl Emerson, Hrsg.) S. 60–102. University of Texas Press Slavic series 8. Austin: University of Texas Press [als Bakhtin, Mikhail].
- Baláz, Sonja 2011: *Die Integration der Russischsprachigen in die estnische Gesellschaft: Diskursanalyse der estnischsprachigen Tageszeitung Postimees (1995–1999)*. Dissertation. Universitätsbibliothek Greifswald.
- Baldinger, Kurt 1952: Die Gestaltung des wissenschaftlichen Wörterbuchs. *Romanistisches Jahrbuch* 5 S. 65–94.
- Balet, Leo – Gerhard, E. 1973: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Gert Mattenklott, Hrsg.). Ullstein-Bücher 2995. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein.
- BAMZ 1829: 4. Berichte. Königstädter Theater. *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 6 S. 45.
- Bandur, Markus 2016: Sonatenform. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13372>.
- Bär, Christian 2024: *Musikdiskurse. Sprachliche Muster, Dichte, Diversität im Sound populärer Musikrezensionen*. Diskursmuster 29. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Barton, Ellen L. 1993: Evidentials, Argumentation, and Epistemological Stance. *College English* 55 (7) S. 745–769.
- Batušek, Jaroslav – Horová, Eva 1989: *Německo-český slovník hudební terminologie*. Praha: SPN.
- Beckett, Samuel 1990 [1958]: Endgame. – *The complete dramatic works*. London: Faber and Faber.
- Beier, Rudolf 1979: Zur Syntax in Fachtexten. – Wolfgang Mentrup (Hrsg.): *Fachsprachen und Gemeinschaftssprache*. Düsseldorf S. 276–301. Sprache der Gegenwart 46. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Beile, Birgit H. 1997: *Gesangsbeschreibung in deutschen und englischen Musikkritiken: fachsprachenlinguistische Untersuchungen zum Wortschatz*. Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturschichte 34. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Benjamin, Walter 1963 [1936]: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Edition suhrkamp 28. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Bergqvist, Henrik – Kittilä, Seppo 2020: Epistemic perspectives: Evidentiality, egophoricity, and engagement. – Henrik Bergqvist & Seppo Kittilä (Hrsgg.): *Evidentiality, egophoricity, and engagement* S. 1–22. Studies in diversity linguistics 30. Berlin: language science press.
- Bienenstock, Myriam 1989: Zu Hegels erstem Begriff des Geistes (1803/04): Herdersche Einflüsse oder aristotelisches Erbe? *Hegel-Studien* 24 S. 27–54.
- Bindrim, Yvonne 2022: *Die gesellschaftliche Stellung des Schwedischen und des Finnischen in Finnland: eine empirische Untersuchung*. Veröffentlichungen der Societas Uralo-Altaica 96. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Blagus, Monika 2018: German Loanwords in the Croatian Music Terminology and Jargon. *Hum: časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru* 13 (20) S. 430–448.
- Blommaert, Jan 1999: The debate is open. – Jan Blommaert (Hrsg.): *Language Ideological Debates* S. 1–38. Language, Power and Social Process 2. Berlin, New York: Mouton De Gruyter.
- Blommaert, Jan 2005: *Discourse: a critical introduction*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Blumröder, Christoph von 1980: Neue Musik. – *HMT* Bd. 4.
- Blumröder, Christoph von 1987: Motiv. – *HMT* Bd. 4.
- Boccioni, Umberto – Carrà, Carlo D. – Russolo, Luigi – Balla, Giacomo – Severini, Luigi 1980 [1911]: La pittura futurista - Manifesto tecnico. – Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909–1944* Bd. 11. Firenze: SPES-Salimbeni.
- Bock, Bettina M. 2018: Diskurslinguistik und Grounded-Theory-Methodologie. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Handbuch Diskurs* S. 305–336. Handbücher Sprachwissen 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Böckenförde, Ernst-Wolfgang – Dohrn-van Rossum, Gerhard 1978: Organ, Organismus, Organisation, politischer Körper. – Otto Brunner, Werner Conze & Reinhart Koselleck (Hrsgg.): *Geschichtliche Grundbegriffe* Bd. 4 S. 519–622. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Boehmer, Konrad 1969: Werk-Form-Prozeß. – Ulrich Dibelius (Hrsg.): *Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze* S. 55–77. Reihe Hanser 28. München: Hanser.
- Böger, Joachim – Diekmann, Helmut – Lenk, Hartmut – Schröder, Caren – Kärrä, Aino (Hrsgg.) 2000: *Suomi-saksa-suomi-sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Böheim-Galehr, Gabriele 1987: *Zur Sprache der Musikkritiken: Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung*. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 33. Innsbruck: Institut für Germanistik der Universität.
- Bohn, Ingrid 2005: *Finnland: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Regensburg: Pustet.
- Bolgár, Mirja 1988: Älyä ja intuitiota. – *Uusi Suomi* 23.6.1988 S. 16.
- Bošnjak Botica, Tomislava – Gligo, Nikša (Hrsgg.) 2018: *Rasprave 44 (2)*. Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje 44 (2). Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Bourdieu, Pierre 1980: Le Nord et le Midi: contribution à une analyse de l'effet Montesquieu. *Actes de la recherche en sciences sociales* 35 (1) S. 21–25.
- Bourdieu, Pierre 1998: Der Habitus und der Raum der Lebensstile (Bernd Schwibs & Achim Russer, Übers.). – *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* S. 277–331. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 658. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Braidotti, Rosi 2011: Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory (2. Aufl.). New York: Columbia University Press.
- Brandstätter, Ursula 1990: *Musik im Spiegel der Sprache: Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Stuttgart: Metzler.
- Breindl, Eva – Volodina, Anna – Waßner, Ulrich Hermann 2014: *Handbuch der deutschen Konnektoren 2: Semantik der deutschen Satzverknüpfers* Bd. 1. Schriften des Instituts für Deutsche Sprache 13.1. Berlin, New York: De Gruyter.

- Brenner, Alf 1947: *Släktbok: ny följd*. Bd. 1:2. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 286. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Brincker, Benedikte 2008: The role of classical music in the construction of nationalism: an analysis of Danish consensus nationalism and the reception of Carl Nielsen. *Nations and Nationalism* 14 (4) S. 684–699.
- Brincker, Benedikte 2014: The role of classical music in the construction of nationalism: a cross-national perspective. *Nations and Nationalism* 20 (4) S. 664–682.
- Brodin, Gereon 1975: *Musikordbok* (2. Aufl.). Stockholm: Forum.
- Brodin, Gereon 1980: *Musiikkisanakirja* (Heikinheimo, Seppo, Übers.). Helsingissä: Otava.
- Broich, Ulrich 1985: Formen der Markierung von Intertextualität. – Ulrich Broich & Manfred Pfister (Hrsgg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* S. 31–47. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35. Tübingen: Niemeyer.
- Brommer, Sarah 2018: *Sprachliche Muster: Eine induktive korpuslinguistische Analyse wissenschaftlicher Texte*. Empirische Linguistik 10. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Bubenhofer, Noah 2008: Diskurse berechnen? Wege zu einer korpuslinguistischen Diskursanalyse. – Ingo H. Warnke & Jürgen Spitzmüller (Hrsgg.): *Methoden der Diskurslinguistik* S. 407–434. Linguistik - Impulse & Tendenzen 31. Berlin, New York: De Gruyter.
- Bubenhofer, Noah 2009: *Sprachgebrauchsmuster: Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse*. Sprache und Wissen 4. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Bubenhofer, Noah 2017: Kollokationen, n-Gramme, Mehrwortseinheiten. – Kersten Sven Roth, Martin Wengeler & Alexander Ziem (Hrsgg.): *Handbuch Sprache in Politik und Gesellschaft* S. 69–93. Handbücher Sprachwissen 19. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Bühler, Karl 1965 [1934]: *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Fischer.
- Bullock, Philip Ross 2021: Sibelius Reception in Britain, 1901–1939. – Philip Ross Bullock & Daniel M. Grimley (Hrsgg.): *Music's Nordic Breakthrough: Aesthetics, Modernity and Cultural Exchange, 1890–1930* S. 233–250. Woodbridge: The Boydell Press.
- Burger, Harald – Dobrovolskij, Dmitri – Kühn, Peter – Norrick, Neal R. (Hrsgg.) 2007: *Phraseologie* Bd. 1. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 28. Berlin, New York: De Gruyter.
- Burkhardt, Armin 1998: Deutsche Geschichte und Politische Geschichte. – Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann & Stefan Sonderegger (Hrsgg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung* Bd. 1 (2. Aufl.) S. 98–122. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 2. Berlin, New York: De Gruyter.
- Burkhardt, Armin 2003: *Das Parlament und seine Sprache: Studien zu Theorie und Geschichte parlamentarischer Kommunikation*. Reihe Germanistische Linguistik 241. Tübingen: Niemeyer.
- Busch, Albert 2007: Der Diskurs: ein linguistischer Proteus und seine Erfassung – Methodologie und empirische Gütekriterien für die sprachwissenschaftliche Erfassung von Diskursen und ihrer lexikalischen Inventare. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Diskurslinguistik nach Foucault* S. 141–164. Linguistik - Impulse & Tendenzen 25. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Busch, Albert 2018: Diskurslinguistik und Vertikalität: Experten und Laien im Diskurs. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Handbuch Diskurs* S. 387–404. Handbücher Sprachwissen 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Busoni, Ferruccio 1916: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (2. Aufl.). Insel-Bücherei 202. Leipzig: Insel.
- Busoni, Ferruccio 1922: *Junge Klassizität. – Von der Einheit der Musik* S. 275–280. Max Hesses Handbücher 76. Berlin: Hesse.
- Busse, Dietrich 1987: *Historische Semantik: Analyse eines Programms*. Sprache und Geschichte 13. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Busse, Dietrich 1997: Das Eigene und das Fremde. Annotationen zu Funktion und Wirkung einer diskurssemantischen Grundfigur. – Matthias Jung, Martin Wengeler & Karin Böke (Hrsgg.): *Die Sprache des Migrationsdiskurses: das Reden über „Ausländer“ in Medien, Politik und Alltag* S. 17–35. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Busse, Dietrich 2000: Historische Diskurssemantik. Ein linguistischer Beitrag zur Analyse gesellschaftlichen Wissens. *Sprache und Literatur* 31 (2) S. 39–53.
- Busse, Dietrich 2013: Diskurs – Sprache – Gesellschaftliches Wissen. Perspektiven einer Diskursanalyse nach Foucault im Rahmen einer Linguistischen Epistemologie. – Dietrich Busse & Wolfgang Teubert (Hrsgg.): *Linguistische Diskursanalyse: neue Perspektiven* S. 147–185. Wiesbaden: Springer VS.
- Busse, Dietrich 2015: *Sprachverstehen und Textinterpretation: Grundzüge einer verstehenstheoretisch reflektierten interpretativen Semantik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Busse, Dietrich 2018: Diskurs und Wissensrahmen. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Handbuch Diskurs* S. 3–29. Handbücher Sprachwissen 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Busse, Dietrich – Teubert, Wolfgang 2013 [1994]: Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik. – Dietrich Busse & Wolfgang Teubert (Hrsgg.): *Linguistische Diskursanalyse: neue Perspektiven* S. 13–30. Wiesbaden: Springer VS.
- Bußmann, Hadumod (Hrsg.) 2002: *Lexikon der Sprachwissenschaft* (3. Aufl.). Stuttgart: Kröner.
- Calamnius, Gabriel J. 1890 [1755]: Wähäinen Cocous Suomalaisista Runoista. *Suomi* III (3) S. 301–328.
- Candlin, Christopher N. – Crichton, Jonathan 2011: Emergent Themes and Research Challenges: Reconceptualising LSP. – Margrethe Petersen & Jan Engberg (Hrsgg.): *Current Trends in LSP Research* S. 277–316. *Linguistic insights* 144. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Cannelin, Knut 1913: *Suomalais-Ruotsalainen Sanakirja*. Porvoossa: Söderström.
- Capoccia, Giovanni 2016: Critical junctures. – Orfeo Fioretos, Tullia G. Faletti & Adam Sheingate (Hrsgg.): *The Oxford Handbook of Historical Institutionalism* S. 89–106. Oxford: Oxford University Press.
- Capoccia, Giovanni – Kelemen, R. Daniel 2007: The Study of Critical Junctures: Theory, Narrative, and Counterfactuals in Historical Institutionalism. *World Politics* 59 (3) S. 341–369.
- Carlson, Bengt 1918: Musiikkisanaston kansainvälisyys. *Sävelletär. Uusi jakso* 1 (9) S. 115–117.
- Carpelan, Axel 1911: Sibelius' nya symfoni. – *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* 21.4.1911 S. 7.
- Castrén, Marcus 1989: *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisuja. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Castrén, Marcus 1994: *Recrel: a similarity measure for set-classes*. *Studia musica* 4. Helsinki: Sibelius Academy.
- Castrén, Marcus 1995: Marcus Castrén vastaa Olli Väisälle. *Sävellys ja musiikinteoria*. 1 (1) S. 49–51.
- Clark, Caroline 2010: Evidence of evidentiality in the quality press 1993 and 2005. *Corpora* 5 (2) S. 139–160.
- Clyne, Michael 1993: Pragmatik, Textstruktur und kulturelle Werte. Eine interkulturelle Perspektive. – Hartmut Schröder (Hrsg.): *Fachtextpragmatik* S. 3–18. Forum für Fachsprachen-Forschung 19. Tübingen: Narr.
- Coleman, William L. 2014: Sibelius, Gallen-Kallela, and the Symposium: Painting Music in Fin-de-Siècle Finland. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 13 (2) S. 69–87.
- Colson, Jean-Pierre 2007: The World Wide Web as a corpus for set phrases. – Harald Burger, Dmitri Dobrovol'skij, Peter Kühn & Neal R. Norrick (Hrsgg.): *Phraseologie* Bd. 2 S. 1071–1077. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 28. Berlin, New York: De Gruyter.
- Corander, Klas [Lavus] 1862: *Yleinen maatie* 1. Wiipurissa: N. A. Zilliauksen tykönä.
- Cortelazzo, Michele A. 1994: *Lingue speciali: la dimensione verticale* (2. Aufl.). Studi linguistici applicati. Padova: Unipress.

- Crismore, Avon – Markkanen, Raija – Steffensen, Margaret S. 1993: Metadiscourse in persuasive writing: A study of texts written by American and Finnish university students. *Written communication* 10 (1) S. 39–71.
- Custodis, Michael 2004: Das Idol Jean Sibelius. *Archiv für Musikwissenschaft* 61 (3) S. 226–240.
- Czachur, Waldemar 2018: Kulturwissenschaftlicher Denkstil in der germanistischen Linguistik. Motivationen, Beharrungstendenzen und Entwicklungsrichtungen. – Christiane Andersen, Ulla Fix & Jürgen Schiewe (Hrsgg.): *Denkstile in der deutschen Sprachwissenschaft: Bausteine einer Fachgeschichte aus dem Blickwinkel der Wissenschaftstheorie Ludwik Flecks* S. 137–166. Philologische Studien und Quellen 265. Berlin: Schmidt.
- Dahl, Östen 2000: Egophoricity in discourse and syntax. *Functions of Language* 7 (1) S. 37–77.
- Dahl, Östen 2008a: Hur exotiskt är finska? *Virittäjä*. https://www.kotikielenseura.fi/virittaja/hakemistot/jutut/-dahl4_2008.pdf
- Dahl, Östen 2008b: Kuinka eksoottinen kieli suomi on? *Virittäjä* 112 (4) S. 545–559.
- Dahlhaus, Carl 1973: Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse. – Peter Faltin & Hans-Peter Reinecke (Hrsgg.): *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption* S. 37–47. Köln: Volk.
- Dahlhaus, Carl 1978: Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs. – *Schönberg und andere: gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik* S. 279–290. Mainz u.a.: Schott.
- Dahlhaus, Carl 1979: Absolute Musik als ästhetisches Paradigma. – *Die Idee der absoluten Musik* S. 7–23. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Dahlhaus, Carl 1981: E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (2) S. 79–92.
- Dahlhaus, Carl 1984: Ästhetische Prämissen der „Sonatenform“ bei Adolf Bernhard Marx. *Archiv für Musikwissenschaft* 41 (2) S. 73–85.
- Dahlhaus, Carl 1986: Entwicklung und Abstraktion. *Archiv für Musikwissenschaft* 43 (2) S. 91–108.
- Dahlhaus, Carl 1989: Programm-Musik und Ideenkunstwerk. – *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (2. Aufl.) S. 302–310. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dahlhaus, Carl 2017: Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache? – Felix Diergarten & Manuel Gervink (Hrsgg.): *Grundlagen der Musikgeschichte* S. 40–53. Laaber Musikwissen. Grundlagen der Musik 13. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dal Negro, Anna 2011: *Die fachsprachlichen Minima*. Dissertation. Universität Erfurt.
- Daniel, Ute 2002: *Kompedium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter* (3. Aufl.). Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1523. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dante Alighieri 1912: *Jumalainen näytelmä. 1: Helveti* (Eino Leino, Übers.). Porvoo: WSOY.
- Danuser, Hermann 2016: Neue Musik. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14706>.
- De Cillia, Rudolf – Reisl, Martin – Wodak, Ruth 1999: The Discursive Construction of National Identities. *Discourse & Society* 10 (2) S. 149–173.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix 1992: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* (Gabriele Ricke & Ronald Voullié, Übers.). Berlin: Merve.
- Denk, Rudolf 1981: „Musica getutscht“: deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 69. München, Zürich: Artemis.
- Deutsches Musikinformationszentrum: Öffentlich finanzierte Sinfonieorchester. <https://miz.org/de/musikleben/institutionen/orchester/oefentlich-finanzierte-sinfonieorchester> 16.1.2024.
- Diaz-Bone, Rainer 2010: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil: eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie* (2. Aufl.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Dibelius, Ulrich 1988: *Moderne Musik I: 1945-1965* (4. Aufl.). Serie Piper: Musik 8247. München: Piper.
- Diergarten, Felix 2019: *Formenlehre: ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*. Grundlagen der Musik 7. Laaber: Laaber-Verlag.
- Diktonius, Elmer 1916: Brahms, Tschaikowsky, Sibelius. *Työväen joulualbumi* 19 S. 91–96.
- Diktonius, Elmer 1922: Muualla ja meillä. *Ultra* (2) S. 24–25.
- Diktonius, Elmer 1931: Coda. *Nya Argus* 24 (10) S. 127–129.
- Diktonius, Elmer 1932: Prihoda-Sibelius-Talich. *Nya Argus* 25 (6) S. 74–75.
- Diktonius, Elmer 1933: *Opus 12. Musik*. Helsingfors: Schildts.
- Diktonius, Elmer 1937: Musiikkipakina. Viljo Kajava, Kaisu-Mirjam Rydberg & Arvo Turtiainen (Hrsgg.): *Kiilan albumi* S. 40–42. Kirjailijaryhmä Kiilan albumi 1. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Donati, Paolo R. 2011: Die Rahmenanalyse politischer Diskurse Willy Viehöver (Übers.). – Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider & Willy Viehöver (Hrsgg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse: Band I: Theorien und Methoden* (3. Aufl.) S. 159–192. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Downes, Olin 1934a: Toscanini johtanut IV:n sinfonian New Yorkissa (N.N., Übers.). – *Helsingin Sanomat* 18.3.1934 S. 14.
- Downes, Olin 1934b: Toscanini offers eloquent Sibelius. – *New York Times* 23.2.1934 S. 22.
- Dr. L. 1847: H. E. Kayser, Les delices des Amateurs pour Pianoforte et Violon sur des motifs favoris des meilleurs operas op. 12. *Neue Berliner Musikzeitung* 1 (9) S. 79.
- Dreesen, Phillip 2012: Sprechen-für-andere. Eine Annäherung an den Akteur und seine Stimmen mittels Integration der Konzepte Footing und Polyphonie. – Kersten Sven Roth & Carmen Spiegel (Hrsgg.): *Angewandte Diskurslinguistik: Felder, Probleme, Perspektiven* S. 223–237. Diskursmuster 2. Berlin: Akademie Verlag.
- Droz, Lubomir – Seibicke, Wilfried 1973: *Deutsche Fach- und Wissenschaftssprache: Bestandsaufnahme, Theorie, Geschichte*. Wiesbaden: Brandstetter.
- Dundes, Alan 1985: Nationalistic Inferiority Complexes and the Fabrication of Fakelore: A Reconsideration of Ossian, the Kinder- und Hausmärchen, the Kalevala, and Paul Bunyan. *Journal of Folklore Research* 22 (1) S. 5–18.
- EES 2012: *Eesti etimoloogiasõnaraamat*. (Metsmägi, Iris, Meeli Sedrik & Sven-Erik Soosaar, Hrsgg.). Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Eggebrecht, Hans Heinrich 1999: Musik und Sprache. – Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* S. 9–14. Spektrum der Musik 5. Laaber: Laaber-Verlag.
- Eggebrecht, Hans Heinrich – Riethmüller, Albrecht – Bandur, Markus – Reckow, Fritz (Hrsgg.) 1971–2006: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Stuttgart: Steiner. [= HMT.]
- Ehr. 1948: Musiklexikon. – *Hufvudstadsbladet* 28.11.1948 S. 8.
- Ehrström, Fredrik August 1837: *Suomalainen messu*. Helsinki: Wasenius.
- Ekman, Karl 1935: *Jean Sibelius: the life and personality of an artist* (Edward Birse, Übers.). Helsingfors: Schildt.
- Eliot, Thomas Stearns 1975 [1951]: *Das wüste Land / The Waste Land* (Ernst Robert Curtius, Übers.). Bibliothek Suhrkamp 425. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Engelberg, Mila 1998: Sukupuolistuneet ammattinimikkeet. *Virittäjä* 102 (1) S. 74–92.
- Engelberg, Mila 2016: *Yleispätevä mies. Suomen kielen geneerinen, piilevä ja kieliopillistuva maskuliinisuus*. Nordica Helsingiensia 44. Helsinki: Unigrafia.
- Envallsson, Carl 1802: *Svenskt musikaliskt lexikon, efter grekiska, latinska, italienska och franska språken*. Stockholm: På eget förlag [tryckt hos Carl F. Marquard].
- Ervola, Kaija 2001: *Musiikkisanakirja: englanti-suomi-englanti = Dictionary of musical terminology: English-Finnish-English*. Helsinki: Finn Lectura.

- Etelä-Suomen Sanomat* 1965: Joonas Kokkonen - Sinfonian uudistaja. – *Etelä-Suomen Sanomat* 2.12.1965 S. 7.
- Etelä-Suomen Sanomat* 1994a: Byströmkkin on viikon Väinämöinen. *Etelä-Suomen Sanomat* 5.9.1994 S. B3.
- Etelä-Suomen Sanomat* 1994b: Konserteissa jyllää yhä Sibelius. – *Etelä-Suomen Sanomat* 10.5.1994 S. 10.
- Eurén, Gustaf Erik 1860: *Suomalais-ruotsalainen sanakirja = Finsk-svensk ordbok*. Hämeenlinnassa: G. E. Eurén.
- Europaeus, David Emanuel Daniel 1853: *Svenskt-finskt handlexikon = Ruotsalais-suomalainen sanakirja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 16. Helsingfors: Finska litteratur-sällskapet.
- Faber, Pamela (Hrsg.) 2012: *A Cognitive Linguistics View of Terminology and Specialized Language*. Applications of Cognitive Linguistics 20. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Faber, Pamela 2015: Frames as a framework for terminology. – Hendrik J. Kockaert & Frieda Steurs (Hrsg.): *Handbook of Terminology* Bd. 1 S. 14–33. Amsterdam: Benjamins.
- Faber, Pamela – San Martín Pizarro, Antonio 2012: Specialized language pragmatics. – Pamela Faber (Hrsg.): *A Cognitive Linguistics View of Terminology and Specialized Language* S. 177–204. Applications of Cognitive Linguistics 20. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Fairclough, Norman 1992: Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. *Discourse & Society* 3 (2) S. 193–217.
- Faltin, Peter 1973: Die Bedeutung von Musik als Ergebnis sozio-kultureller Prozesse: Zu einigen Schwierigkeiten bei der Betrachtung der Musik als kommunikatives Phänomen. *Die Musikforschung* 26 (4) S. 435–445.
- Felder, Ekkehard 2006: Semantische Kämpfe in Wissensdomänen. – Ekkehard Felder (Hrsg.): *Semantische Kämpfe: Macht und Sprache in den Wissenschaften* S. 13–46. Linguistik - Impulse & Tendenzen 19. Berlin, New York: De Gruyter.
- Felder, Ekkehard 2013: Faktizitätsherstellung mittels handlungsleitender Konzepte und agonaler Zentren: Der diskursive Wettkampf um Geltungsansprüche. – Ekkehard Felder (Hrsg.): *Faktizitätsherstellung in Diskursen* S. 13–28. Sprache und Wissen 13. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Felder, Ekkehard 2015: Lexik und Grammatik der Agonalität in der linguistischen Diskursanalyse. – Heidrun Kämper & Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Diskurs - interdisziplinär: Zugänge, Gegenstände, Perspektiven* S. 87–120. Diskursmuster 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Felder, Ekkehard – Luth, Janine – Vogel, Friedemann 2016: ‚Patientenautonomie‘ und ‚Lebensschutz‘: Eine empirische Studie zu agonalen Zentren im Rechtsdiskurs über Sterbehilfe. *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 44 (1) S. 1–36.
- Fewster, Derek 2006: *Visions of past glory: nationalism and the construction of early Finnish history* (2. Aufl.). Studia Fennica Historica 11. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Fillmore, Charles J. 2006 [1982]: Frame semantics. – Dirk Geeraerts (Hrsg.): *Cognitive Linguistics: Basic Readings* S. 373–400. Cognitive Linguistics Research 34. Berlin, New York: De Gruyter.
- Fink, Gonthier-Luis 1987: Von Winckelmann bis Herder. Die deutsche Klimatheorie in europäischer Perspektive. – Gerhard Sauder (Hrsg.): *Johann Gottfried Herder: 1744–1803* S. 156–176. Studien zum achtzehnten Jahrhundert 9. Hamburg: Meiner.
- Finscher, Ludwig 2022: Symphonie. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401128>.
- Fix, Ulla 1997: Kanon und Auflösung des Kanons. Typologische Intertextualität - ein „postmodernes“ Stilmittel? – Gerd Antos & Heike Tietz (Hrsg.): *Die Zukunft der Textlinguistik* S. 97–108. Reihe Germanistische Linguistik 188. Tübingen: Niemeyer.
- Fix, Ulla 2015: Die EIN-Text-Diskursanalyse: Unter welchen Umständen kann ein einzelner Text Gegenstand einer diskurslinguistischen Untersuchung sein? – Heidrun Kämper & Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Diskurs - interdisziplinär* S. 317–334. Diskursmuster 6. Berlin, New York: De Gruyter.

- Fix, Ulla 2019: Kulturbezogene Textlinguistik und kulturanalytische Textstilistik. – Joachim Scharloth, Noah Bubenhofer, Juliane Schröter, Susanne Tienken & Yvonne Ilg (Hrsgg.): *Linguistische Kultur-analyse* S. 323–346. Reihe Germanistische Linguistik 314. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Fix, Ulla 2021: *Stil – Denkstil – Text – Diskurs: die Phänomene und ihre Zusammenhänge*. Sprachwissenschaft 51. Berlin: Frank & Timme.
- Fjeldsøe, Michael 2019: How Nordic Neue Sachlichkeit, Kulturradikalisme, Transformed Modernism into a Vernacular Avant-Garde. – Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg & Tania Ørum (Hrsgg.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950* S. 487–498. Avant-Garde critical studies 36. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
- Fleck, Ludwik 1993 [1935]: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* (Lothar Schäfer & Thomas Schnelle, Hrsgg.). Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 312. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fleischer, Wolfgang – Barz, Irmhild 2012: *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache* (4. Aufl.). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Flodin, Karl 1897: Jean Sibelius konsert. – *Nya Pressen* 2.11.1897 S. 2.
- Flodin, Karl 1900: *Die Musik in Finnland*. Helsingfors: o.V. [Druck: F. Tilgmann].
- Flodin, Karl 1903: Die Entwicklung der Musik in Finnland. *Die Musik* 2 (11) S. 356–362.
- Florinus, Henricus Matthiae 1678: *Nomenclatura rerum: brevissima, latino-sveco-finnonica, in usum juventutis patriae, ordine naturae in certos titulos digesta*. Aboae: excusa à Johanne Winter.
- Florinus, Henricus Matthiae (Übers.) 1688: *Kircko-laki ja ordningi* 1686. Turusa: Präntätty Johan Winterildä.
- Fluck, Hans-Rüdiger 1985: *Fachdeutsch in Naturwissenschaft und Technik*. Heidelberg: Groos.
- Flury, Christoph 2009: *Die Terminologie der Zwölftonmusik im Deutschen, Englischen, Französischen und Italienischen*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Forsberg, Tuomas – Pursiainen, Christer 2006: Crisis Decision-Making in Finland: Cognition, Institutions and Rationality. *Cooperation and Conflict* 41 (3) S. 235–260.
- Forssman, Jaakko (Hrsg.) 1931–1939: *Iso tietosanakirja*. Helsinki: Otava.
- Forss, Erkki 2009 [1950]: *Erik August Hagfors: toiminta Jyväskylän seminaarin musiikinlehtorina ja Suomen kuorolaulun kehittäjänä* (Heikki Poroila, Hrsg.). Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 137. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Foucault, Michel 1969: *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel 1988: *Archäologie des Wissens* (Ulrich Köppen, Übers.). Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 356. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fraas, Claudia 2000: Begriffe-Konzepte-Kulturelles Gedächtnis. Ansätze zur Beschreibung kollektiver Wissenssysteme. – Horst Dieter Schlosser (Hrsg.): *Sprache und Kultur* S. 31–46. Forum angewandte Linguistik 38. Frankfurt a.M.: Lang.
- Franck, Dorothea 1975: Zur Analyse indirekter Sprechakte. – Veronika Ehrich, Peter Finke & Joachim Ballweg (Hrsgg.): *Beiträge zur Grammatik und Pragmatik* S. 219–231. Skripten Linguistik und Kommunikationswissenschaft 12. Kronberg: Scriptor Verlag.
- Freund, Julia 2020: *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik: Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*. Paderborn: Fink Brill.
- Friberg, Maikki 1906: Nainen säveltäjänä. *Naisten ääni* 2 (3) S. 41–42.
- Frisius, Rudolf 2016: Serielle Musik. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12945>.
- Fromm, Hans 1982: *Finnische Grammatik*. Heidelberg: Winter.
- Frøstherus, Berndt Leonard 1871: *Helposti käsitettävä perustus-tieto kaikenlaisen soitantoon erinomattain kirkkowsuun, aivottu pääasiallisesti lukkarein, kansakoulujen ja kirkkowsua opettelewaisten hyväksi*. Helsinki: SKS.

- Frosterus, Berndt Leonard [Höijer, J. Leonard] 1877: *Perustus-tieto soitantoon forte-pianolle, harmoniumille, viululle sekä virsikanteleelle, Steibeltin, Dussekin ja Cramerin opetustavan mukaan, ynnä musiikki-sanakirja*. Turku: Wilén.
- Furuhjelm, Erik 1916: *Jean Sibelius: Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Schildt.
- Gadamer, Hans-Georg 1999 [1960]: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [= GW 1, Hermeneutik 1] (6. Aufl.). UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher 2115. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Galtung, Johan 1981: Structure, culture, and intellectual style: An essay comparing saxon, teutonic, gallic and nipponic approaches. *Social Science Information* 20 (6) S. 817–856.
- Ganander, Christfrid 1997 [1787]: *Nytt finskt lexicon* (Liisa Nuutinen, Hrsg.). Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia, 676; Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja, 95. Helsinki: SKS; Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Gardt, Andreas 2013: Textanalyse als Basis der Diskursanalyse: Theorie und Methoden. – Ekkehard Felder (Hrsg.): *Faktizitätsherstellung in Diskursen* S. 29–56. Sprache und Wissen 13. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Gasteiger, Ludwig – Schneider, Werner 2014: Diskursanalyse und die Verwendung von CAQDA-Software: Zur Herausforderung der Instrumentalisierung von technischen Programmen. – Johannes Angermüller, Martin Nonhoff, Eva Herschinger, Felicitas Macgilchrist, Martin Reisl, Juliette Wedl, Daniel Wrana & Alexander Ziem (Hrsg.): *Diskursforschung* S. 852–872. DiskursNetz 1. Bielefeld: transcript.
- Gautier, Laurent 2009: Nochmals zum (Fach-)Textmuster: von der Kognition zur Beschreibung einzelner Textexemplare. *Lyon Linguistique allemande 2009 (= Histoire de textes: Mélanges en l'honneur de Marie-Hélène Pérennec)*. <https://hal.science/hal-00425363>.
- Gautier, Laurent 2021: *Von Fachsprachen zu Fachkulturen über Fachdiskurse: zum neuen Stellenwert sozio- und kulturlinguistischer Ansätze in der Fachsprachenforschung*. https://www.researchgate.net/publication/354652239_Von_Fachsprachen_zu_Fachkulturen_uber_Fachdiskurse_zum_neuen_Stellenwert_sozio-und_kulturlinguistischer_Ansaetze_in_der_Fachsprachenforschung 21.2.2024.
- Gautier, Laurent 2022: Zur Produktivität des Musterbegriffs zur holistischen Charakterisierung von Fachtextsorten. Fallstudien am Beispiel des Finanzdiskurses. – *Aktuelle Trends in der phraseologischen und parämiologischen Forschung weltweit*. Bd. 1 S. 15–35. *Studia phraseologica et paroemiologica* 7. Hamburg: Dr. Kovač.
- Geck, Martin 2000: Das wilde Denken. Ein strukturalistischer Blick auf Beethovens Op. 31,2. *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (1) S. 64–77.
- Geertz, Clifford 1997: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (Brigitte Luchesi & Rolf Bindemann, Übers.). Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 696. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Geisler, Silja 2004: *Die Loreley in Finnland: zur Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper von Fredrik Pacius und Emanuel Geibel*. Schriften zur Musikwissenschaft 11. Mainz: Are Musik Verlag.
- Gemmill, Gerda 1976: *Die deutsche und englische literaturwissenschaftliche Terminologie: ein Beitrag zur kontrastiv-lexikalischen Analyse*. Dissertation. Universität Köln.
- Genette, Gérard 1993: *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe* (Wolfram Bayer & Dieter Hornig, Übers.). Edition Suhrkamp 1683 = N.F., 683: *Aesthetica*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun 1996: *Termini im Kontext: Verfahren zur Erschließung und Übersetzung der textspezifischen Bedeutung von fachlichen Ausdrücken*. Forum für Fachsprachen-Forschung 31. Tübingen: Narr.
- Girnth, Heiko 1996: Texte im politischen Diskurs: ein Vorschlag zur diskursorientierten Beschreibung von Textsorten. *Muttersprache* 106 (1) S. 66–80.

- Gläser, Rosemarie 1983: Das Verhältnis von Texttypologie und Stiltypologie in der Fachsprache. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock* 32 (= Gesellschaftswissenschaftliche Reihe, Heft 2) S. 7–11.
- Gläser, Rosemarie 1991: Communication in Literary Studies as LSP. – Hartmut Schröder (Hrsg.): *Subject-oriented Texts: Languages for Special Purposes and Text Theory* S. 85–102. Research in Text Theory 16. Berlin, New York: De Gruyter.
- Gleißner, Ruth-Maria 2002: *Der unpolitische Komponist als Politikum: die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI Musikwissenschaft 218. Frankfurt a.M.: Lang.
- Gligo, Nikša – Kiš Žuvela, Sanja – Bošnjak Botica, Tomislava – Sučević-Međerai, Kresimir – Ostroški Anić, Ana 2015: Conmusterm | Problems of basic contemporary musical terminology in Croatia. – <http://www.muza.unizg.hr/conmusterm/english/> 10.11.2023.
- Godenhjelm, Bernhard Fredrik 1873: *Saksalais-suomalainen sanakirja* = *Deutsch-finnisches Wörterbuch*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 49. Helsinki: Frenckell.
- Goffman, Erving 1986 [1974]: *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Goffman, Erving 1992 [1981]: *Forms of talk*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Göhler, Georg 1908: Orchesterkompositionen von Jean Sibelius. *Der Kunstwart* 23 (21) S. 261–269.
- Göhler, Georg 1909: Ulkolaista arvostelua J. Sibeliuksesta (N.N., Übers.). *Säveletär* 4 (1, 2, 4, 7–8) S. 4–6, 15–16, 39–40, 71–73.
- Gojowy, Detlef 1980: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Goodwin, Jean 1998: Forms of Authority and the Real Ad Verecundiam. *Argumentation* 12 (2) S. 267–280.
- Göpferich, Susanne 1995: *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik: pragmatische Typologie, Kontrastierung, Translation*. Forum für Fachsprachen-Forschung 27. Tübingen: Narr.
- Gottlund, Carl Axel 1817: Recension: Finland och Dess Inwånare (Forts. fr. N:o 23). *Swensk literatur-tidning* (25 [recte 24]) S. 385–400.
- Gottlund, Carl Axel 1831: *Otava: eli suomalaisia huvituksia* I. Tukholmissa: M. G. Lundberg.
- Gottlund, Carl Axel 1847: Niiit-Näit. *Suomi* S. 107.
- Gray, Cecil 1945: *Sibeliuksen sinfoniat* (Jussi Jalas, Übers.). Lahti: Kustannustalo.
- Grazio, Jelena 2017: Terminologija v slovenskih glasbenih učbenikih od leta 1867 do danes. Dissertation. Universität Ljubljana.
- Gréciano, Gertrud 1995: Fachphraseologie. – Métrich, René & Marcel Vuillaume: *Rand und Band: Abgrenzung und Verknüpfung als Grundtendenzen des Deutschen* S. 183–196. Eurogermanistik 7. Tübingen: Narr.
- Gréciano, Gertrud 1997: Collocations rythmologiques. *Meta: journal des traducteurs* 42 (1) S. 33–44.
- Greimas, Algirdas Julien 1971: *Strukturelle Semantik: methodologische Untersuchungen*. (Jens Ihwe, Übers.). Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie 4. Braunschweig: Vieweg.
- Greimas, Algirdas Julien – Courtés, Joseph 1979: *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Langue, linguistique, communication. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien 1986: *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage 2: Compléments, débats, propositions*. Langue, linguistique, communication. Paris: Hachette.
- Griffig, Thomas 2005: *Intertextualität in linguistischen Fachaufsätzen des Englischen und Deutschen*. Dissertation. RWTH Aachen.
- Gruber, Gerold W. 2016: Analyse. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11595>.
- Gruhn, Wilfried 1984: Syntaktische Ästhetik und pragmatische Semiotik. Zur Theorie der Bedeutungskonstitution musikalischer Gestaltschichten. – Christoph-Hellmut Mahling & Sigrid Wiesmann

- (Hrsgg.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981* S. 562–570. Kassel: Bärenreiter.
- Grutschus, Anke 2009: *Strategien der Musikbeschreibung: eine diachrone Analyse französischer Toneigen-schaftsbezeichnungen*. Romanistik 4. Berlin: Frank & Timme.
- Gülke, Peter 2000: Introdution als Widerspruch im System. – ...immer das Ganze vor Augen: Studien zu Beethoven S. 67–104. Stuttgart u.a.: Metzler; Bärenreiter.
- H. F. P. 1913: A New and Strange Sibelius Symphony. *Musical America* 17 (18) S. 26.
- Haapakoski, Martti – Heino, Anni – Huttunen, Matti – Lampila, Hannu-Ilari – Maasalo, Katri 2002: *Esitävä säveltaide* (Aroheimo-Marvia, Liisa & Päivi Kerola-Innala, Hrsgg.). Suomen musiikin historia [5]. Porvoo u.a.: WSOY.
- Haapanen, Toivo 1918: Uusin Sibelius-tutkielma ja kysymys Sibeliuksen musiikin suomalaisuudesta. *Säveletär. Uusi jakso* 1 (9) S. 109–114.
- Haapanen, Toivo 1922: Sinfoniakonsertti XVI. – *Iltalehti* 21.4.1922 S. 3.
- Haapanen, Toivo 1926: Helsingin Kaupunginorkesterin ohjelmistoa. *Suomen musiikkilehti* 4 (2) S. 6.
- Haapanen, Toivo 1933: Englantilaisista Sibeliuksen taiteen arviointia. *Musiikkitieto* 1 (4) S. 51–53.
- Haapanen, Toivo 1939: Die musikwissenschaftliche Forschung in Finnland. *Archiv für Musikforschung* 4 (2) S. 230–243.
- Haapanen, Toivo 1940: *Suomen säveltaide*. Helsingissä: Otava.
- Haapanen, Toivo 1951: Musiikkiisanastomme viimeaikaisesta kehityksestä. *Musiikki* S. 42–43.
- Haapanen, Lauri – Kääntä, Liisa – Lehti, Lotta (Hrsgg.) 2018: *Diskurssintutkimuksen menetelmistä. On the methods in discourse studies*. AfInLA-e. Soveltavan kielitieteen tutkimuksia 2018/11. Jyväskylä: Suomen soveltavan kielitieteen yhdistys AFInLA.
- Haapanen, Toivo – Helasvuo, Veikko – Kuusisto, Taneli – Poijärvi, L. Arvi P. (Hrsgg.) 1948: *Musiikin tietokirja*. Helsinki: Otava.
- Haapaniemi, Jaakko 2004: Kaukainen rakkaus on kauden oopperatapaus. – *Länsi-Savo* 18.9.2004 S. 9.
- Haarala, Risto 1989: Sanat tiedon ja taidon palveluksessa. – Pirjo Rantalainen & Jouko Vesikansa (Hrsgg.): *Nykysuomen sanavarat* S. 259–275. Porvoo: WSOY.
- Haarala, Risto 1990: *Suomen kielen perussanakirja*. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 55. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Haataja, Lauri – Kallio, Veikko 1994: *Suomalainen Sisä*. Porvoo: WSOY.
- Hagfors, Erik August 1881: „Tämän vihkosen läpikatseltuani...“ [Geleitwort]. – Almqvist, Aksel: *Yleinen musiikkioppi: kouluja ja yksityisiä varten* o.S. [2]. Jyväskylä: Weilin & Göös.
- Hahmo, Sirkka-Liisa 1994: *Grundlexem oder Ableitung? Die finnischen Nomina der Typen kämmen und päähkinä und ihre Geschichte*. Studia Fennica. Linguistica 5. Helsinki: SKS.
- Hahn, Walther von 1983: *Fachkommunikation: Entwicklung - Linguistische Konzepte - Betriebliche Beispiele*. Sammlung Götschen 2223. Berlin, New York: De Gruyter.
- Hajek, Kim M. 2022: What Is Narrative in Narrative Science? The Narrative Science Approach. – Dominic J. Berry, Kim M. Hajek & Mary S. Morgan (Hrsgg.): *Narrative Science: Reasoning, Representing and Knowing since 1800* S. 31–58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Häkkinen, Kaisa 1990: *Mistä sanat tulevat: suomalaista etymologiaa*. Tietolipas 117. Helsinki: SKS.
- Häkkinen, Kaisa 1994: *Agricolasta nykykieleen: Suomen kirjakielen historia*. Porvoo u.a.: WSOY.
- Häkkinen, Kaisa 2004a: *Linnun nimi*. Helsinki: Teos.
- Häkkinen, Kaisa 2004b: *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Häkkinen, Kaisa 2010: Soitinten nimitykset Mikael Agricolan teoksissa. *Virtittäjä* 114 (3) S. 325–347.
- Häkli, Esko 1963: 1863 kieliasetuksen syntyvaiheita. *Luotain* 2 (4) S. 27–33.
- Hako, Pekka 2005: *Finnland – kleine Großmacht der Musik?* (Benjamin Schweitzer, Übers.; Finnland-Institut in Deutschland, Hrsg.). Ausstellungstext [o.O., o.V.].

- Hako, Pekka (Hrsg.) 2012: *Aistit, uni, rakkaus. Kaksitoista katsetta Kaija Saariahoon*. Helsinki: Lurra Editions.
- Hako, Pekka 2022: *Kristallista savuksi: Kaija Saariahon maailma*. Helsinki: Otava.
- Hakola, Kimmo 1986: Haltioitunut siveltimeveto. – *Uusi Suomi* 12.12.1986 S. 22.
- Hakulinen, Auli 1987: Avoiding personal reference in Finnish. – Jef Verschueren (Hrsg.): *The pragmatic perspective: selected papers from the 1985 International Pragmatics Conference*. Pragmatics and beyond. Companion series 5. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- Hakulinen, Auli – Karttunen, Lauri 1973: Missing persons: on generic sentences in Finnish. – Claudia Corum (Hrsg.): *Papers from the ninth regional meeting / Chicago Linguistic Society: April 13–15, 1973* S. 157–171. Chicago: Chicago Linguistic Society.
- Hakulinen, Auli – Vilkuna, Maria – Korhonen, Riitta – Koivisto, Vesa – Heinonen, Tarja Riitta – Alho, Irja 2004: *Iso suomen kielioppi* (Auli Hakulinen, Hrsg.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 950. Helsinki: SKS.
- Hakulinen, Lauri 1957: *Handbuch der finnischen Sprache*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Hakulinen, Lauri 1961: *The structure and development of the Finnish language* (John Atkinson, Übers.). Uralic and Altaic series 3, Research and Studies in Uralic and Altaic Languages 50. Bloomington: Indiana University Press.
- Hakulinen, Lauri 2000: *Suomen kielen rakenne ja kehitys*. Helsinki: Helsingin Yliopiston Suomen Kielen Laitos.
- Hall, Stuart 1994: Die Frage der kulturellen Identität. – *Rassismus und kulturelle Identität (Ausgewählte Schriften 2)* (Ulrich Mehlum, Übers. & Hrsg.). S. 180–222. Hamburg: Argument.
- Halliday, Michael A. K. – Hasan, Ruqaiya 1976: *Cohesion in English*. English language series 9. London: Longman.
- Hallman, Nenne 1983: Musiikin vieraat galaksit. – *Helsingin Sanomat* 23.10.1983 S. 28.
- Halmesvirta, Anssi (Hrsg.) 2013: *Land unter dem Nordlicht: eine Kulturgeschichte Finnlands* (Rolf Klemmt, Übers.). Darmstadt: Primus Verlag.
- Hämeenniemi, Eero 1983: Joukkoluokkien intervallikot. – *Sic: Sibelius-Akatemian vuosikirja [1] 1983* S. 30–43.
- Hannikainen, P[ietari] J[uhani] 1888: Kotimaista kirjallisuutta. Säveleitä (12) S. 49.
- Hannikainen, P[ietari] J[uhani] 1903: *Kansakoulun musiikkioppi ynnä 56 harjotustehtävää ja 8 sarjaa kertauskysymyksiä* (2. Aufl.). Jyväskylä: Gummerus.
- Hargreaves, Jon – Howell, Tim – Rofo, Michael (Hrsgg.) 2011: *Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues*. Burlington, VT: Ashgate.
- Härkönen, Leo 1928: T. Valavirta: Kansakoulun laulukirja ja musiikkioppi. *Maalaiskunta* 7 (6) S. 134.
- Hartikainen, Jarkko 2013: Helmut Lachenmann – konkreettisuutta, korvien höristelyä ja hälyänten kau-neutta. *Trio* 2 (1) S. 7–21.
- Hausendorf, Heiko 2011: *Kunstkommunikation*. – Stephan Habscheid (Hrsg.): *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: linguistische Typologien der Kommunikation* S. 509–535. Berlin, New York: De Gruyter.
- Hausendorf, Heiko – Müller, Marcus 2016a: Formen und Funktionen der Sprache in der Kunstkommunikation. – Heiko Hausendorf & Marcus Müller (Hrsgg.): *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation* S. 3–50. Handbücher Sprachwissen 16. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Hausendorf, Heiko – Müller, Marcus (Hrsgg.) 2016b: *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Handbücher Sprachwissen 16. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Hautsalo, Liisamajja 2005: Transelementit Kaija Saariahon oopperassa Kaukainen Rakkaus. – Anne Siivuoja-Gunaratnam (Hrsg.): *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista* S. 231–256. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hautsalo, Liisamajja 2008: *Kaukainen rakkaus: saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Acta musicologica Fennica 27. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

- Hautsalo, Liisamaija – Rantanen, Saijaleena 2015: Suomen laulusta Pohjan neitiin. Strateginen nationalismi musiikillisen kasvatuksen käyttövoimana Suomessa. *Musiikkikasvatus. The Finnish Journal of Music Education (FJME)* 18 (2) S. 33–48.
- Hearzt, Daniel – Wade, Bonnie 1981: *Report of the twelfth congress: Berkeley 1977*. Report of the ... congress / International Musicological Society 12. Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1999 [1802]: *Jenaer kritische Schriften*. Hamburg: Meiner.
- Heikinheimo, Seppo 1960: Suomen Musiikkinuorison sinfoniakonsertti. – *Uusi Suomi* 7.2.1960 S. 16.
- Heikinheimo, Seppo 1963: Nuorten Pohjoismaiset Musiikkipäivät. – *Uusi Suomi* 7.2.1963 S. 14.
- Heikinheimo, Seppo 1972: *The electronic music of Karlheinz Stockhausen: studies on the esthetical and formal problems of its first phase*. Acta musicologica fennica 6. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heikinheimo, Seppo 1987: Kuutamomusiikkia. – *Helsingin Sanomat* 12.9.1987 S. 23.
- Heikinheimo, Seppo 1988: Tietokone ja murskaamo. – *Helsingin Sanomat* 19.2.1988 S. 27.
- Heikinheimo, Seppo 1990: Musiikkia vai balettia? Esa-Pekka Salonen villitsi turkulaissyösiön suunniltaan. – *Helsingin Sanomat* 20.8.1990 S. B9 [22].
- Heikinheimo, Seppo 1991: Kontrapunktia vaiko metsäkävelyä? – *Helsingin Sanomat* 16.6.1991 S. A13 [13].
- Heikkilä, Tuomas 2006: *Pyhän Henrikin legenda*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1039. Helsinki: SKS.
- Heikkinen, Olli 2012: Jean Sibeliuksen Kullervo ja Larin Paraske: tarina suomalaisen sävelkielen synnyttä osana kansalliskertomusta. *Musiikki* 42 (1) S. 6–26.
- Heikkinen, Olli 2015: „Utterly Finnish, peculiarly original“. *Finnish music quarterly* (1–2) S. 16–19.
- Hein, Katrin – Bubenhofer, Noah 2015: Korpuslinguistik konstruktionsgrammatisch. Diskurspezifische n-Gramme zwischen statistischer Signifikanz und semantisch-pragmatischem Mehrwert. – Alexander Ziem & Alexander Lasch (Hrsgg.): *Konstruktionen als soziale Konventionen und kognitive Routinen (Konstruktionsgrammatik 4)* S. 179–206. Stauffenburg Linguistik 76. Tübingen: Stauffenburg.
- Heinemann, Wolfgang 2000: Das Isotopiekonzept. – Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann & Sven F. Sager (Hrsgg.): *Text- und Gesprächslinguistik* Bd. 1 S. 54–60. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 16. Berlin, New York: De Gruyter.
- Heininen, Paavo 1972: Joonas Kokkonen. *Musiikki* 2 (3–4) S. 136–185.
- Heininen, Paavo 1976: Einar Englund. *Musiikki* 6 (4) S. 3–69.
- Heiniö, Mikko 1984: *Innovaation ja tradition idea: Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta musicologica fennica 14. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heiniö, Mikko 1985: Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin. *Musiikki* 15 (1–2) S. 1–74; (3–4) S. 171–260.
- Heiniö, Mikko 1986: 12-säveltekniikan aika: dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. *Musiikki* 16 (3–4) S. 1–196.
- Heiniö, Mikko 1988a: Lastenkarrikonserteista pluralismiin: postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki* 18 (1–2) S. 1–139.
- Heiniö, Mikko 1988b: Näkökulmia suomalaisen musiikkikritiikin tutkimukseen. *Etnomusikologian vuosikirja* 2 S. 38–53.
- Heiniö, Mikko 1991: Suomalaisen musiikin suomalaisuus. *Musiikkitiede* 3 (1) S. 12–33.
- Heiniö, Mikko 1994: Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön. *Musiikki* 24 (1) S. 4–70.
- Heiniö, Mikko 1995: *Aikamme musiikki: 1945–1993* (Aroheimo-Marvia, Liisa & Päivi Kerola-Innala, Hrsgg.). Suomen musiikin historia 4. Porvoo u.a.: WSOY.

- Heiniö, Mikko 1999: *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä: kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen oopperoiden julkisuuskuvassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 733. Helsinki: SKS.
- Heiniö, Mikko – Moisala, Pirkko 1999: Musiikki nykysuomalaisuuden konstruoijana. *Musiikki* 29 (4) S. 363–368.
- Heino, Riitta 1985: *Suomen musiikkilehtien artikkeleita: hakemisto vuosilta 1887–1977*. Helsinki: Kirjasto-palvelu.
- Heiskala, Risto – Aro, Jari – Herranen, Olli – Viitamäki, Riku 2022: *Suomen kolmas tasavalta: hallitsemistapa EU-aikakaudella*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heister, Hanns-Werner 1983: *Das Konzert: Theorie einer Kulturform* (2 Bde.). Taschenbücher zur Musikwissenschaft 87. Wilhelmshaven u.a.: Heinrichshofen.
- Hela, Martti 1924: *Vanhoin urkujemme vaiheita*. Porvoo: WSOY.
- Helanen, Vilho 1939: Musiikki. *Ylioppilaslehti* 4 S. 22.
- Helasvuo, Marja-Liisa 2006: Passive – personal or impersonal. – Marja-Liisa Helasvuo & Lyle Campbell (Hrsgg.): *Grammar from the human perspective: case, space and person in Finnish* S. 233–256. Amsterdam studies in the theory and history of linguistic science. Series 4, Current issues in linguistic theory 277. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- Helasvuo, Marja-Liisa – Vilkkuna, Maria 2008: Impersonal is Personal: Finnish perspectives. *Transactions of the Philological Society* 106 (2) S. 216–245.
- Helasvuo, Veikko 1963: Akateemikko Joonas Kokkonen: Monet sävellysideat ovat syntyneet Savon sydämessä. – *Uusi Suomi* 30.4.1963 S. 2.
- Helin, Irmeli 2004: ... so der Wetterbericht: Evidentialität und Redewiedergabe in deutschen und finnischen Medientexten und Übersetzungen. Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften 25. Frankfurt a.M.: Lang.
- Helistö, Paavo 2001: Maasalo, Kai. – *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:s-kgb-007641>.
- Helkama, Klaus 2015: *Suomalaisten arvot: mikä meille on oikeasti tärkeää?* Kirjokansi 60. Helsinki: SKS.
- Heller, Klaus 1970: Der Wortschatz unter dem Aspekt des Fachwortes – Versuch einer Systematik. Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 19 S. 531–544.
- Helminen, Tanja Marita 2020: Sanan sisu merkityksen muuttuminen vanhan kirjasuomen ajan kirjallisuudessa ja varhaisen nationalismen valossa. *AVAIN - Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 17 (2) S. 6–21.
- Helmke, Gretchen – Levitsky, Steven 2004: Informal institutions and comparative politics: A research agenda. *Perspectives on politics* 2 (4) S. 725–740.
- Helsingin Sanomat* 1911: „Jean Sibeliuksen uudesta sinfoniasta...” – *Helsingin Sanomat* 26.4.1911 S. 6.
- Helsingin Sanomat* 1935: Musiikin suurjuhla. – *Helsingin Sanomat* 30.6.1935 S. 5; 8–10.
- Helsingin Sanomat* 1968: Joonas Kokkonen, sinfoninen eetikko. – *Helsingin Sanomat* 18.1.1968 S. 16.
- Helsingin Sanomat* 1973: Kulttuurirahasto jakoi apurahoja. – *Helsingin Sanomat* 28.2.1973 S. 14.
- Hemming, Jan 2016: Semiotische Analyse. – Jan Hemming (Hrsg.): *Methoden der Erforschung populärer Musik* S. 155–198. Wiesbaden: Springer VS.
- Hengst, Karlheinz 1979: *Terminologisches Minimum Musikwissenschaft: russisch-deutsch*. Beiträge zur fachsprachlichen Ausbildung 15. Zwickau: Päd. Hochschule „Ernst Schneller“.
- Henningsen, Bernd 1997: The Swedish Construction of Nordic Identity. – Øystein Sørensen & Bo Stråth (Hrsgg.): *The cultural construction of Norden* S. 91–120. Oslo: Scandinavian University Press.
- Henningsen, Bernd 2021: *Die Welt des Nordens: Zwischen Ragnarök und Wohlfahrtsutopie: Eine kulturhistorische Dekonstruktion*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.

- Hentilä, Marjaliisa – Hentilä, Seppo 2018: *1918: Das deutsche Finnland. Die Rolle der Deutschen im finnischen Bürgerkrieg* (Benjamin Schweitzer, Übers.). Aue-Säätiön julkaisu / Veröffentlichungen der Aue-Stiftung 37. [Bad Vilbel]: Scoventa.
- Hentilä, Seppo 2004: *Harppi-Saksan haarukassa: DDR:n poliittinen vaikutus Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1004. Helsinki: SKS.
- Henttonen, Sirkka 1981: Sinfonikosta tuli kansansuosikki. – *Etelä-Suomen Sanomat* 8.11.1981 S. 8.
- Herlin, Ilkka 2000: Tiede ja kansallinen tie 1800-luvun Suomessa. *Tieteessä tapahtuu* 18 (6) S. 26–29.
- Hermanns, Fritz 2012: *Der Sitz der Sprache im Leben* (Heidrun Kämper, Angelika Linke & Martin Wengeler, Hrsgg.). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Hermanns, Fritz 2012 [1995] Sprachgeschichte als Mentalitätsgeschichte. – *Der Sitz der Sprache im Leben* (Heidrun Kämper, Angelika Linke & Martin Wengeler, Hrsgg.) S. 5–36. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Herndon, Marcia 1974: Analysis: The Herding of Sacred Cows? *Ethnomusicology* 18 (2) S. 219–262.
- Hietala, Marjatta 1992: *Tietoa, taitoa, asiantuntemusta: Helsinki eurooppalaissa kehityksessä 1875–1917. 1: Innovaatioiden ja kansainvälistymisen vuosikymmenet*. Historiallinen arkisto 99 (1); Helsingin kaupungin Tietokeskuksen tutkimuksia 5 (1). Helsinki: Suomen historiallinen seura; Helsingin kaupungin tietokeskus.
- Hietala, Marjatta 2017: *Finnisch-deutsche Wissenschaftskontakte: Zusammenarbeit in Ausbildung, Forschung und Praxis im 19. und 20. Jahrhundert* (Benjamin Schweitzer, Übers.). Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland 34; Aue-Säätiön julkaisu / Schriftenreihe der Aue-Stiftung 13. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Hillila, Ruth-Esther – Hong, Barbara Blanchard 1997: *Historical dictionary of the music and musicians of Finland*. Westport: Greenwood Press.
- Hio. 1914: Wiides sinfoniawaliokonsertti. – *Karjalan Lehti* 12.3.1914 S. 5.
- HMT = Eggebrecht, Hans-Heinrich, Albrecht Riethmüller, Markus Bandur & Fritz Reckow (Hrsgg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* 1971–2006. Stuttgart: Steiner.
- Hobsbawm, Eric J. 2005: *The invention of tradition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 1810: Recension [Beethovens Symphonie, No. 5]. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (40; 41) Sp. 630–642; 652–659.
- Hoffmann, Lothar 1987: *Kommunikationsmittel Fachsprache: eine Einführung* (3. Aufl.). Sammlung Akademie-Verlag 44. Berlin: Akademie-Verlag.
- Hoffmann, Lothar 1988: *Vom Fachwort zum Fachtext: Beiträge zur angewandten Linguistik*. Forum für Fachsprachen-Forschung 5. Tübingen: Narr.
- Hoffmann, Lothar 1993: Fachwissen und Fachkommunikation. Zur Dialektik von Systematik und Linearität in den Fachsprachen. – Theo Bungarten (Hrsg.): *Fachsprachentheorie. Band 2: Konzeptionen und theoretische Richtungen* S. 595–617. Tostedt: Attikon.
- Hoffmann, Lothar – Kalverkämper, Hartwig 1998: Forschungsdesiderate und aktuelle Entwicklungstendenzen in der Fachsprachenforschung. – Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper & Herbert Ernst Wiegand (Hrsgg.): *Fachsprachen Bd. 1* S. 355–372. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 14. Berlin, New York: De Gruyter.
- Hoffmann, Lothar – Kalverkämper, Hartwig – Wiegand, Herbert Ernst (Hrsgg.) 1998: *Fachsprachen*. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 14. Berlin, New York: De Gruyter.
- Hollander, Hans 1965: Stilprobleme in den Symphonien von Sibelius. *Musica* 19 S. 1–4.
- Holtfreter, Susan 2013: *Die Musikkritik im Wandel: eine soziologisch-textlinguistische Untersuchung*. Angewandte Sprachwissenschaft 24. Frankfurt a.M.: Lang.
- Holthuis, Susanne 1993: *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Stauffenburg Colloquium 28. Tübingen: Stauffenburg.

- Holtmeier, Ludwig 2003: Von der Musiktheorie zum Tonsatz: Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (1/1) S. 11–34.
- Holtmeier, Ludwig 2016: Schenker, Heinrich. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/25890>.
- Homberger, Dietrich 1990: Von Experte zu Laie. Fachsprachliche Kommunikation und Wissenstransfer. – Gert Rickheit (Hrsg.): *Dialog. Festschrift für Siegfried Grosse* S. 375–394. Tübingen: Niemeyer.
- Honko, Lauri (Hrsg.) 1990: *Religion, Myth and Folklore in the World's Epics: The Kalevala and its Predecessors*. Religion and society 30. Berlin; New York: Mouton De Gruyter.
- Honko, Lauri 1996: Changing National Identities: Finland, 1996. *Anthropological Journal on European Cultures* 5 (2) S. 35–63.
- Horila, Tapio 1967: *1800-luvun geologiset uudissanat Antero Vareliuksen kielessä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 285. Helsinki: SKS.
- Howell, Timothy B. 1985: *Jean Sibelius: progressive techniques in the symphonies and tone-poems*. Dissertation. University of Southampton.
- Howell, Timothy B. 1995: Sibelius Studies and Notions of Expertise. *Music Analysis* 14 (2/3) S. 315–340. [als Tim Howell.]
- Hufvudstadsbladet* 1911 [= Sibelius, Jean & Fredrik Wasenius]: „Märket Bis...” – *Hufvudstadsbladet* 8.4.1911 S. 9.
- Hühn, Peter 2014: Event and Eventfulness. – Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier & Wolf Schmid (Hrsg.): *Handbook of Narratology Volume 1* (2. Aufl.) S. 159–178. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Huttunen, Matti 1993: *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa: musiikkikäsitykset tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Acta musicologica fennica 18. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 2004: The national composer and the idea of Finnishness: Sibelius and the formation of Finnish musical style. – Daniel M. Grimley (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sibelius* S. 5–21. Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- Huttunen, Matti 2013: Henki, luonto, orgaanisuus: suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntauksat 1900-luvun vaihteesta 1970-luvun vaihteeseen. *Trio* 2 (2) S. 21–49.
- Huttunen, Matti 2015: Ideasta ideologiaksi: kansallisen musiikin käsite ja sen kohtalo 1930-luvun Suomessa. *Trio* 4 (1) S. 25–45.
- Huttunen, Matti 2020: Krohn ja Riemann. – Markus Mantere, Jorma Hannikainen & Anna Krohn (Hrsg.): *Ilmari Krohn: tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti* S. 33–54. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 15. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, Matti – Konttori-Gustafsson, Annikka (Hrsg.) 2015: „*Ijäisen nuoruuden*“ musiikkia: kirjoituksia 1920-luvun modernismista. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 7. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Huomo, Katja – Laitinen, Lea – Paloposki, Outi (Hrsg.) 2004: *Yhteistä kieltä tekemässä: näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 979. Helsinki: SKS.
- Huusko, Timo 2021: Alkuperäisyyden kaipuu ja avantgarde: piirteitä suomalaisesta taideajattelusta 1920- ja 1930-luvuilla. – Irmeli Hautamäki, Laura Piippo & Helena Sederholm (Hrsg.): *Avantgarde Suomessa* S. 169–191. Tietolipas 267. Helsinki.
- Hyland, Ken 1998: Boosting, hedging and the negotiation of academic knowledge. *Text & Talk* 18 (3) S. 349–382.
- Hyvärinen, Irma 2019: Compounds and multi-word expressions in Finnish. – Barbara Schlücker (Hrsg.): *Complex Lexical Units* S. 307–336. Konvergenz und Divergenz 9. Berlin, Boston: De Gruyter.

- I. R. 1956: Alkuviikon musiikkia. – *Vapaa Sana* 7.4.1956 S. 7.
- Ickler, Theodor 1997: *Die Disziplinierung der Sprache: Fachsprachen in unserer Zeit*. Forum für Fachsprachen-Forschung 33. Tübingen: Narr.
- Ihalainen, Pasi – Valtonen, Heli (Hrsgg.) 2022: *Sanat siltana menneeseen: kielelliset lähestymistavat historiantutkimuksessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Iitti, Sanna 1993: „Mutta tähän on maisema, Madame Saariaho!“. *Kaija Saariahon Lichtbogen*. Pro gradu-Arbeit. Sibelius-Akatemia Helsinki: Sävellyksen ja musiikinteorian osasto.
- Iitti, Sanna 2005: Sukupuolen merkitys Kaija Saariahon säveltaiteessa. – Anne Sivuoja-Gunaratnam (Hrsg.): *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista* S. 125–150. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ikola, Osmo 1971: Lauseenvastikkeista ja upotetuista lauseista. *Sananjalka* 13 (1) S. 17–51.
- Ilkka 1932: Kainuussa syödään pettuleipää. – *Ilkka* 22.2.1932 S. 4.
- Ilomäki, Tuukka 2004: Sävelluokkayhdistelmien lukumäärien laskemisesta. *Musiikki* 34 (4) S. 36–54.
- Ingman, Olavi 1955: *Opettajan musiikkioppi*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Ingman, Olavi 1959: *Lineaarinen rakenneanalyysi Mozartin g-molli -sinfoniasta K.-V. n:o 550*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ingman, Olavi 1965: Sonaattimuoto Sibeliuksen sinfoniaissa. *Suomen musiikin vuosikirja 1964-65* S. 19–34.
- Isacsson, Fredrik 1932: 8:s sinfoniakonsertti. – *Turun Sanomat* 13.4.1932 S. 5.
- Ischreyt, Heinz 1965: *Studien zum Verhältnis von Sprache und Technik: institutionelle Sprachlenkung in der Terminologie der Technik*. Sprache und Gemeinschaft 4. Düsseldorf: Schwann.
- Isopuro, Jukka 1992: Liikkumaton matka. – *Helsingin Sanomat* 26.11.1992 S. C7 [33].
- Isopuro, Jukka 1993: Myrkkypilvestä kristalliksi. – *Helsingin Sanomat* 16.6.1993 S. C 4 [32].
- Itkonen, Terho 1972: Kielenhuoltomme tehtävistä. *Virittäjä* 76 (3) S. 278–297.
- Iwasaki, Shōichi 1993: *Subjectivity in grammar and discourse: theoretical considerations and a case study of Japanese spoken discourse*. Studies in discourse and grammar 2. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- J. F. 1897: Johannes Brahmsin muistoksi. – *Uusi Suometar* 9.4.1897 S. 3.
- J. L. 1960: Kokkonen- sinfonikko. – *Kansan Uutiset* 18.3.1960 S. 7.
- J. T. 1914: Konserttikatsaus. *Helsingin Kaiku* 12 (10) S. 120–121.
- Jaakola, Minna 2011: Epäspesifi evidentialaali: nykysuomen tiettävästi. *Virittäjä* 115 (4) S. 515–541.
- Jaakola, Minna 2018: Tietäminen argumentoinnin resurssina. – Pirjo Hiidenmaa, Toini Rahtu, Susanna Shore & Mikko T. Virtanen (Hrsgg.): *Kirjoitettu vuorovaikutus* S. 145–178. Tietolipas 260. Helsinki: SKS.
- Jaakola, Minna 2021: Marking one's own viewpoint: The Finnish evidential verb+kseni 'as far as I understand' construction. *Nordic Journal of Linguistics* 44 (3) S. 255–280.
- Jääskeläinen, Petri 2004: *Instrumentatiivisuus ja nykysuomen verbinjohto: semanttinen tutkimus*. Jyväskylä studies in humanities 22. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jackson, Timothy L. 2010: Thierfelder's 1935 Open Letter to Sibelius and Adorno's Critique – Some Preliminary Observations. – Veijo Murtomäki, Olli Väisälä & Risto Väisänen (Hrsgg.): *Säteitä 2010 (Sibelius-akatemia sävellyksen ja musiikinteorian vuosikirja 2)* S. 19–42.
- Jackson, Timothy L. – Murtomäki, Veijo (Hrsgg.) 2001: *Sibelius studies*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- Jacob, Andreas 2014: Die Entwicklung des Topos der musikalischen Logik bis ca. 1920. – Patrick Boenke & Birger Petersen (Hrsgg.): *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang: vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert* S. 179–192. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 82. Hildesheim: Olms.

- Jäger, Siegfried 2009: *Kritische Diskursanalyse: eine Einführung* (5., = 2. Aufl.). Edition DISS / Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung 3. Münster: Unrast-Verlag.
- Jäger, Siegfried 2011: Diskurs und Wissen : theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. – Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider & Willy Viehöver (Hrsgg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse: Band I: Theorien und Methoden* (3. Aufl.) S. 91–124. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jähner, Arne 2019: *Form und Struktur im Werk Philipp Jarnachs*. Dissertation. Technische Universität Berlin.
- Jalava, Marja 2005: *Minä ja maailmanhenki: moderni subjekti kristillis-idealisisessa kansallisajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800–1914*. Bibliotheca historica 98. Helsinki: SKS.
- Janik, Christina 2007: *Epistemologische Haltungen in geschichtswissenschaftlichen Texten: zum Gebrauch evidentieller Markierungen in russischen und deutschen wissenschaftlichen Artikeln*. Schriftenreihe Philologia 92. Hamburg: Dr. Kovač.
- Jantunen, Jarmo H. 2018: Korpusavusteinen diskurssintutkimus (CADS): analyysiesimerkki homouden ja heterouden digitaalisista diskurssista. – Lauri Haapanen, Liisa Kääntä & Lotta Lehti (Hrsgg.): *Diskurssintutkimuksen menetelmistä. On the methods in discourse studies* S. 20–44. AfInLA-e. Soveltavan kielitieteen tutkimuksia 2018/11. Jyväskylä: Suomen soveltavan kielitieteen yhdistys AfInLA.
- Järventausta, Marja – Schröder, Hartmut 1997: Nominalstil und Fachkommunikation: Analyse komplexer Nominalphrasen in deutsch- und finnischsprachigen philologischen Fachtexten. Werkstattreihe Deutsch als Fremdsprache 54. Frankfurt a.M.: Lang.
- Järvi, Outi – Kallio, Mika – Schröder, Hartmut 1998: Die finnischen Fachsprachen im 20. Jahrhundert und ihre Erforschung: eine Übersicht. – Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper & Herbert Ernst Wiegand (Hrsgg.): *Fachsprachen* Bd. 2 S. 1579–1584. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 14.2. Berlin: De Gruyter.
- Jelsbak, Torben 2019: From Bauhaus to Our House: Kritisk Revy, Popular Culture, and the Roots of „Scandinavian Design“. – Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg & Tania Ørum (Hrsgg.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925-1950* S. 860–878. Avant-Garde critical studies 36. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
- Johansson, J. 1991: Joonas Kokkosen musiikin arkkitehtuuri on soiva näky. – *Etelä-Suomen Sanomat* 15.11.1991 S. 10.
- Jokinen, Arja – Juhila, Kirsi – Suoninen, Eero 1999: *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.
- Jonas, Michael 2011: *NS-Diplomatie und Bündnispolitik 1935–1944: Wipert von Blücher, das Dritte Reich und Finnland*. Paderborn: Schöningh.
- Jung, Hermann 1984: Zur Phänomenologie musikalischer Symbole. – Christoph-Hellmut Mahling & Sigrid Wiesmann (Hrsgg.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981* S. 570–576. Kassel: Bärenreiter.
- Jung, Matthias 1996: Linguistische Diskursgeschichte. – Georg Stötzel, Karin Böke, Matthias Jung & Martin Wengeler (Hrsgg.): *Öffentlicher Sprachgebrauch: praktische, theoretische und historische Perspektiven* S. 453–472. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jung, Matthias 2011: Diskurshistorische Analyse — eine linguistische Perspektive. – Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider & Willy Viehöver (Hrsgg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse: Band I: Theorien und Methoden* (3. Aufl.) S. 35–59. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Junttila, Santeri 2018: Merkkiteos itämerensuomalaisten esihistorian tutkimuksessa. *Virittäjä* 122 (4) S. 601–607.

- Jürgens, Janika 2018: *Darstellungsmuster in presseorientierten Unternehmensdiskursen zu automatisierten Fahrtechnologien: Diskurslinguistische Studien zur Innovationskommunikation*. Diskursmuster 19. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Juslenius, Daniel 1703: *Vindiciae Fennorum*. [Aboae]: impr. apud Jo. Wall.
- Juslenius, Daniel 1968 [1745]: *Fennici lexici tentamen* (Faksimile der Ausgabe Stockholm 1745). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 288. Helsinki: SKS.
- Jussila, Osmo 1969: *Suomen perustuslait: venäläisten ja suomalaisten tulkintojen mukaan 1808–1863*. Historiallisia tutkimuksia 77. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Jussila, Osmo 1979: *Nationalismi ja vallankumous: venäläis-suomalaisissa suhteissa 1899–1914*. Historiallisia tutkimuksia 110. Helsinki: Suomen historiallinen Seura.
- Jussila, Osmo 2007: *Suomen historian suuret myytit*. Helsinki: WSOY.
- Jussila, Osmo – Hentilä, Seppo – Nevakivi, Jukka 1999: *Politische Geschichte Finnlands seit 1809: vom Großfürstentum zur Europäischen Union* (Kaija Menger, Übers.). Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz.
- Jussila, Osmo – Hentilä, Seppo – Nevakivi, Jukka 2006: *Suomen poliittinen historia 1809–2006* (5. Aufl.). Helsinki: WSOY.
- Jussila, Raimo 1998: *Vanhat sanat: vanhan kirjasuomen ensiesiintymiä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 696; Kotimaisten Kielten Tutkimuskeskuksen julkaisuja 101. Helsinki: SKS.
- Jussila, Raimo 2000: *Vanhan kirjasuomen sanaston kasvu*. – Matti Punttila, Raimo Jussila & Helena Suni (Hrsgg.): *Piipäkielestä kirjakiieleksi* S. 279–292. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 105. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Juusela, Annmari – Sirén, Vesa 2000: *Innostunut vastaanotto! – Helsingin Sanomat* 18.8.2000. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000003904810.html>.
- k. 1912: Jean Sibeliusen säwellyskonsertti. – *Tampereen Sanomat* 31.3.1912 S. 3.
- K. S-maa 1966: Brahms oli oikeassa - idea vain raaka-ainetta. – *Etelä-Suomen Sanomat* 14.7.1966 S. 8.
- Kaarenoja, Vappu – Rämö, Aurora 2020: *Tytöt: suomalaisen tasa-arvon perusteet*. Helsinki: Siltala.
- Kaipainen, Jouni 1980: Eero Hämeenniemi. *Musiikki* 10 (1) S. 41–68.
- Kaipainen, Jouni 1984: Sokaistumisia. *Suomen kuvalehti* (51–52) S. 81.
- Kalleinen, Kristiina 2023: *Valtioaamun aika: suomen suuriruhtinaskunta 1809–1863*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalverkämper, Hartwig 1990: *Gemeinsprache und Fachsprachen – Plädoyer für eine integrierende Sichtweise*. – Gerhard Stickel (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartssprache: Tendenzen und Perspektiven* S. 88–133. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 1989. Berlin, New York: De Gruyter.
- Kalverkämper, Hartwig 1998: *Rahmenbedingungen für die Fachkommunikation*. – Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper & Herbert Ernst Wiegand (Hrsgg.): *Fachsprachen* Bd. 1 S. 24–47. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 14.1. Berlin, New York: De Gruyter.
- Kämper, Dietrich 2016: *Futurismus*. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13846>.
- Kämper, Heidrun 2008: *Sprachgeschichte - Zeitgeschichte - Umbruchgeschichte: Sprache im 20. Jahrhundert und ihre Erforschung*. – Heidrun Kämper & Ludwig M. Eichinger (Hrsgg.): *Sprache - Kognition - Kultur* S. 198–224. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2007. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kämper, Heidrun 2015: ‚Kollektives Gedächtnis‘ als Gegenstand einer integrierten Kulturanalyse Kulturlinguistische Überlegungen am Beispiel. – Heidrun Kämper & Ingo H. Warnke (Hrsgg.): *Diskurs - interdisziplinär: Zugänge, Gegenstände, Perspektiven* S. 161–188. Diskursmuster 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kämper, Heidrun – Warnke, Ingo H. – Schmidt-Brücken, Daniel 2016: *Diskursive Historizität*. – Heidrun Kämper, Ingo H. Warnke & Daniel Schmidt-Brücken (Hrsgg.): *Textuelle Historizität* S. 1–8. Diskursmuster 12. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kangasniemi, Heikki 1992: *Modal expressions in Finnish*. Studia Fennica. Linguistica 2. Helsinki: SKS.

- Kankaanpää, Vesa 2005: Sointiväri ja harmonian suhteet Kaija Saariahon varhaisävellyksissä. – Anne Sivuola-Gunaratnam (Hrsg.): *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista* S. 85–105. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kannisto, Päivi 2007: *Suolatut säkeet: Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta Töpelukseen*. Tampere: Päivi Kannisto.
- Kansalliskirjasto 2015: Suomen sotasurmat 1914–1922. – <https://web.archive.org/web/20150310022523/http://vesta.narc.fi/cgi-bin/db2www/sotasurmaetusivu/stat2.2.4.2023>.
- Kansalliskirjasto 2023: Digitaaliset aineistot. – <https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu.9.9.2023>.
- Kapiala, Ulla-Helena 2003: *Voiko mielenterveyden häiriötä ymmärtää ja nimetä? Psykiatria ja sen diagnoosinimikkeet*. Acta Wasaensia 121, Philologie 25. Vaasa: Universitas Wasaensis.
- Karbusicky, Vladimir 1990a: Musikwissenschaft und Semiotik. – Walter A. Koch (Hrsg.): *Semiotik in den Einzelwissenschaften Bd. 1* S. 214–232. Bochumer Beiträge zur Semiotik 8. Bochum: Brockmeyer.
- Karihalme, Oili 1996: *Muotoilun teorianastontermistyminen*. Acta Wasaensia 51, Kielitiede 10. Vaasa: Universitas Wasaensis.
- Karila, Tauno 1954: *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodikkassa*. Helsinki: Sanoma.
- Karila, Tauno 1964: Suomen musiikin vuosikirja. – *Suomen Sosialidemokraatti* 12.3.1964 S. 5.
- Karjalan Sanomat 1911: Jean Sibeliuksen viimeisen suursävellyksen Sinfonia N:o 4 aihe Kolilta. – *Karjalan Sanomat* 11.04.1911 S. 3.
- Karjalatar 1911: Sibeliuksen Sinfonia N:o 4 Kolilaihe aprillipilaa. – *Karjalatar* 18.4.1911 S. 2.
- Karlsson, Fred 2000: *Finnische Grammatik* (Karl-Heinz Rabe, Übers.) (3. Aufl.). Hamburg: Buske.
- Karlsson, Fred 2014: E. N. Setälä kielipoliitikona. *Virittäjä* 118 (2) S. 281–291.
- Karppanen, Esko 2017: Soidinmiehiä ja eläimiä, jotka korottavat potenssiin. – <https://kaltio.fi/soidinmiehiä-ja-elaimia-jotka-korottavat-potenssiin/> 16.4.2023.
- Kassner, Karsten 2003: Soziale Deutungsmuster - über aktuelle Ansätze zur Erforschung kollektiver Sinnzusammenhänge. – Susan Geideck & Wolf-Andreas Liebert (Hrsg.): *Sinnformeln* S. 37–58. Linguistik - Impulse & Tendenzen 2. Berlin, New York: De Gruyter.
- Katila, Evert 1911a: Sibeliuksen-konsertit. – *Uusi Suometar* 4.4.1911 S. 6.
- Katila, Evert 1911b: Sibeliuksen sävellyskonsertit. – *Uusi Suometar* 11.4.1911 S. 5.
- Katila, Evert 1912: Sibeliuksen neljäs sinfonia. – *Uusi Suometar* 31.3.1912 S. 11–12.
- Katila, Evert 1915: Sibeliuksen Sinfonia. – *Uusi Suometar* 8.12.1915 S. 6.
- Katila, Evert 1925: Jean Sibeliuksen sinfoniat. – *Helsingin Sanomat* 8.12.1925 S. 4.
- Kehr, Johanna 2021: *Sprache im musikalischen Handlungskontext*. Dissertation. Universität Kiel.
- Keller, Reiner 2011: *Wissenssoziologische Diskursanalyse: Grundlegung eines Forschungsprogramms* (3. Aufl.). Wiesbaden: Springer VS.
- Keller, Reiner 2013: Zur Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. – Reiner Keller & Inga Truschkat (Hrsg.): *Methodologie und Praxis der Wissenssoziologischen Diskursanalyse: Band 1: Interdisziplinäre Perspektiven* S. 27–68. Theorie und Praxis der Diskursforschung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keller, Rudi 2014: *Sprachwandel: von der unsichtbaren Hand in der Sprache*. UTB 1567. Tübingen: Francke.
- Kemijoen kulttuurituki ry 2022: *Karvalakkiooppera*. – <https://karvalakkiooppera.fi/> 29.8.2022.
- Kemiläinen, Aira 1964: „Nation“-sana ja Porvoon valtiopäivien merkitys. *Historiallinen aikakauskirja* 62 S. 289–304.
- Kienpointner, Manfred 2017: Topoi. – Kersten Sven Roth, Martin Wengeler & Alexander Ziem (Hrsg.): *Handbuch Sprache in Politik und Gesellschaft* S. 187–211. Handbücher Sprachwissen 19. Berlin, Boston: De Gruyter.

- Kijtos ia rucous sanoma 1693: Kijtos ia rucous sanoma/ Cuningall:sen majest:tin armollisen käskyn jälkeen, caikisa sarna-stuoleisa, ymbärins coco Ruotzin waldacunnan ja sen alla olewaisten maacundain, cuulutettu ja ylöslettu.* Turusa: painettu Johan Winterilda.
- Kilian, Jörg – Niehr, Thomas – Schiewe, Jürgen 2016: *Sprachkritik: Ansätze und Methoden der kritischen Sprachbetrachtung. Sprachkritik* (2. Aufl.). Germanistische Arbeitshefte 43. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kilpi, Volter 1917: *Kansallista isetutkistelua: Suomalaisia kulttuuri-ääriivivoja.* Helsinki: Otava.
- Kirby, David G. 2008: *A concise history of Finland.* Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- Kirsch, Kathrin 2010: „Eine Erscheinung aus den Wäldern“? Jean Sibelius' zweite und vierte Symphonie. *Horizonte der Gattungstradition. Imaginatio borealis* 19. Frankfurt a.M.: Lang.
- Kiš Žuvela, Sanja 2018: Summaries of doctoral theses in musicology: Problems of basic croatian music theory terminology with special emphasis on literature intended for teaching music theory. *Arti Musices* 49 S. 197–200.
- Kivimäki, Ville – Hyvärinen, Matti 2022: Forging a master narrative for a nation: Finnish history as a script during the Second World War. *Scandinavian Journal of History* 47 (1) S. 1–23. Routledge.
- Klami, Uno 1960: Mihin uskon vuosisatamme musiikissa? *Suomen musiikin vuosikirja* 1959 S. 69–71.
- Klemetti, Heikki 1907: Suomalainen musiikkiyhdistys Helsinkiin! *Säveletär* 2 (3) S. 35–36.
- Klemetti, Heikki 1908: Suomenkielinen musiikkisanasto. *Säveletär* 3 (4) S. 37–38.
- Klemetti, Heikki 1911: Jean Sibeliuksen uudet sävellykset. *Säveletär* 6 (6–7) S. 52–54.
- Klemetti, Heikki 1917: Naiset musiikinharjoittajina. *Valvoja* 37 (3–4) S. 172–185.
- Klemetti, Heikki 1935: III. Sinfoniakonsertti. – *Uusi Suomi* 5.10.1935 S. 12.
- Klinge, Matti 2011: Finnland - Zufall oder Plan? – Jan Hecker-Stampehl, Bernd Henningsen, Anna-Maija Mertens & Stephan Michael Schröder (Hrsgg.): *1809 und die Folgen: Finnland zwischen Schweden, Russland und Deutschland* S. 15–22. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland 12. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Kneif, Tibor 1973: Musik und Zeichen. *Musica* 27 S. 9–12.
- Knobloch, Clemens 1989: Geisteswissenschaftliche Grundbegriffe als Problem der Fachsprachenforschung. *Fachsprache* 11 S. 113–126.
- Knobloch, Clemens 2005: *Volkhafte Sprachforschung: Studien zum Umbau der Sprachwissenschaft in Deutschland zwischen 1918 und 1945.* Reihe Germanistische Linguistik 257. Tübingen: Niemeyer.
- Knudsen, Tim – Rothstein, Bo 1994: State Building in Scandinavia. *Comparative Politics* 26 (2) S. 203–220.
- Knust, Martin 2016: Von Åbo nach Helsinki: Die Grundlegung eines neuen Musikzentrums. – Martin Loeser (Hrsg.): „*Verwandlung der Welt?*“: *Die Musikkultur des Ostseeraums in der Sattelzeit* S. 123–140. Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 21. Berlin: Frank & Timme.
- Koiranen, Sirpa 1992: *Språk, musik och kultur: en studie av hur språkbruket i musikrecensioner speglar kulturella värderingar.* Meddelanden från Institutionen för Nordiska Språk vid Stockholms Universitet 36. Stockholm: Inst. för Nordiska Språk vid Stockholms Univ.
- Koivisto, Tiina 1990: Joukkoteorian kehityksen ja sävellysstrategioiden välisestä suhteesta. *Musiikki* 20 (3–4) S. 77–107.
- Koivisto, Vesa 2005: Monikasvoinen -mä ja suomen agenttipartisiipin tausta. – Ilona Herlin & Laura Visapää (Hrsgg.): *Elävä kielioppi: suomen infiniittisten rakenteiden dynamiikkaa.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1021. Helsinki: SKS.
- Koivisto, Vesa 2013: *Suomen sanojen rakenne.* Suomi 202. Helsinki: SKS.
- Kokkonen, Joonas 1960: Mihin uskon vuosisatamme musiikissa? *Suomen musiikin vuosikirja* 1959 S. 71–76.
- Kokkonen, Joonas 1965: Neljännän Sinfonian sielundraama. – *Uusi Suomi* 8.12.1965 S. 8.
- Kokkonen, Joonas 1992: Pakinaa säveltäjän työstä. – Kalevi Aho (Hrsg.): *Joonas Kokkonen. Ihminen ja musiikki* S. 155–158. Jyväskylä: Gaudeamus.

- Kolbe, Laura 1996: Murroksen ja modernismin myyttinen ja juhliiva 60-luku. – Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (Hrsgg.): *Olkamme siis suomalaisia* S. 127–136. Kalevalaseuran vuosikirja 75–76. Helsinki: SKS.
- Kolbe, Laura 2002: *Suomen kulttuurihistoria*. Helsinki: Tammi.
- Kolehmainen, Taru 1981: Musiikista kirjoittavan ongelmia. *Kielikello* 14 (2) S. 3–9.
- Kolehmainen, Taru 2014a: Apua musiikista kirjoittaville. *Kielikello* 47 (1) S. 27–31.
- Kolehmainen, Taru 2014b: *Kielenhuollon juurilla: suomen kielen ohjailun historiaa*. Kotimaisten kielten keskuksen julkaisuja 174. Helsinki: SKS.
- Kolehmainen, Taru 2014c: Mihin säestäjät kadonneet? *Kielikello* 47 (1) S. 31.
- Koller, Werner 2011: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (8. Aufl.). UTB 3520. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Köller, Wilhelm 2004: *Perspektivität und Sprache: Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Konerding, Klaus-Peter 2005: Diskurse, Themen und soziale Topik. – Claudia Fraas & Michael Klemm (Hrsgg.): *Mediendiskurse: Bestandsaufnahme und Perspektiven* S. 9–38. Bonner Beiträge zur Medienwissenschaft 4. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Köngäs, Heidi 1991: Musiikkia kaikille aisteille. – *Helsingin Sanomat* (Kuukausiliite) 20.4.1991 S. 54–56.
- Kopperschmidt, Josef 1991: Formale Topik. Anmerkungen zu ihrer heuristischen Funktionalisierung innerhalb einer Argumentationsanalytik. – Gert Ueding (Hrsg.): *Rhetorik zwischen den Wissenschaften* S. 53–62. Rhetorik-Forschungen 1. Tübingen: Niemeyer.
- Korhonen, Kimmo 2007: *Inventing Finnish music: contemporary composers from medieval to modern* (2. Aufl.). Helsinki: Finnish Music Information Centre.
- Korpinen, Arto Sakari 1971: Suomalainen konsertti. – *Etelä-Suomen Sanomat* 10.12.1971 S. 8.
- Korpinen, Arto Sakari 1983a: Kokkosen teoksella pitkä matka Lahteen. – *Etelä-Suomen Sanomat* 23.1.1983 S. 8.
- Korpinen, Arto Sakari 1983b: Sibeliusta vaikuttavaksi. – *Etelä-Suomen Sanomat* 10.12.1983 S. 8.
- Kortti, Jukka 2012: Konsensus-Suomea härnäämässä: Ylioppilaslehti 1980-luvun suomalaisessa julkisuudessa. *Media & viestintä* 35 (2) S. 38–56.
- Koschorke, Albrecht 2013: *Wahrheit und Erfindung: Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Koselleck, Reinhart 1989: Sprachwandel und Ereignisgeschichte. *Merkur* 43 S. 657–673.
- Koskenniemi, V[eikko] A[ntero] 1915: Kielellisiä aforismeja. *Virittäjä* 19 S. 9–11.
- Koski, Mauno 1979: Nykysuomen (i)kko-johdosten semantiikkaa. – Jussi Kallio (Hrsg.): *Sanomia: juhla-kirja Eeva Kangasmaa-Minnin 60-vuotispäiväksi 14.4.1979* S. 213–247. Turun yliopiston suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitoksen julkaisuja 9. Turku: Turun yliopisto.
- Kostakeva, Maria 2019: *Die Welt klingt: neue Musik und Naturprozesse*. Wien: Böhlau Verlag.
- Kotilainen, Lari – Varteva, Annukka (Hrsgg.) 2002: *Maailman vaikein kieli*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 882. Helsinki: SKS.
- Kotilainen, Otto 1911: Taidetta. Jean Sibeliuksen sävellyskonsertti. – *Suomalainen Kansa* 4.4.1911 S. 4.
- Kotilainen, Otto 1935: Konsertteja. *Musiikkietiä* 3 (9/10) S. 178.
- Kotimaisten kielten keskus (Hrsg.): *Suomen murteiden sanakirja*. Kotimaisten kielten keskuksen verkko-julkaisuja 30. <https://kaino.kotus.fi/sms/>.
- Koukkunen, Kalevi 1990: *Atomi ja missi: vierassanojen etymologinen sanakirja*. Porvoo u.a.: WSOY.
- Kramer, Lawrence 1996: *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Kretzenbacher, Heinz Leonhard 1995: Wie durchsichtig ist die Sprache der Wissenschaften? – Heinz Leonhard Kretzenbacher (Hrsg.): *Linguistik der Wissenschaftssprache* S. 15–40. Forschungsbericht

- / Akademie der Wissenschaften zu Berlin / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 10. Berlin, New York: De Gruyter.
- Kretzschmar, Hermann 1903: *Musikalische Zeitfragen: zehn Vorträge*. Leipzig: Peters.
- Kreutziger-Herr, Annette – Unseld, Melanie (Hrsgg.) 2010: *Lexikon Musik und Gender*. Kassel u.a.: Bärenreiter; Metzler.
- Kreuz, Christian – Römer, David 2015: „Kulturelle Artefakte“ als Gegenstand der Diskursforschung. – Heidrun Kämper & Ingo H. Warnke (Hrsgg.): *Diskurs – interdisziplinär* S. 229–244. Diskursmuster 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Krieg-Planque, Alice 2009: *La notion de „formule“ en analyse du discours: cadre théorique et méthodologique*. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté 847; Linguistique et sémiotique, 50; Presses Universitaires de Franche-Comté, 1128. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté. <https://doi.org/10.4000/books.pufc.616>.
- Kripke, Saul A. 1993: *Name und Notwendigkeit* (Ursula Wolf, Übers.). Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1056. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Krohn, Dieter 1992: *Grundwortschätze und Auswahlkriterien: metalexikographische und fremdsprachendaktische Studien zur Struktur und Funktion deutscher Grundwortschätze*. Göteborger germanistische Forschungen 34. Göteborg: Acta Univ. Gothoburgensis.
- Krohn, Felix 1947: *Lyhyt musiikkioppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1898: Musiikkikirjallisuutta. *Valvoja* 18 (2) S. 152–154.
- Krohn, Ilmari 1899a: *Sävelten alalta: kirjoituksia ja mietelmiä*. Helsingissä: Otava.
- Krohn, Ilmari 1899b: *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finland*. Journal de la Société Finno-ougrienne XVI 1. [Tampere]: [o. V.].
- Krohn, Ilmari 1900: De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 2 (1) S. 142–146. Franz Steiner Verlag.
- Krohn, Ilmari 1911: *Musiikin teorian oppijakso 1. Rytmiooppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1914: Musiikki. – Yrjö Wichmann (Hrsg.): *Tietosanakirja* Bd. 6 S. 837–842. Helsinki: Tietosanakirja.
- Krohn, Ilmari 1916: Sinfonia. – Yrjö Wichmann (Hrsg.): *Tietosanakirja* Bd. 8 S. 1371. Helsinki: Tietosanakirja.
- Krohn, Ilmari 1923: *Musiikin teorian oppijakso 3. Harmoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1927: *Musiikin teorian oppijakso. 4. Polyfoniaoppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1937a: *Musiikin teorian oppijakso. 5: Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Krohn, Ilmari 1937b: *Sonaattimuoto*. – Jaakko Forsman (Hrsg.): *Iso tietosanakirja* Bd. 12 S. Sp. 487–488. Helsinki: Otava.
- Krohn, Ilmari 1942: *Der Formenbau in den Symphonien von Jean Sibelius*. Suomalaisen Tiedeakatemian toimituksia. Sarja B = Series B 49. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1945: *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*. Suomalaisen Tiedeakatemian toimituksia: Sarja B = Series B 57. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Krohn, Ilmari 1953: Einheitliche Grundzüge musikalischer Formgebung. *Acta Musicologica* 25 (1/3) S. 20–39.
- Krohn, Julius 1897: *Suomalaisen kirjallisuuden vaiheet* (Kaarle Krohn, Hrsg.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 86. Helsinki: SKS.
- Kuck, Kristin 2018: Metaphorische Szenarien. – *Diskurs, Wissen, Sprache* S. 243–270. Sprache und Wissen 29. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kuha, Jukka 2017: *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa: toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Studia musicologica Universitas Helsingiensis 27. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Kühn, Andrea 2007: *Kontrastive Denkstilanalyse deutscher und britischer Werke zur Geschichte des Dritten Reiches*. Schriftenreihe angewandte Linguistik aus interdisziplinärer Sicht 15. Hamburg: Dr. Kovač.
- Kujala, Antti 2000: The Breakdown of a Society: Finland in the Great Northern War 1700–1714. *Scandinavian Journal of History* 25 (1–2) S. 69–86.
- Kujanpää, Kirsi 2011: *Jean Sibelius -viulukilpailun näkyvyys, argumentointi ja viihteellisyys valtakunnallisessa lehdistössä 1965 ja 2005*. Pro gradu-Arbeit. Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta.
- Kukkasela, Daniel Henrik 1857: *Kirkko-veisun neuvoja ja opetuksia, ynnä suomalaisten virtten nuotti-kirjan ja messun sekä virtten luokka-laskun, että virsi-kanteleen ja vioolin soitannos-johdatuksien kanssa*. Turussa: J. W. Lillja.
- Kullberg, Irene 1990: Sata soitinta ja vapaat kädet. – *Helsingin Sanomat* 5.9.1990 S. B7 [25].
- Kuokkala, Pekka 1992: *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastajana*. Jyväskylä studies in the arts 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kurkela, Vesa 2015: Jalostavaa huvittelua: Robert Kajanuksen helpotajuiset konsertit sivistämisprojektina. *Etnomusikologian vuosikirja* 27 S. 48–83.
- Kurkela, Vesa 2018: Konserttikurin lähettiläät – näkökulma helsinkiläiseen musiikkikritiikkiin 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa. – Ville Hänninen (Hrsg.): *Kriittinen piste: tekstejä kritiikistä 2018* S. 42–53. Helsinki: Suomen arvostelijain liitto.
- Kurkela, Vesa – Mantere, Markus – Koivisto, Nuppu – Rantanen, Saijaleena – Heikkinen, Olli 2011: Rethinking „Finnish“ Music History. Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s. – <https://sites.uniarts.fi/en/web/remu/research-project> 9.3.2022.
- Kurkela, Vesa – Rantanen, Saijaleena 2017: Germany as a Cultural Paragon: Transferring Modern Musical Life from Central Europe to Finland. – Reine Meylaerts, Lieven D'hulst & Tom Verschaffel (Hrsg.): *Cultural Mediation in Europe, 1800-1950* S. 177–194. Leuven: Leuven University Press.
- Kuulokas 1971: Radio ja televisio. – *Etelä-Suomen Sanomat* 10.7.1971 S. 6.
- Kuusi, Pekka 1961: *60-luvun sosiaalipoliittika*. Sosiaalipoliittisen yhdistyksen julkaisuja 6. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Kuusisto, Taneli 1965: Aikamme musiikin kriisi. *Suomen musiikin vuosikirja* 1964–65 S. 9–18.
- Kyhlberg, Bengt 1977: Harmoniikka. – *OIMTSK* Bd. 2 S. 524.
- Kyrkio-lag 1687: *Kyrkio-lag och ordning [1686]*. Stockholm: Tryckt af Johan Georg Eberdt.
- Kyrölä, Katriina 1990: Kaunotar elää, laamannitar on kuollut. *Kielikello* 23 (2) S. 7–12.
- Lachenmann, Helmut 1996a: Klangtypen der neuen Musik. – Josef Häusler (Hrsg.): *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995* S. 1–20. Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel; Insel.
- Lachenmann, Helmut 1996b: *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995* (Josef Häusler, Hrsg.). Wiesbaden u.a.: Breitkopf & Härtel; Insel.
- Laethén, Rafael 1882: A. Almqvist. Yleinen musiikkioppi. J. C. Lobe. Musikin katkismus. *Valvoja* 2 (23) S. 490–492.
- Laine, Päivi 2007: *Suomi tiellä sivistyskieleksi: suomenkielisen maantieteen sanaston kehittyminen ja kehittäminen 1800-luvulla*. Turun Yliopiston Suomalaisen ja Yleisen Kielitieteen Laitoksen julkaisuja 77. Turku: Turun Yliopisto.
- Laitinen, Kari 1995: Suomen Musiikkilehti 1923–46: The Story of a Finnish Periodical. *Fontes Artis Musicae* 42 (4) S. 320–324.
- Lamnek, Siegfried – Krell, Claudia 2016: *Qualitative Sozialforschung* (6. Aufl.). Weinheim, Basel: Beltz.
- Lampila, Hannu-Ilari 1978: Uudestisyntynyt kamariorkesteri. – *Helsingin Sanomat* 8.10.1978 S. 28.
- Lampila, Hannu-Ilari 1981: Kaipaisen teos avaa selloviikon. – *Helsingin Sanomat* 18.5.1981 S. 48.
- Lampila, Hannu-Ilari 1987: Luonteva henkilökuva säveltäjä Kaija Saariahosta. – *Helsingin Sanomat* 22.3.1987 S. 107.
- Lampila, Hannu-Ilari 1989: Kaihoa ja väkivaltaa. – *Helsingin Sanomat* 21.3.1989 S. 16.

- Lampila, Hannu-Ilari 1990: Jälkisarjallista sointikauneutta. – *Helsingin Sanomat* 7.9.1990 S. B9 [25].
- Lampila, Hannu-Ilari 1991: Sävellykset syntyvät lukukokemuksista. – *Helsingin Sanomat* 20.3.1991 S. B6 [26].
- Lampila, Hannu-Ilari 1992: Karjalan laulumailla. – *Helsingin Sanomat* 25.10.1992 S. B 2 [18].
- Lampila, Hannu-Ilari 2002: Kontrasteja, räjähdysä, alkuvoimaa. – *Helsingin Sanomat* 16.9.2002 S. B7.
- Lampila, Hannu-Ilari 2005: Kiinalainen Jiafeng Chen otti johtopaikan. – *Helsingin Sanomat* 2.12.2005 S. C1.
- Landwehr, Achim 2010: Abschließende Betrachtungen: Kreuzungen, Wiederholungen, Irritationen, Konflikte. – Achim Landwehr (Hrsg.): *Diskursiver Wandel* S. 377–384. Wiesbaden: Springer VS.
- Lang, Valter 2020: *Homo Fennicus: itämerensuomalaisten etnohistoria*. Kirjokansi 140. Helsinki: SKS.
- Langacker, Ronald W. 1990: Subjectification. *Cognitive Linguistics* 1 (1) S. 5–38.
- Lämsä, Tapani 1991: Lybimovin ja Tapiola Sinfoniettan yhteistyö sujui saumattomasti. – *Helsingin Sanomat* 8.9.1991 S. B4 [28].
- Lämsä-Savo 1987: Säveltäjä Pariisista. – *Lämsä-Savo* 22.3.1987 S. 21.
- Lappalainen, Seija – Suhonen, Maija 1998: *Suomalaiset musiikkibibliografiat ja diskografiat* (2. Aufl.). Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen julkaisusarja 57. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Larjavaara, Matti 2019: *Partitiivin valinta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1455. Helsinki: SKS.
- Latomaa, Sirkku – Nuolijärvi, Pirkko 2002: The Language Situation in Finland. *Current Issues in Language Planning* 3 (2) S. 95–202.
- Laurén, Christer 1993: *Fackspråk: form, innehåll, funktion*. Lund: Studentlitteratur.
- Laurén, Christer 2001: *Från terminologisk teori till vetenskaplig kommunikation: forskning i Norden*. Vaasan Yliopiston julkaisuja. Selvityksiä ja raportteja 78. Vaasa: Vaasan Yliopisto.
- Laurén, Christer – Nordman, Marianne 1996: *Wissenschaftliche Technolekte*. Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften 10. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Laurila, Lepo 1929: *Musiikkisanasto*. Helsinki: Oy. Fazerin Musiikkikaupan kustantama.
- Leech, Geoffrey 2000: Grammars of Spoken English: New Outcomes of Corpus-Oriented Research. *Language Learning* 50 (4) S. 675–724.
- Leerssen, Joep 2014: Romanticism, music, nationalism. *Nations and Nationalism* 20 (4) S. 606–627.
- Lehtinen, Tapani 2007: *Kielen vuosituhanne: suomen kielen kehitys kantauralista varhaisuuteen*. Tietoliipas 215. Helsinki: SKS.
- Lehtisalo, Juhani 1988: Kaija Saariaho. – *Apu* 9.12.1988 S. 8–9.
- Lehto, Liisa-Maria 2018: *Korpustavusteinen diskurssianalyysi japaninsuomalaisten kielipuheesta*. Acta Universitatis Ouluensis. B, Humaniora 162. Oulu: Oulun yliopisto.
- Lehtonen, Tiina-Maija 1984a: Sulautuvatko äänet. – *Uusi Suomi* 10.4.1984 S. 11.
- Lehtonen, Tiina-Maija 1984b: Toisenlainen ilta. – *Uusi Suomi* 8.3.1984 S. 10.
- Lehtonen, Tiina-Maija 2019: Viimeinen akateemikko Joonas Kokkonen. <https://yle.fi/aihe/artikeli/2019/11/13/viimeinen-akateemikko-joonas-kokkonen-musiikin-syntymapaivakalenteri> 19.1.2024.
- Leino, Pentti – Östman, Jan-Ola 2008: Language change, variability, and functional load: Finnish genericity from a constructional point of view. – Jaakko Leino (Hrsg.): *Constructional Reorganization* S. 37–54. Constructional Approaches to Language. Amsterdam; Philadelphia: Benjamins.
- Leisiö, Timo 1983: *Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet: 1. Nimistö, rakenteet ja historia*. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 12. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Leiviskä, Helvi 1941: Ajatuksia Sibeliuksen merkityksestä Suomen kansalle. *Naisten ääni* 36 (1) S. 7–8.
- Leiviskä, Helvi 1957: Tiistai-konsertti. – *Ilta-Sanomat* 6.3.1957 S. 4.
- Leiviskä, Helvi 1958: Helsingin kamariorkesteri ja Klemetti-opiston kuorot. – *Ilta-Sanomat* 7.1.1958 S. 4.
- Leiviskä, Helvi 1960: Béla Bartók ja Joonas Kokkonen tiistai-konsertissa. – *Ilta-Sanomat* 17.3.1960 S. 4.

- Lempa, Tuuli 2005: Merimaisemia ja terälehtiä: tilavaikutelmat ja elektroniikka Kaija Saariahon teoksissa *Petals ja Prés*. – Anne Siivuoja-Gunaratnam (Hrsg.): *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista* S. 155–172. Helsinki: Yliopistopaino.
- Levin, Thomas Y. 1993: Integral Interpretation: Introductory Notes to Beethoven, Kolisch and the Question of the Metronome. *The Musical Quarterly* 77 (1) S. 81–89.
- Liebe, Annelise 1958: *Die Leistung der deutschen Sprache zur Wesensbestimmung des Tones: eine systematisch-historische Untersuchung an Toneigenschaftsbezeichnungen*. Habilitationsschrift. Humboldt-Universität Berlin.
- Liebe, Annelise 1960: Tonhöhe und Tonhelligkeit in sprachwissenschaftlicher Deutung. *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (2/3) S. 193–213.
- Liebert, Wolf-Andreas 1994: *Das analytische Konzept „Schlüsselwort“ in der linguistischen Tradition*. Arbeiten aus dem Sonderforschungsbereich 245: 83. Mannheim: Institut für deutsche Sprache.
- Liimatainen, Annikki 2008: *Untersuchungen zur Fachsprache der Ökologie und des Umweltschutzes im Deutschen und Finnischen: Bezeichnungsvarianten unter einem geschichtlichen, lexikografischen, morphologischen und linguistisch-pragmatischen Aspekt*. Finnische Beiträge zur Germanistik 22. Frankfurt a.M.: Lang.
- Lindeman, Osmo 1976: *Johdatus musiikin teoriaan*. Helsinki: Otava.
- Lindfors, Johan 1981: Palkittu nykysäveltäjä Jouni Kaipainen: jo riittävät karvalakkioopperat. *Suomen Kuvalehti* (28) S. 54–55.
- Lindgren, Adolf 1888: Kvinttikiellosta (Pietari Juhani Hannikainen, Übers.). *Säveleitä* S. 39–68.
- Linjama, Jyrki 1987: Kaija Saariaho - säveltäjä värrien, valon, visuaalisuuden voimakentässä. *Synteesi* 6 (4) S. 110–117.
- Link, Jürgen 1982: Kollektivsymbolik und Mediendiskurse. Zur aktuellen Frage, wie subjektive Aufrüstung funktioniert. *KulturRevolution* 1 (1) S. 6–21.
- Link, Jürgen 1984: Über ein Modell synchroner Systeme von Kollektivsymbolen sowie seine Rolle bei der Diskurs-Konstitution. – Jürgen Link (Hrsg.): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen: Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert* S. 64–92. Sprache und Geschichte 9. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Link, Jürgen 2008: Sprache, Diskurs, Interdiskurs und Literatur: (mit einem Blick auf Kafkas Schloß). – Heidrun Kämper & Ludwig M. Eichinger (Hrsgg.): *Sprache - Kognition - Kultur* S. 115–134. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2007. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Link, Jürgen 2012: Subjektivitäten als (inter)diskursive Ereignisse. – Reiner Keller, Werner Schneider & Willy Viehöver (Hrsgg.): *Diskurs – Macht – Subjekt: Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung* S. 53–67. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Linke, Angelika 2011: Signifikante Muster – Perspektiven einer kulturalanalytischen Linguistik. – Elisabeth Wäghäll Nivre, Brigitte Kaute, Bo Andersson, Barbro Landén & Dessislava Stoeva-Holm (Hrsgg.): *Begegnungen. Das VIII. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Siguna vom 11. bis zum 13.6. 2009* S. 23–44. Stockholmer germanistische Forschungen 74. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Linke, Angelika 2018: Kulturhistorische Linguistik. – *Sprache im kommunikativen, interaktiven und kulturellen Kontext* S. 347–384. Germanistische Sprachwissenschaft um 2020 3. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Linke, Angelika – Nussbaumer, Markus 1997: Intertextualität. – Gerd Antos & Heike Tietz (Hrsgg.): *Die Zukunft der Textlinguistik* S. 109–126. Reihe Germanistische Linguistik 188. Tübingen: Niemeyer.
- Linke, Angelika – Nussbaumer, Markus 2000: Konzepte des Impliziten: Präsuppositionen und Implikaturen. – Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann & Sven F. Sager (Hrsgg.): *Text- und Gesprächslinguistik* Bd. 1 S. 435–448. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 16. Berlin, New York: De Gruyter.

- Linnala, Eino 1978 [1940]: *Yleinen musiikkioppi 2*. Jyväskylä: Gummerus.
- Lobe, Johann Christian 1852: *Katechismus der Musik* (2. Aufl.). Leipzig: Weber.
- Lobe, Johann Christian 1881: *Musikin katekismus* (Paavo Salonius, Übers.). Hämeenlinnassa: Hämmäläisen osake-yhtiön kirjapainossa.
- Loewengard, Max 1905: *Sointuoppi* (Heikki Klemetti, Übers.). Helsinki: Weilin.
- Loewengard, Max 1908: *Oppikirja kontrapunktissa* (Heikki Klemetti, Übers.). Helsinki: Weilin & Göös.
- Löffler, Heinrich 2006: Originalität und Konvention. Zur Sprache der Musikkritik. – Ulrich Breuer, Jarmo Korhonen & Irma Hyvärinen (Hrsgg.): *Wörter - Verbindungen: Festschrift für Jarmo Korhonen zum 60. Geburtstag* S. 197–212. Frankfurt a.M.: Lang.
- Lohtaja, Aleks 2021: Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka. – Irmeli Hautamäki, Laura Piippo & Helena Sederholm (Hrsgg.): *Avantgarde Suomessa* S. 192–213. Tietolipas 267. Helsinki.
- Lönnrot, Elias 1847: *Svensk, finsk och tysk tolk = Ruotsin, suomen ja saksan tulkki = Schwedisch-Finnisch-Deutsches Wörter- und Gespräch-Buch*. Helsingfors: A. C. Ohman.
- Lönnrot, Elias 1874: *Suomalais-ruotsalainen sanakirja = Finskt-svenskt lexikon*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 50, 1–2. Helsingissä: SKS.
- Lotman, Jurij M. 1972: *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses* (Waltraud Jachnow, Übers.; Karl Eimermacher, Hrsg.). München: Fink.
- Lotman, Jurij M. 1990: Über die Semiosphäre. *Zeitschrift für Semiotik* 12 (4) S. 287–305.
- Lotman, Jurij M. 1993: *Die Struktur literarischer Texte* (Rolf-Dietrich Keil, Übers.). UTB für Wissenschaft 103: Literaturwissenschaft. München: Fink.
- Lotman, Jurij M. 2010: *Kultur und Explosion* (Susi K. Frank & Dorothea Trottenberg, Übers.). Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1896. Berlin: Suhrkamp.
- Lotman, Jurij M. 2019: Clio at the Crossroads. – *Juri Lotman - Culture, Memory and History: Essays in Cultural Semiotics* (Brian James Baer, Übers.; Marek Tamm, Hrsg.) S. 177–188. Cham: Palgrave MacMillan; Springer International.
- Lück, Helge 1934: Toissailtainen Sibeliuskonsertti radiossa kuultuna. – *Kaiku* 11.2.1934 S. 5.
- Lüders, Christian – Meuser, Michael 1997: Deutungsmusteranalyse. *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik: Eine Einführung* S. 57–79. Springer.
- Lüger, Heinz-Helmut 2007: Pragmatische Phraseme: Routineformeln. – Harald Burger, Dmitri Dobrovolskij, Peter Kühn & Neal R. Norrick (Hrsgg.): *Phraseologie* Bd. 1 S. 444–459. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 28. Berlin, New York: De Gruyter.
- Lundin, C. Leonard 1981: Finland. – Edward C. Thaden (Hrsg.): *Russification in the Baltic Provinces and Finland, 1855–1914* S. 355–458. Princeton Legacy Library 624. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lundquist, Lita 1991: Some Considerations on the Relations between Text Linguistics and the Study of Texts for Specific Purposes. – Hartmut Schröder (Hrsg.): *Subject-oriented Texts: Languages for Special Purposes and Text Theory* S. 231–243. Research in Text Theory 16. Berlin, New York: De Gruyter.
- Luoto, Liisa 2010: *Me ja muut: Akateemisen Karjala-seuran silmin*. Pro gradu-Arbeit. Tampereen yliopisto.
- Lutzeier, Peter 1981: *Wort und Feld: wortsemantische Fragestellungen mit besonderer Berücksichtigung des Wortfeldbegriffes*. Linguistische Arbeiten 103. Tübingen: Niemeyer.
- Lutzeier, Peter 1995: *Lexikologie: ein Arbeitsbuch*. Stauffenburg-Einführungen 1. Tübingen: Stauffenburg.
- Luukka, Minna-Riitta 1992: Varmuuden kahdet kasvot tieteilisessä tekstissä. *Virittäjä* 96 (4) S. 361–379.
- Luukkonen, Markus 2009: Kakkonen, kolmonen vai nelonen? – *Etelä-Suomen Sanomat* 10.9.2009 S. 19.
- Luukkonen, Markus 2011: Kuuntele Sibeliusta! – *Etelä-Suomen Sanomat* 8.9.2011 S. 21.
- Lyons, John 1971: *Introduction to theoretical linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maasalo, Armas 1917: *Koulun musiikkioppi*. Porvoo: WSOY.

- Maasalo, Armas 1928: *Koulun musiikkioppi* (6. Aufl.). Porvoo: WSOY.
- Maasalo, Kai 1964: *Suomalaisia sävellyksiä* Bd. 1. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Määttänen, Jukka 1981: Musiikkia tänään. – *Uusi Suomi* 24.1.1981 S. 44.
- Mäkelä, Klaus 1999: *Valtio, väkijuomat ja kulttuuri: kirjoituksia Suomesta ja sosiologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mäkelä, Tomi 2004: Sibelius and Germany: Wahrhaftigkeit beyond Allnatur. – Daniel M. Grimley (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sibelius* S. 169–181. Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- Mäkelä, Tomi 2008a: After Sibelius: Studies in Finnish Music. By Tim Howell. *Music and Letters* 89 (3) S. 450–452.
- Mäkelä, Tomi 2008b: Gregorian Chant and Modal Modernism: On the Non-Finnish Sources of “Modality” in Jean Sibelius’s Music. *Musurgia* 15 (1) S. 61–69.
- Mäkelä, Tomi 2011: „Unser Land” oder: Wie finnisch war Friedrich Pacius? – Jan Hecker-Stampehl (Hrsg.): *1809 und die Folgen: Finnland zwischen Schweden, Russland und Deutschland* S. 249–269. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland 12. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Mäkelä, Tomi 2014: *Saariaho, Sibelius und andere - neue Helden des neuen Nordens: die letzten 100 Jahre Musik und Bildung in Finnland*. Hildesheim: Olms.
- Mäkelä, Tomi 2017: Ilmari Krohn und die finnische Musikforschung zwischen apostolischer Mission, Kolonialisierung, Stichmotiven und Wasserlandschaften. – Wolfgang Auhagen (Hrsg.): *Musikwissenschaft 1900–1930: zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin* S. 331–353. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 98. Hildesheim: Olms.
- Mäkelä, Tomi 2018: Sibelius, Jean. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45633>.
- Mäkinen, Timo 1966: Suomen musiikin vuosikirja 1964–1965. – *Uusi Suomi* 6.1.1966 S. 13.
- Mantere, Markus 2017: Ilmari Krohn, Otto Andersson, Armas Otto Väisänen ja tieteen suuri tehtävä: Suomalaisen musiikintutkimuksen suhteet Saksaan. *Musiikki* 47 (1–2) S. 86–112.
- Mantere, Markus 2018a: From World Exhibitions to Sunrise Avenue: A Short History of Music Exportation and Research in Finland / Markus Mantere. – Gabriele Buschmeier & Klaus Pietschmann (Hrsgg.): *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016*. Mainz: Schott Campus. <https://schott-campus.com/music-exportation-and-research-in-finland/>
- Mantere, Markus 2018b: Millä kielellä tutkia musiikkia? *Musiikki* 48 (3–4) S. 121–123.
- Mantere, Markus 2019: Musiikin ”suomalaisuuden” ja ”luonnon” etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkitieteessä. – Juha Torvinen & Susanna Välimäki (Hrsgg.): *Musiikki ja luonto: soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella* S. 284–306. Utukirjat 10. Turku: Turun yliopisto.
- Mantere, Markus – Hannikainen, Jorma – Krohn, Anna (Hrsgg.) 2020: *Ilmari Krohn: tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti*. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 15. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Markkanen, Raija – Schröder, Hartmut (Hrsgg.) 1997: Hedging: A Challenge for Pragmatics and Discourse Analysis. – *Hedging and Discourse: Approaches to the Analysis of a Pragmatic Phenomenon in Academic Texts* S. 3–20. Research in Text Theory 24. Berlin, New York: De Gruyter.
- Martikainen-Lauttamus, Katriina 2014: Seriöösä säestystä. *Kielikello* 47 (1) S. 39.
- Marx, Adolf Bernhard 1868: *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Dritter Theil*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mast, Maria 2020: *Kultureme als Spiegel des Denkens: Das Sprechen über Beruf und Alltag in deutschen und spanischen Medientexten*. Berlin: Metzler.
- Mattfeldt, Anna 2020: Widerspruch, Diskurs und das Phänomen der Agonalität. Eine methodologische und sprachvergleichende Analyse diskursiven Wettstreits. – Ingo H. Warnke, Anna-Katharina Hornidge & Susanne Schattenberg (Hrsgg.): *Kontradiktorische Diskurse und Macht im Widerspruch* S. 73–93. Contradiction Studies. Wiesbaden: Springer VS.

- Mauranen, Anna 1993: *Cultural differences in academic rhetoric: a textlinguistic study*. Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften 4. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Mautner, Gerlinde 2019: A research note on corpora and discourse: Points to ponder in research design. *Journal of Corpora and Discourse Studies* 2 S. 2–13.
- Mayer, Richard 1975: Zum Stand der tschechischen musikalischen Fachsprache im Zeitabschnitt 1500–1800. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity* 24. H, Řada hudebněvědná 10 / *Studia minorum Facultatis philosophicae Universitatis Brunensi* 24. H, Series musicologica 10 S. 105–120.
- McConnell-Ginet, Sally 2013. Gender and its relation to sex: The myth of 'natural' gender. – Greville G. Corbett (Hrsg.): *The Expression of Gender* S. 3–38. *The Expression of Cognitive Categories* 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Mehlin, Urs H. 1969: *Die Fachsprache des Theaters: eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation*. Wirkendes Wort 7. Düsseldorf: Pädagogischer Verl. Schwann.
- Meinander, Henrik 2017: *Finnlands Geschichte: Linien, Strukturen, Wendepunkte* (Roman Schatz, Übers.). Aue-Säätiön julkaisu / Veröffentlichungen der Aue-Stiftung 32. [Bad Vilbel]: scoventa.
- Meinander, Henrik 2019a: *Finnland 1944: zwischen Hitlers Deutschland und Stalins Sowjetunion* (Benjamin Schweitzer, Übers.). Aue-Säätiön julkaisu / Veröffentlichungen der Aue-Stiftung 40. [Bad Vilbel]: scoventa.
- Meinander, Henrik 2019b: *Samtidigt: Finland och omvärld 1968*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Melartin, Erkki 1927: Suomen Musiikkipedagogien Liiton vuosikokous ja musiikinopettajapäivät. *Suomen musiikkilehti* 5 (2) S. 18–19.
- Mellnäs, Arne – Salmenhaara, Erkki 1979: Fuuga. – *OIMTSK* Bd. 5 S. 326–329.
- Merikanto, Oskar 1892a*: Helsingin Musiikkiopisto ja suomenkieli. – *Päivälehti* 3.6.1892 S. 2.
- Merikanto, Oskar 1892b*: Jean Sibeliusen konsertti. – *Päivälehti* 28.4.1892 S. 2.
- Merikanto, Oskar 1892c*: Jean Sibelius ja hänen „Kullervonsa“. – *Päivälehti* 30.4.1892 S. 3.
- Merikanto, Oskar 1923*: *Musiikkiopin alkeitten katkismus*. Helsinki: R. E. Westerlund.
- Merisalo, Outi 2017: »Musta minä muiden nähden / walkia oman emännän, id est niger ego aliis, candidus propriae uxori videor«. Daniel Juslenius zur finnischen Kulturgeschichte. – Bernd Røling, Bernhard Schirg & Stefan Heinrich Bauhaus (Hrsgg.): *Apotheosis of the North* S. 95–106. Transformationen der Antike 48. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Merk-Carinci, Dorothea 2020: *Bilder der Anderen: kritische Diskursanalyse der westdeutschen und britischen Presseberichterstattung zur Zeit der zweiten Berlin-Krise (1958–62)*. Würzburg: Würzburg University Press.
- Meurman, Agathon 1877*: *Ranskalais-suomalainen sanakirja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 56. Helsinki: SKS.
- Meurman, Agathon 1883–1890*: *Sanakirja yleiseen sivistykseen kuuluvia tietoja varten*. Helsinki.
- Meyer, Paul Georg 1996: Nicht fachgebundene Lexik in Wissenschaftstexten: Versuch einer Klassifikation und Einschätzung ihrer Funktionen. – Hartwig Kalverkämper & Klaus-Dieter Baumann (Hrsgg.): *Fachliche Textsorten: Komponenten - Relationen - Strategien* S. 175–192. Forum für Fachsprachen-Forschung 25. Tübingen: Narr.
- Meyer, Paul Georg 1997: Hedging strategies in written academic discourse: Strengthening the argument by weakening the claim. – Raija Markkanen & Hartmut Schröder (Hrsgg.): *Hedging and discourse: Approaches to the analysis of a pragmatic phenomenon in academic texts* Bd. 24 S. 21–41. Research in Text Theory. Berlin, New York: De Gruyter.
- Meyers Handlexikon 1883*: *Meyers Handlexikon des allgemeinen Wissens* (3. Aufl.). Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts.

- MGG Online = Laurenz Lütteken (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel u.a.: Bärenreiter; Metzler. <https://www.mgg-online.com/>.
- Mielke-Gerdes, Dorothea 2016: Sonate. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12021>.
- Miettinen, Anssi 2001: Kyllä nimi firmaa pahentaa. – *Helsingin Sanomat* 20.4.2001. <https://www.hs.fi/talous/art-2000003963066.html>.
- Mikkola, Kati 2006: Suomen kehkeytyminen omaksi itseksen: Herder ja Topeliuksen Maamme-kirja. – Sakari Ollitervo & Katri Immonen (Hrsgg.): *Herder, Suomi, Eurooppa* S. 414–444. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1060. Helsinki: SKS.
- Mikkonen, Yrjö 2004: *On conceptualization of music: applying systemic approach to musicological concepts, with practical examples of music theory and analysis*. Jyväskylä studies in humanities 14. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Mill, John Stuart 1869: *The Subjection of Women*. London: Longmans, Green, Reader and Dyer.
- Miller, George A. – Johnson-Laird, Philip N. 1976: *Language and Perception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moisala, Pirkko 1994a: Musiikki sukupuolen kautta tulkittuna - esimerkkejä sukupuolistavasta musiikintutkimuksesta. *Musiikki* 24 (3) S. 246–277.
- Moisala, Pirkko 1994b: The Wide Field of Finnish Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 38 (3) S. 417–422.
- Moisala, Pirkko 2000: Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject. – Pirkko Moisala & Beverly Diamond (Hrsgg.): *Music and gender* S. 166–188. Urbana: University of Illinois Press.
- [Moisala, Pirkko – Eerola, Tuomas – Vierimaa, Irma – Länsiö, Jaani] 2010: Musiikkitieteen, musiikkikasvatuksen ja etnomusikologian oppiaineisiin tehdyt väitöskirjat 1899–2010. *Musiikki* 40 (3–4) S. 109–130.
- Moisala, Pirkko – Valkeila, Riitta 1994: *Musiikin toinen sukupuoli: naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mononen, Sini (Hrsg.) 2014: *Alaston totuus taiteesta: kirjoituksia taidemaailmasta uudella vuosituohannella*. Into-pamfletti 59. Helsinki: Into.
- Montesquieu, Charles 1748: *De l'esprit des lois*. Geneve: Barrillot & Fils.
- Möpert, Birte 2014: *Die Fachsprache des Tanzes*. Forum für Fachsprachen-Forschung 112. Berlin: Frank & Timme.
- Morgan, Mary S. – Hajek, Kim M. – Berry, Dominic J. (Hrsgg.) 2022: *Narrative Science: Reasoning, Representing and Knowing since 1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Motte, Diether de la 1990: *Musikalische Analyse* (6. Aufl.). Kassel: Bärenreiter.
- Motte-Haber, Helga de la 2000: *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Mr. 1949: Musiikin tietokirja. – *Vapaa Sana* 9.1.1949 S. 5.
- Muikku, Jari – Oramo, Ilkka 2016: Finnland. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15381>.
- Mukana ollut 1927: Musiikkipedagogiset kurssit. *Suomen musiikkilehti* 5 (11) S. 178.
- Muktupävels, Valdis 2002: Musical Instruments in the Baltic Region: Historiography and Traditions. *The World of Music* 44 (3) S. 21–54.
- Müller, Marcus 2007: *Geschichte - Kunst - Nation: Die sprachliche Konstituierung einer „deutschen“ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*. *Studia Linguistica Germanica* 90. Berlin; New York: De Gruyter.
- Müller, Marcus 2009: Die Grammatik der Zugehörigkeit. Possessivkonstruktionen und Gruppenidentitäten im Schreiben über Kunst. – Ekkehard Felder & Marcus Müller (Hrsgg.): *Wissen durch Sprache* S. 371–418. Sprache und Wissen 3. Berlin, New York: De Gruyter.

- Müller, Marcus 2014: Sprachgeschichte – Diskursgeschichte – Realgeschichte: Überlegungen zu ihrem Verhältnis. – Heidrun Kämper, Peter Haslinger & Thomas Raithel (Hrsgg.): *Demokratiegeschichte als Zäsurgeschichte* S. 213–236. Diskursmuster 5. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Müller, Marcus 2015: Sprachliches Rollenverhalten: korpuspragmatische Studien zu divergenten Kontextualisierungen in Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Sprache und Wissen 19. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Müller, Marcus 2018: Diskursgrammatik. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Handbuch Diskurs* S. 75–103. Handbücher Sprachwissen 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Müller, Marcus – Becker, Maria 2017: Wörter und Dinge. – Ernest W. B. Hess-Lüttich, Heidrun Kämper, Martin Reisigl & Ingo H. Warnke (Hrsgg.): *Diskurs - semiotisch* S. 167–188. Diskursmuster 14. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Müller, Sven Oliver 2007: Einleitung: Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert. *Journal of Modern European History* 5 (1) S. 22–38.
- Müller, Ulrich 1990: Musikverstehen und Musikstruktur. Eine systematisch-hermeneutische Untersuchung zum Problem der Objektivität in der Musikästhetik. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 21 (1) S. 47–69. Croatian Musicological Society.
- Müller-Funk, Wolfgang 2002: *Die Kultur und ihre Narrative: eine Einführung*. Wien: Springer.
- Munck, Henricus Johannis 1697: *Disputatio historico-philologica de usu organorum in templis*. Aboae: impr. apud Jo. Wallium.
- Murtomäki, Veijo 1986: Avanti voittoisana. – *Helsingin Sanomat* 30.6.1986 S. 21.
- Murtomäki, Veijo 1990a: Modernismi ja klassismi Sibeliuksen neljännessä sinfoniassa. *Musiikkitiede* 2 S. 54–103.
- Murtomäki, Veijo 1990b: Saraste Sibeliuksen maisemissa. – *Helsingin Sanomat* 18.12.1990 S. B8 [20].
- Murtomäki, Veijo 1990c: *Sinfonien ykseys: muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 4. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Murtomäki, Veijo 1992: Sibelius-analyysin nykytila: ongelmia, haasteita, mahdollisuuksia. *Sävellys ja musiikinteoria* 2 (1) S. 1–10.
- Murtomäki, Veijo 1993a: *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun: käännteentekevä vaihe (1885-1935) musiikin muotoanalyysin historiaa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisuja 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Murtomäki, Veijo 1993b: *Symphonic unity: the development of formal thinking in the symphonies of Sibelius* (Henry Bacon, Übers.). *Studia musicologica universitatis helsingiensis* 5. Helsinki: University of Helsinki.
- Murtomäki, Veijo 2009: Mitä on länsimaisen musiikin historia? – Veijo Murtomäki, Olli Väisälä & Risto Väisänen (Hrsgg.): *Säteitä 2009 (Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1)* S. 29–40.
- Musolff, Andreas 2011: Metaphorische Parasiten und „parasitäre“ Metaphern: Semantische Wechselwirkungen zwischen politischem und naturwissenschaftlichem Vokabular. – Matthias Junge (Hrsg.): *Metaphern und Gesellschaft: Die Bedeutung der Orientierung durch Metaphern* S. 105–119. Wiesbaden: Springer VS.
- n 1914: Päättävä musiikkikausi Helsingissä. – *Turun Sanomat* 1.5.1914 S. 5.
- Nalebuff, Barry – Brandenburger, Adam 1996: *Coopetition - kooperativ konkurrieren: mit der Spieltheorie zum Unternehmenserfolg*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Neidhöfer, Christoph 2005: Set Theory. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 2 (2–3) S. 219–227.
- Nevakivi, Jukka – Hentilä, Seppo – Haataja, Lauri 1993: *Poliittinen historia: johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Finn Lectura.
- Niedling, Christian 2018: Zur Entwicklung des finnischen Nationalbewusstseins zwischen Fennophilie und Fennomanie. – Inger Schubert, Maik Reichel, Landeszentrale für politische Bildung

- Sachsen-Anhalt, Stiftelsen Lützenfondens & Heimat- und Museumsfreunde Lützen e.V. (Hrsgg.): *Deutschland - Schweden - Finnland: Kriege, Politik und Kultur durch die Jahrhunderte: Beiträge eines wissenschaftlichen Kolloquiums der Schwedischen Lützen-Stiftung Göteborg in Zusammenarbeit mit der Stadt und dem Museum Lützen vom 3.-6. November 2012 in Lützen* S. 177–188. Lützener Gespräch 6. Lützen, Göteborg: Heimat- und Museumsfreunde Lützen e.V., Stiftelsen Lützenfondens.
- Niedling, Christian 2022: Lönnsrots Werk und Gottlunds Beitrag – Zum Einfluss der Romantik auf die Entstehung des Kalevala. *Neuphilologische Mitteilungen* 123 (2) S. 119–135.
- Niemann, Walter 1917: *Jean Sibelius*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Niemi, Juhani 2001: Diktonius, Elmer. – *Kansallisbiografia-verkkokajukaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:skb-001464>.
- Niemöller, Klaus Wolfgang 1984: Nationale Elemente in der deutschen Musiktheorie des 16. Jahrhunderts. – Christoph-Hellmut Mahling & Sigrid Wiesmann (Hrsgg.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981* S. 553–558. Kassel: Bärenreiter.
- Nietzsche, Friedrich 2021 [1887]: Zur Genealogie der Moral. – *Sämtliche Werke Band 5* S. 245–412. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Niiniluoto, Ilkka 1994: Suomen henkinen tila ja tulevaisuus. – Ilkka Niiniluoto & Paavo Löppönen (Hrsgg.): *Suomen henkinen tila ja tulevaisuus* S. 13–46. Porvoo u.a.: WSOY.
- Niiniluoto, Ilkka – Löppönen, Paavo (Hrsgg.) 1994: *Suomen henkinen tila ja tulevaisuus*. Porvoo u.a.: WSOY.
- Nikanne, Urpu 2022: Interpreting null subjects in Finnish finite sentences. – Gréte Dalmi, Egor Tsyedryk & Piotr Cegłowski (Hrsgg.): *Null Subjects in Slavic and Finno-Ugric: Licensing, Structure and Typology* S. 229–252. Studies in Generative Grammar 145. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Noeske, Nina 2012: Musik als Organismus. (Politische) Implikationen eines Paradigmas. – Axel Schröter (Hrsg.): *Musik-Politik-Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag* S. 92–103. Sinzig: Studio-Verlag.
- Noeske, Nina 2017: *Liszt's „Faust“: Ästhetik - Politik - Diskurs*. Musik - Kultur - Gender 15. Köln: Böhlau.
- Noeske, Nina 2018: The Sound of Gender. Überlegungen zur klangsemantischen Konstruktion von Geschlecht im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. – Jörn Peter Hiekel & Wolfgang Mende (Hrsgg.): *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* S. 155–170. Musik und Klangkultur 18. Bielefeld: transcript.
- Nonnenmann, Rainer 2000: *Angebot durch Verweigerung: die Ästhetik instrumentalkonkreten Klangkomponierens in Helmut Lachenmanns frühen Orchesterwerken*. Kölner Schriften zur neuen Musik 8. Mainz: Schott.
- Nordlund, Taru 2004: Arat taimet ja ankarat puutarhurit - 1800-luvun lopun kielikeskustelun metaforat ja kieli-ideologiat. – Katja Huomo, Lea Laitinen & Outi Paloposki (Hrsgg.): *Yhteistä kieltä tekemässä: näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla* S. 286–322. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 979. Helsinki: SKS.
- Nordman, Marianne 1993a: Minilects. – Theo Bungarten (Hrsg.): *Fachsprachentheorie. Band 2: Konzeptionen und theoretische Richtungen* S. 772–801. Tostedt: Attikon.
- Nordman, Marianne 1993b: Rhythmus im Fachtext. – Hartmut Schröder (Hrsg.): *Fachtextpragmatik* S. 291–308. Forum für Fachsprachen-Forschung 19. Tübingen: Narr.
- Nummi, Seppo 1958: Juhlakonsertti. – *Uusi Suomi* 8.12.1958 S. 7.
- Nummi, Seppo 1959: Mr Johnson salapoliisina. *Suomen Kuvalehti* (39) S. 37; 61.
- Nummi, Seppo 1963: Joonas Kokkonen - lineaarikko, sinfonikko, mystikko. *Rondo* 1 S. 4–7.
- Nummi, Seppo 1965: Sibelius ja nykyhetki. – *Uusi Suomi* 8.12.1965 S. 14.
- Nummi, Seppo 1994: Arktinen sinfoniaviha: valittuja kulttuuripoliittisia esseitä ja polemiikkeja. Suomalaisen säveltäjien kirjoituksia 6. Helsinki: Gaudeamus.

- Numminen, M. A. 2003: Vihataanko korkeakulttuuria? – *Etelä-Suomen Sanomat* 7.12.2003 S. 34.
- Nuolijärvi, Pirkko 2018: Finnish For Special Purposes: Terminology Work In Finland. – John Humbley, Gerhard Budin & Christer Laurén (Hrsgg.): *Languages for Special Purposes* S. 225–233. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Nuopponen, Anita 1993: Begriffssysteme und Textstruktur. Am Beispiel deutscher und finnischer Enzyklopädieartikel. – Hartmut Schröder (Hrsg.): *Fachtextpragmatik* S. 99–114. Forum für Fachsprachen-Forschung 19. Tübingen: Narr.
- Nuopponen, Anita 1994: *Begreppssystem för terminologisk analys*. Acta Wasaensia 38, Philologie 5. Vasa: Univ. Wasaensis.
- Nuorteva, Jussi 1997: *Suomalaisten ulkomainen opinkäynti ennen Turun akatemian perustamista 1640*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 177. Helsinki: SKS.
- Nygård, Stefan 2019: The Socio-Cultural Conditions of the Avant-Gardes in Finland in the 1920s and 1930s. – Benedikt Hjartarson, Andrea Kollnitz, Per Stounbjerg & Tania Ørum (Hrsgg.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950* S. 788–802. Avant-Garde critical studies 36. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
- Nyky-suomen sanakirja 1951–1956 (6 Bde.) (Matti Sadeniemi, Chefhrsg.). Helsinki: WSOY.
- Oechsle, Siegfried 2001: Nationalidee und große Symphonie. – Hermann Danuser & Herfried Münkler (Hrsgg.): *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik* S. 166–184. Schliengen: Edition Argus.
- Oevermann, Ulrich 2001: Die Struktur sozialer Deutungsmuster – Versuch einer Aktualisierung. *sozialer sinn* 2 (1) S. 35–82.
- OIMTSK = Ala-Könni, Erkki, Tuula Kaurinkoski & Heidi Granholm (Hrsgg.): *Otavan iso musiikkitietosanakirja*.
- Oksaar, Els 1988: *Kulturemtheorie: ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*. Berichte aus den Sitzungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften e.V. 3. Hamburg: Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften.
- Onikki-Rantajääskö, Tiina 2013: Suomen kieli tutkimuksen kohteena ja tieteen kielenä. *Virittäjä* 117 (3) S. 401–409.
- Opettajain lehti 1909: Kokouksia. *Opettajain lehti* 15.1.1909 4 (2) S. 28–29.
- Opp de Hipt, Manfred 1987: *Denkbilder in der Politik: der Staat in der Sprache von CDU und SPD*. Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Forschung 102. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Oramo, Ilkka 1964: Musiikkimme vuosilukemisto. – *Uusi Suomi* 9.2.1964 S. 15.
- Oramo, Ilkka 1982: Kultainen leikkaus musiikissa: kriittinen katsaus esteettisen normaalisuhteen teoriaan. *Musiikki* 12 (4) S. 247–292.
- Oramo, Ilkka 1985: Onko Suomen kansalla musiikinhistoriaa? – *Sic: Sibelius-Akatemian vuosikirja* 2, 1984–85 S. 7–19.
- Oramo, Ilkka 1989: Hat das finnische Volk eine Musikgeschichte? *Musiikki* 19 S. 111–121.
- Oramo, Ilkka 2004: Sub umbra Sibeli: Sibelius and his successors. – Daniel M. Grimley (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sibelius* S. 157–168. Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- Oramo, Ilkka 2008: Päälysviitasta Viimeisiin kiusauksiin. – <https://muhi.uniarts.fi/paallysviitasta-viimeisiin-kiusauksiin/> 20.10.2023.
- Oramo, Ilkka 2009a: Adornoa suomentaessa. – Veijo Murtomäki, Olli Väisälä & Risto Väisänen (Hrsgg.): *Säteitä 2009 (Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1)* S. 53–67.
- Oramo, Ilkka 2009b: Salaseuroja ja veljeskuntia. – https://muhi.uniarts.fi/suomi_vapaudenaika3/ 1.4.2023.
- Oramo, Ilkka 2014 [2011]: Helmuth Thierfelder's 1935 Open Letter to Jean Sibelius. <https://relatedrocks.com/2014/03-/31/helmuth-thierfelders-1935-open-letter-to-jean-sibelius/> 9.3.2024

- Oramo, Ilkka 2019: Aikakaudet. – <https://muhi.uniarts.fi/aikakaudet/> 5.12.2024.
- Oramo, Ilkka 2023 [1988]: Music and nationality: who is a Finnish composer? *Finnish music quarterly* (3) S. 16–21. <https://fmq.fi/articles/who-is-a-finnish-composer> 22.11.2024.
- Ortner, Lorelies 1982: *Wortschatz der Pop-/Rockmusik: das Vokabular der Beiträge über Pop-/Rockmusik*. Sprache der Gegenwart 53. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Ossi 1944: Ohjeet saunassa kävijäille. Ossi. Kuukausilehti/månadsrevy [Rannikkotyöstörykmentti 11] [2] (5) S. 17.
- Ostroški Anić, Ana – Kiš Žuvela, Sanja 2020: Reproducibility of figurative terms in musical discourse. – Marija Omazić & Jelena Parizoska (Hrsgg.): *Reproducibility and Variation of Figurative Expressions: Theoretical Aspects and Applications* S. 69–85. Intercontinental Dialogue on Phraseology 5. Białystok: University of Białystok Publishing House.
- Otavan musiikkitieto A-Ö 1987: *Otavan musiikkitieto A-Ö* (Keijo Virtamo, Hrsg.). Helsingissä: Otava.
- P. K. 1957: Tiistai konsertti. – *Helsingin Sanomat* 5.3.1957 S. 12.
- Pääkkönen, Ilkka 1979: *Suomen musiikkilehdet v. 1887–1951: vaiheet ja sisällönanalyysi*. Laudatur-Arbeit, Jyväskylän yliopisto.
- Paavolainen, Olavi 2012 [1932]: *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa*. Helsinki: Ntamo.
- Padučeva, Elena Viktorovna 1996: *Semantičeskie issledovanija: semantika vremeni i vida v russkom jazyke; semantika narrativa*. Jazyk, semiotika, kul'tura. Moskva: Škola „Jazyki russkoj kul'tury“.
- Pajamo, Reijo 1976: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*. Acta Musicologica Fennica 7. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Pajamo, Reijo 2022: *Erik August Hagfors 1827–1913: suomenkielisen kuorolaulun isä*. Helsinki: REPAL-Kustannus.
- Panić Grazio, Jelena 2018: Slovene musical terminology in textbooks between past and present. *Rasp-rave* 44 (2) S. 411–422.
- Panić Grazio, Jelena 2019: Variability of Slovene Musical Terminology as a Result of Intralinguistic and Extralinguistic Factors. *Muzikološki Zbornik / Musicological Annual* 55 S. 73–96.
- Pantermöller, Marko 2003: *Zur orthographischen Integration von Fremdwörtern im Finnischen*. Veröffentlichungen der Societas Uralo-Altaica 60. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Pantermöller, Marko 2023: Agathon Meurmans finnischsprachige Enzyklopädie (1883–1890) als Wissenspeicher und ideologisches Kampfinstrument. – Leena Kolehmäinen, Marja Järventausta, Pekka Kujamäki & Marko Pantermöller (Hrsgg.): *Texte, Traditionen und Transformationen. Begegnungen zwischen Finnland und dem deutschsprachigen Raum* S. 201–264. Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki CX (110). Helsinki: Société Néophilologique.
- Panther, Klaus-Uwe 1981: Einige typische indirekte sprachliche Handlungen im wissenschaftlichen Diskurs. – Theo Bungarten (Hrsg.): *Wissenschaftssprache* S. 231–260. München: Fink.
- Parmet, Simon 1955: *Sibelius symfonier*. Helsingfors: Söderström.
- Partington, Alan 2010: Modern Diachronic Corpus-Assisted Discourse Studies (MD-CADS) on UK newspapers: an overview of the project. *Corpora* 5 (2) S. 83–108.
- Partington, Alan 2013: *Patterns and Meanings in Discourse: Theory and Practice in Corpus-assisted Discourse Studies (CADS)*. Studies in Corpus Linguistics 55. Amsterdam: Benjamins.
- Paunonen, Heikki 1976: Kotikielen Seura 1876–1976. *Virittäjä* 80 S. 310–432.
- Pavlovová, Milada 2010: Vocabulary layers in musical discourse. *Discourse and Interaction* 3 (2) S. 33–48.
- Pavlovová, Milada 2013: *Complex Linguistic Analysis of Musical Discourse: The Genre of Concert Notice*. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing.
- Pawlina, Agata 2019: Terminology of art music in Ottoman Turkish and modern Turkish lexicography (19th–21st century). – Mehmet Gürlek, Ahmet Naim Çiçekler & Yasin Taşdemir (Hrsgg.):

- Proceedings of the 13th International Conference of the Asian Association for Lexicography* S. 33–45. Istanbul: Asos.
- Pax 1945: Suuri Ässä eli Sibelius ja me. – *Etelä-Pohjanmaa* 7.12.1945 S. 1.
- Pekkilä, Erkki 2020: Kansanmusiikki, runokieli ja iskuala: Ilmari Krohnin rytmiteorian alkuvaiheet. – Markus Mantere, Jorma Hannikainen & Anna Krohn (Hrsgg.): *Ilmari Krohn: tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti* S. 187–212. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 15. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Pellinen, O. W. 1901: Kansakoulun musiikkioppi. Kirjoittanut P. J. Hannikainen. *Kansakoulun lehti* 19 (22–23) S. 564–565.
- Perander, Frithiof 1883: Katsahdus nykyajan naiskysymykseen. *Valvoja* 3 (1) S. 1–15.
- Perelman, Chaïm – Olbrechts-Tyteca, Lucie 1973: *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Pesola, Jouko 1965: Musiikin sarka. – Maaseudun Tulevaisuus 18.2.1965 S. 9.
- Pesola, Väinö 1925: Jean Sibeliuksen 60-wuotispäiwänä. – *Suomen Sosialidemokraatti* 8.12.1925 S. 1.
- Pesola, Väinö 1936: Sibelius kansallisenä säveltäjänä. *Jääkäri-invaliidi* S. 21–26.
- Pesola, Väinö 1941: Jean Sibelius laulujuhlaväen tietoisuudessa. *Työväen musiikkilehti* 15 (7) S. 127–129.
- Pesola, Väinö 1954: „Neljäs sinfonia ei suinkaan ole vaikein“ väittää Sir Thomas Beecham. – *Suomen Sosialidemokraatti* 15.6.1954 S. 7.
- Peters, Joachim 2021: *Fachdiskurs, Fachsprache und zentrale Konzepte von Palliativmedizin und Palliativversorgung im 21. Jahrhundert. Eine korpusbasierte linguistische Diskursanalyse an Fachtexten der Jahre 2000-2019*. FAU Studien aus der Philosophischen Fakultät 20. Erlangen: FAU University Press.
- Petersen, Margrethe – Engberg, Jan (Hrsgg.) 2011: *Current Trends in LSP Research*. Linguistic insights 144. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Petri, Laurentius 1644: *Selityxet ioca=päiwäisten huomen=ehto=ia ruocaluquin eli siunausten/ yxikertaisil saarnoill edespannut Laurent: Petri Aboico*. Turusa: Pietari Waldilda.
- Piela, Ulla – Hakamies, Pekka – Hako, Pekka (Hrsgg.) 2019: *Eurooppa, Suomi, Kalevala: mikä mahdollisti Kalevalan?* Kalevalaseuran vuosikirja 98. Helsinki: SKS.
- Pierson, Paul 2000: Increasing Returns, Path Dependence, and the Study of Politics. *The American Political Science Review* 94 (2) S. 251–267.
- Pietikäinen, Sari – Mäntynen, Anne 2019: *Uusi kurssi kohti diskurssia*. Tampere: Vastapaino.
- Piitulainen, Marja-Leena 2007: Zur Selbstbezeichnung in deutschen und finnischen Textsorten. – Ulla Fix, Stephan Habscheid & Josef Klein (Hrsgg.): *Zur Kulturspezifität von Textsorten* S. 159–174. Textsorten 3. Tübingen: Stauffenburg.
- Pitkänen, Jari 2018: Neljäs sinfonia oli konsertin kohokohta. – *Etelä-Suomen Sanomat* 9.9.2018 S. 41.
- Pitkänen, Kaarina 2005: „Suomen kielen suurin rikkaus ja ihanin ominaisuus“. Elias Lönnrotin johtopöytä. *Virittäjä* 109 (1) S. 52–82.
- Pitkänen, Kaarina 2008: *Suomi kasvitieteen kieleksi: Elias Lönnrot termistön kehittäjänä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1164. Helsinki: SKS.
- Pitkänen-Heikkilä, Kaarina 2013: Term formation in a special language: How do words specify scientific concepts? – Pius ten Hacken & Claire Thomas (Hrsgg.): *The Semantics of Word Formation and Lexicalization* S. 66–82. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pitkänen-Heikkilä, Kaarina 2018: Tiedesanan suomentamista koskevat normit: Eläintaksonomisen sanaston kehittämisestä 1800-luvulla ja 2000-luvulla. *Virittäjä* 122 (4) S. 523–560.
- Plaß, Christine – Schetsche, Michael 2001: Grundzüge einer wissenssoziologischen Theorie sozialer Deutungsmuster. *sozialer sinn* 2 (3) S. 511–536.

- Pöckl, Wolfgang 1995: Nationalstile in Fachtexten? Vom Tabu-zum Modethema. *Fachsprache - International Journal of LSP* 17 (3–4) S. 98–107.
- Pohjanpalo, Lea 1925: Sibeliuksen 60-vuotispäivänä. *Suomen musiikkilehti* 3 (9) S. 145.
- Pokkinen, Ilmo 1992: *Orgaaninen prosessi: tutkimus Joonas Kokkosen motiiviteknikaan ja muotoajattelun.* Studia musicologica universitatis Helsingiensis 4. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Polén, Rietrik 1858: *Johdanto Suomen kirjallishistoriaan.* Helsinki: J. C. Frenckellin ja pojan kirjapainossa.
- Poller, Tom Rojo 2015: *Kompositorische Sprachübertragung in zeitgenössischer Instrumentalmusik.* Sinefonia 23. Hofheim: Wolke.
- Pörksen, Uwe 1989: *Plastikwörter: die Sprache einer internationalen Diktatur.* Stuttgart: Klett-Cotta.
- Portman, Henrik Gabriel 1766: *De poësi Fennica.* Aboæ: Frenckell.
- Potter, Pamela Maxine 2000: *Die deutscheste der Künste: Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs* (Wolfram Ette, Übers.). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Poyatos, Fernando 1976: Analysis of a Culture Through Its Culturemes: Theory and Method. – William C. McCormack & Stephen A. Wurm (Hrsgg.): *Language and Man* S. 313–322. The Hague, Paris: Mouton.
- Pratella, Francesco Balilla 1980 [1911]: Manifesto dei Musicisti Futuristi. – Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909–1944.* Firenze: SPES-Salimbeni.
- Pries, Christine 1989: Einleitung. – Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* S. 1–32. Weinheim: VCH, Acta Humaniora.
- Prinz, Michael – Korhonen, Jarmo (Hrsgg.) 2011: *Deutsch als Wissenschaftssprache im Ostseeraum - Geschichte und Gegenwart: Akten zum Humboldt-Kolleg an der Universität Helsinki, 27. bis 29. Mai 2010.* Finnische Beiträge zur Germanistik 27. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Pulkkinen, Matti P. 2003: Autonomian alkukauden sensuuri 1809–1853. – <https://www.doria.fi/bitstream/han-dle/10024/177074/pulkkinen1.html> 1.4.2023.
- Pulkkinen, Paavo 1965: *Asiasuomen opas.* Helsinki: Otava.
- Punttila, Matti – Jussila, Raimo – Suni, Helena (Hrsgg.) 2000: *Piipäkielestä kirjakielen.* Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisu 105. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Putensen, Dörte 2010: „Das befreundete kapitalistische Ausland“ oder das „Gute“ unter den „Schlechten“. Zum Finnlandbild in der DDR. – Robert Schweitzer (Hrsg.): *Zweihundert Jahre deutsche Finnlandbegeisterung: zur Entwicklung des deutschen Finnlandbildes seit August Thiemes „Finnland“-Poem von 1808* S. 233–246. Schriftenreihe des Finnland-Instituts in Deutschland 11, Aue-Säätöön julkaisu / Veröffentlichungen der Aue-Stiftung 25. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Putnam, Hilary 1975: The Meaning of „Meaning“. – Keith Gunderson (Hrsg.): *Language, mind, and knowledge* S. 131–193. Minnesota studies in the philosophy of science 7. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Pylkkänen, Tauno 1943a: Jean Sibeliuksen ensimmäiset sinfoniat. *Työväen musiikkilehti* 15 (9/10) S. 124–125.
- Pylkkänen, Tauno 1943b: Piirteitä Jean Sibeliuksen sinfonisesta tuotannosta. *Suomalainen Suomi* (7) S. 394–397.
- Pylkkänen, Tauno 1944a: Suomen säveltaiteen tehtävä. *Musiikkitieto* 12 (9–10) S. 131.
- Pylkkänen, Tauno 1944b: Uusia näköaloja Sibeliuksen sinfonioihin. *Musiikkitieto* 12 (9–10) S. 132–133.
- Pylkkänen, Tauno 1945: Jean Sibelius. – *Aamulehti* 8.12.1945 S. 5.
- Pylkkänen, Tauno 1948: Helvi Leiviskä. – *Uusi Suomi* 19.3.1948 S. 11.
- Pylkkänen, Tauno 1955: Uutta Sibelius-kirjallisuutta. – *Uusi Suomi* 28.12.1955 S. 11.
- Pylkkänen, Tauno 1971a: Neljännän arvoitus. – *Uusi Suomi* 9.6.1971 S. 3.
- Pylkkänen, Tauno 1971b: Nerokas Neljäs. – *Uusi Suomi* 10.7.1971 S. 12.
- Pylkkänen, Tauno 1971c: Sibeliuksen kirjeenvaihtoa. – *Uusi Suomi* 22.5.1971 S. 3.

- Pyysalo, Riitta 1981: Nykymusiikki aukaisee korvia. *Suomen Kuvalehti* (15) S. 92–94.
- R. 1914: Kansansinfonikonsertti. – *Wiipuri* 17.3.1914 S. 3.
- Raasakka, Ville 2010: *Ääni olotilana ja ääni kulkuna Helmut Lachenmannin pianokonsertossa Ausklang* (1985). Kirjallinen työ [Seminararbeit]. Sibelius-Akatemia Helsinki.
- Räihälä, Osmo Tapio 2017: Keskiviikkosarja 13 [Programmheft des Finnischen RSO, 12.4.2017].
- Rainio, Ritva 1974: *Asiatyylit ja viestintä* (4. Aufl.). Tietolipas 56. Helsinki: SKS.
- Ranta, J. 1917: Lisiä suomalaisen musiikkisanastoon. *Uusi Sävelletär* 4 (8–9) S. 121.
- Ranta, Osmo 1989: *Tekniikka suomeksi: suomen kielen kehitys tekniikan kieleksi: tekniikan sanastotoiminnan vaiheet 1900-luvulla*. Helsinki: Tekniikan sanastokeskus.
- Ranta, Sulho [Särä] 1935: III Sinfonikonsertti. – *Ilta-Sanomat* 5.10.1935 S. 3.
- Rapola, Martti 1950a: *Soitin ja sävelmä* nimitysten esivaiheita. *Kalevalaseuran vuosikirja* 30 S. 136–152.
- Rapola, Martti 1950b: Tunne ja sen merkityssukulaiset kirjasuomen sanahistoriassa. *Virittäjä* 54 S. 18–35.
- Rapola, Martti 1963: *Henrik Hoffman: puristinen kielenkorjaaja*. Suomi 110 (3). Helsinki: SKS.
- Rautaoja, Turo 2018: Construction of a cultural narrative through translation. Texts on Sibelius and his works as Key Cultural Texts. – Kirsten Malmkjaer, Adriana Șerban & Fransiska Louwagie (Hrsgg.): *Key Cultural Texts in Translation* S. 257–274. Benjamins Translation Library 140. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- Rautaoja, Turo 2020: Between Domestic and International: The Finnish Translation of Göhler's Orchesterkompositionen von Jean Sibelius as an Image Builder. – Joel Kuortti & Sirkku Ruokkeinen (Hrsgg.): *Movement and Change in Literature, Language, and Society* S. 301–314. Academia Philosophical Studies 65. Baden-Baden: Nomos Academia.
- Rautaoja, Turo 2023: *Exploring Agency in the Construction of a Translated Character Narrative: A Multiple-Case Study on Early Sibelius-Related Translations into Finnish*. Turun yliopiston julkaisuja sarja B / Annales Universitatis Turkuensis Series B 628. Turku: Turun Yliopisto.
- Rautavaara, Einojuhani 1973: Naiset säveltäjinä. *Rondo* 11 (8) S. 4–8.
- Reichardt, Rolf 1982: Zur Geschichte politisch-sozialer Begriffe in Frankreich zwischen Absolutismus und Restauration. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 12 (47) S. 49–74.
- Reinart, Sylvia – Pöckl, Wolfgang 2015: *Romanische Fachsprachen: Eine Einführung mit Perspektiven aus der Übersetzungswissenschaft*. Romanistische Arbeitshefte 63. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Reisigl, Martin 2018: Diskurslinguistik und Kritik. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Handbuch Diskurs* S. 173–207. Handbücher Sprachwissen 6. Berlin u.a.
- Reisigl, Martin – Warnke, Ingo H. 2013: Diskurslinguistik im Spannungsfeld von Deskription, Präskription und Kritik. – Ulrike Hanna Meinhof, Martin Reisigl & Ingo H. Warnke (Hrsgg.): *Diskurslinguistik im Spannungsfeld von Deskription und Kritik* S. 7–36. Diskursmuster 1. Berlin: Akademie Verlag.
- Renvall, Gustaf 1810: *Dissertationis, de orthoëpia & orthographia linguae fennicae (I-III)*. Aboae: Typis Frenckellianis.
- Renvall, Gustaf 1826: *Suomalainen Sana-Kirja = Lexicon linguae Finnicae, cum interpretatione duplici, copiosiore latina, brevior germanica*. Aboae: Typis Frenckellianis.
- Resch, Gerald 1999: NATUR PLUS X: Die spektrale Musik des Groupe L'itinéraire. *Österreichische Musikzeitschrift* 54 (6) S. 16–20.
- Resche, Catherine (Hrsg.) 2016: *La mise en récit dans les discours spécialisés*. Aspects linguistiques et culturels des discours spécialisés 2. Bern: Lang.
- Rieger, Eva 1988: *Frau, Musik & Männer-Herrschaft: zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung* (2. Aufl.). Furore-Edition 828. Kassel: Furore-Verlag.
- Riikonen, H[annu] K[alevi]. 2013: Taiteiden tutkimus. – Outi Paloposki & H. K. Riikonen (Hrsgg.): *Suomennetun tietokirjallisuuden historia: 1800-luvulta 2000-luvulle* S. 267–286. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1289. Helsinki: SKS.

- Riikonen, H[annu] K[alevi]. 2021: Zeitgeist – menneisyys, nykyaika ja tulevaisuus Olavi Paavolaisen tuotannossa. – Irmeli Hautamäki, Laura Piippo & Helena Sederholm (Hrsgg.): *Avantgarde Suomessa* S. 113–137. Tietolipas 267. Helsinki: SKS.
- Riikonen, Taina 2005: Tarinoita suusta: puhumisen ja kuiskimisen asuttamia huilisti-identiteettejä. – Anne Sivuoja-Gunaratnam (Hrsg.): *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista* S. 295–329. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rimskij-Korsakov, Nikolai 1968: *Chronik meines musikalischen Lebens* (Lothar Fahlbusch, Übers.). Reclams Universal-Bibliothek 428. Leipzig: Reclam.
- Ringbom, Nils-Eric 1962: Solister och musik. Ljud och oljud. *Nya Pressen* 4.12.1962 S. 6.
- Ringbom, Nils-Eric 1965: Sibelius, Jean. – Friedrich Blume (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) Bd. 12 S. 652–662. Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Rintala, Päivi 1980: Adjektiivisten -llinen-johdosten semantiikkaa ja syntaksia. *Virittäjä* 84 (3) S. 212–229.
- Rintala, Suvi 2001: *Mitä on musiki? 1800-luvun musiikkiterminologian merkityskenttien analyysiä*. Pro gradu-Arbeit. Tampereen yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Suomen kielen ja yleisen kielitieteen laitos.
- Ritolahti, Pentti 1986: Suur tänu, Viron orkesteri. – *Etelä-Suomen Sanomat* 21.12.1986 S. 10.
- Ritolahti, Pentti 1990: Du cristal on häikäisevä ilmiö. – *Etelä-Suomen Sanomat* 7.9.1990 S. 10.
- Roelcke, Thorsten 1991: Das Eineindeutigkeitspostulat der lexikalischen Fachsprachensemantik. *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 19 (2) S. 194–208.
- Roelcke, Thorsten 2013: *Definitionen und Termini: Quantitative Studien zur Konstituierung von Fachwortschatz*. Linguistik - Impulse & Tendenzen 48. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Roelcke, Thorsten 2020: *Fachsprachen* (4. Aufl.). Grundlagen der Germanistik 37. Berlin: Schmidt.
- Roelcke, Thorsten 2021: Fachsprachliche Vielfalt im Gegenwartsdeutschen. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 45 (1) S. 51–63.
- Roiha, Eino 1938: *Koululaisen musiikkioppi*. Jyväskylä: Gummerus.
- Roiha, Eino 1941: *Die Symphonien von Jean Sibelius: eine formanalytische Studie*. Jyväskylä: Gummerus.
- Roling, Bernd 2020: *Odins Imperium: der Rudbeckianismus als Paradigma an den skandinavischen Universitäten (1680-1860)*. Mittellateinische Studien und Texte 54. Leiden: Brill.
- Ronkainen, Hiskias 1881: *Suomalaisen kansakoulun kielioppi*. Jyväskylä: Weilin & Göös.
- Ronkainen, Hiskias 1884: *Kansakoulun musiikki- eli lauluoppi*. Turku: G. W. Wilén.
- Ronkainen, Hiskias 1890: *Sointu-oppi*. [o. O.]: Toimittajan ja J. Mennun kustannuksella.
- Roth, Kersten Sven 2004: *Politische Sprachberatung als Symbiose von Linguistik und Sprachkritik: Zu Theorie und Praxis einer kooperativ-kritischen Sprachwissenschaft*. Germanistische Linguistik 249. Tübingen: Niemeyer.
- Roth, Kersten Sven 2009: Weltbildtransfer. Uwe Pörksens Essay 'Plastikwörter' im Kontext der Diskurstheorie. – Oliver Stenschke & Sigurd Wichter (Hrsgg.): *Wissenstransfer und Diskurs* S. 77–95. Transferwissenschaften 6. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Roth, Kersten Sven 2015: *Diskursrealisationen: Grundlegung und methodischer Umriss einer pragmatisch-interaktionalen Diskurssemantik*. Philologische Studien und Quellen 247. Berlin: Schmidt.
- Rothgeb, John – Väisänen, Risto 1979: Schenker-analyysi. – *OIMTSK* Bd. 5 S. 152–155.
- Rothstein, Bo 1992: Explaining Swedish corporatism: The formative moment. *Scandinavian political studies* 15 (3) S. 173–191.
- Rousseau, Delphine-Anne 2019a: Early music and terminological resurgence: A diachronic study of French and English music terminology from the second half of the 17th century. *Rasprave* 44 (1) S. 643–661.

- Rousseau, Delphine-Anne 2019b: *Un cas de résurgence terminologique : La terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVIIe siècle*. Lyon: Université Lumière Lyon 2.
- Rühs, Friedrich 2019 [1809]: *Finland und seine Bewohner*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Rummenholler, Peter 2016: Harmonielehre. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12844>.
- Runeberg, Johan Ludvig 1848: *Fänrik Ståls sägner: en samling sånger*. 1. Borgå: Widerholm.
- Runeberg, Johan Ludvig 1998: *Dikter* (Lars Huldén & Lars Forssell, Hrsgg.). Stockholm: Svenska Akademien.
- Runonen, Carmen 1990: Heikinheimon kritiikille vain suurempi lukijakunta. – *Länsi-Savo* 5.9.1990 S. 8.
- Rydman, Kari 1963a: Joonas Kokkosen ja Erik Bergmanin orkesterimusiikista. *Pieni musiikkilehti* 3 (1) S. 7–11.
- Rydman, Kari 1963b: Sibeliuksen neljännen sinfonian rakenneongelmista. *Suomen musiikin vuosikirja* 1962 S. 17–32.
- Saarelainen, Juhana 2014: Becoming of a Memory Box: the Kalevala Sung Poetry, Printed Word and National Identity: – Heta Aali, Anna-Leena Perämäki & Cathleen Sarti (Hrsgg.): *Memory Boxes* S. 155–176. Mainzer Historische Kulturwissenschaften 22. Bielefeld: transcript.
- Saari, Henn 1993: Die Fachsprache als nationale Aufgabe. Hauptzüge einer Auffassung. – Theo Bungarten (Hrsg.): *Fachsprachentheorie. Band 1* S. 269–298. Tostedt: Attikon.
- Saariaho, Kaija o.J. [1980]: Im Traume. – <https://core.musicfinland.fi/works/im-traume>.
- Saariaho, Kaija 1981: Study for Life. – <https://core.musicfinland.fi/works/study-for-life>.
- Saariaho, Kaija 1984: Verblendungen. – <https://saariaho.org/works/verblendungen>.
- Saariaho, Kaija 1986: Lichtbogen. – <https://core.musicfinland.fi/works/lichtbogen>.
- Saariaho, Kaija 1987a: Kielen ja äänen synteetit. – *Helsingin Sanomat* 14.06.1987 S. 19.
- Saariaho, Kaija 1987b: Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review* 2 (1) S. 93–133.
- Saariaho, Kaija 1988: Nymphaea. – <https://core.musicfinland.fi/works/nymphaea-97543a56-9a38-45e3-89ec-1758c4c5ce33> 21.11.2022.
- Saariaho, Kaija 2023: Works. – <https://saariaho.org/works> 10.7.2023.
- Saari, Matti 1991: Tulokas ja sen tarkoitus. *Sävellys ja musiikinteorio* 1 (1) S. 1.
- Sager, Sven Frederik 1995: *Verbales Verhalten: eine semiotische Studie zur linguistischen Ethologie*. Probleme der Semiotik 17. Tübingen: Stauffenburg.
- Salmenhaara, Erkki 1962: Boulez. *Kirkko ja musiikki* 10 S. 12.
- Salmenhaara, Erkki 1963: Joonas Kokkosen säveltäjäkuva. – *Helsingin Sanomat* 30.4.1963 S. 20.
- Salmenhaara, Erkki 1968: Joonas Kokkonen: romantisoituva klassikko. *Suomen musiikin vuosikirja* 1967–68 S. 68–82.
- Salmenhaara, Erkki 1969: *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti* (Helke Sander, Übers.). Acta Musicologica Fennica 2. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Salmenhaara, Erkki 1984: Jean Sibelius. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki 2000: Tawaststjerna, Erik. – *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:skbg-007038>.
- Salminen, Jutta 2020: *Epäilemisen merkitys: epäillä-sanueen polaarin kaksihakmotteisuus kiellon ja kielteisyiden semantiikan peilinä*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Salmi-Tolonen, Tarja 1992: Episteeminen modalitytieteellisissä teksteissä. *Virtittäjä* 96 (4) S. 380–402.
- Salonius, Paavo 1881: *Musikin katkismus* s. u. Lobe 1881.

- Samson-Himmelstjerna, Livia von 2020: Kunst als Gesellschaftskritik: Überlegungen zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. – José Gálvez, Jonas Reichert & Elizaveta Willert (Hrsgg.): *Wissen im Klang* S. 115–142. Musik und Klangkultur 45. transcript.
- Sanastokeskus: Sanastokeskus ry. – http://www.tsk.fi/tsk/fi/sanastokeskus_ry-29.html 25.3.2022.
- Sandrini, Peter 2002: Mehrsprachige Fachkommunikation: Wissens- und Kulturtransfer im Zeitalter der Globalisierung. – Lew N. Zybatow (Hrsg.): *Translation zwischen Theorie und Praxis* S. 395–410. Innsbrucker Ringvorlesungen zur Translationswissenschaft 1. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- SAOB: *Ordbok över svenska språket* (Svenska Akademien, Hrsg.). <https://www.saob.se/>.
- Sarjala, Jukka 1994: *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide: Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860–1888*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja C. Scripta lingua Fennica edita 100. Turku: Turun yliopisto.
- Sarjala, Jukka 2005: *Poeettinen elämä: Biedermeierin säveltäjä-kirjailija Axel Gabriel Ingelius*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 972. Helsinki: SKS.
- Satokangas, Henri 2021: *Termien selittäminen tietokirjoissa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Saukkonen, Pauli 1984: *Mistä tylli syntyy?* Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Saunio, Ilpo 1966: Tapa säveltää maailmassa jossa kaikki on mennyt pirstaleiksi. – *Kansan Uutiset* 27.2.1966 S. 8.
- Säveletär 1908a*: Kansanlaulun suhde taidemusiikkiin II. *Säveletär* 3 (17) S. 183–185.
- Säveletär 1908b*: Selonteko suomalaisten musiikista ulkomailla. *Säveletär* 3 (7–8) S. 83–84.
- Säveletär 1909*: Yleinen kokous laulunopetuksen kohottamiseksi Helsingissä tammik. 8–9 p. *Säveletär* 4 (4) S. 40–42.
- Säveletär 1910*: Pieniä tietoja. *Säveletär* 4 (20–21) S. 244–245.
- Säveltäjä Pariisista [Film] 1986*. – Regie: Kari Salminen. YLE. <https://areena.yle.fi/1-50228724>
- Savolainen, Pentti 1999: *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana*. Jyväskylä studies in the arts 68. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Scharloth, Joachim 2005: Die Semantik der Kulturen. Diskurssemantische Grundfiguren als Kategorien einer linguistischen Kulturanalyse. – Dietrich Busse, Thomas Niehr & Martin Wengeler (Hrsgg.): *Brisante Semantik* S. 133–148. Reihe Germanistische Linguistik 259. Tübingen: Niemeyer.
- Scharloth, Joachim – Eugster, David – Bubenhofer, Noah 2013: Das Wuchern der Rhizome. Linguistische Diskursanalyse und Data-driven Turn. – Dietrich Busse & Wolfgang Teubert (Hrsgg.): *Linguistische Diskursanalyse: neue Perspektiven* S. 345–380. Wiesbaden: Springer VS.
- Schegloff, Emanuel A. – Sacks, Harvey 1973: Opening up Closings. *Semiotica* 8 (4) S. 289–327.
- Schenker, Heinrich 1926: Vom Organischen der Sonatenform. Die Meisterwerke in der Musik Bd. 2 S. 45–54.
- Schimank, Uwe 2010: *Handeln und Strukturen: Einführung in die akteurtheoretische Soziologie* (4. Aufl.). Grundlagentexte Soziologie. Weinheim: Juventa-Verlag.
- Schmalzriedt, Siegfried 1979a: Durchführen, Durchführung. – *HMT* Bd. 2.
- Schmalzriedt, Siegfried 1979b: Reprise. *HMT* Bd. 5.
- Schmidt-Brücken, Daniel 2014: Diskurslinguistik. – Daniel Wrana (Hrsg.): *DiskursNetz: Wörterbuch der interdisziplinären Diskursforschung* S. 113–114. Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft 2097. Berlin: Suhrkamp.
- Schneider, Gunda 1983: *Probensprache der Oper: Untersuchungen zum dialogischen Charakter einer Fachsprache*. Reihe Germanistische Linguistik 47. Berlin: De Gruyter.
- Schönberg, Arnold 1950a: Folkloristic Symphonies. – *Style and Idea* (Arnold Schönberg & Dika Newlin, Hrsgg.) S. 196–203. New York: Philosophical Library.
- Schönberg, Arnold 1992a: Komposition mit zwölf Tönen. – *Stil und Gedanke* (Ivan Vojtech, Hrsg.) S. 105–137. Fischer-Taschenbücher 3616. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Schönberg, Arnold 1992b: Symphonien aus Volksliedern. – *Stil und Gedanke* (Ivan Vojtech, Hrsg.) S. 185–192. Fischer-Taschenbücher 3616. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Schröder, Hartmut – Markkanen, Raija 1992: Hedging and its Linguistic Realization in German, English, and Finnish Philosophical Texts: A Case Study. – Marianne Nordman & Christer Laurén (Hrsgg.): *Fachsprachliche Miniaturen: Festschrift für Christer Laurén* S. 121–130. Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften 2. Frankfurt a.M.: Lang.
- Schröter, Juliane – Tienken, Susanne – Ilg, Yvonne 2019: Linguistische Kulturanalyse. Eine Einführung. – Joachim Scharloth, Noah Bubenhofer, Juliane Schröter, Susanne Tienken & Yvonne Ilg (Hrsgg.): *Linguistische Kulturanalyse* S. 1–28. Reihe Germanistische Linguistik 314. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Schubert, Klaus 2011: Specialized Communication Studies: An Expanding Discipline. – Margrethe Petersen & Jan Engberg (Hrsgg.): *Current Trends in LSP Research* S. 19–60. Linguistic insights 144. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Schulz, Reinhard (Hrsg.) 2001: *Musik nachdenken: Reinhold Brinkmann und Wolfgang Rihm im Gespräch*. Regensburg: ConBrio-Verlagsgesellschaft.
- Schütte, Wilfried 2015 [1988]: *Scherzkommunikation unter Orchestermusikern*. Forschungsberichte des Instituts für Deutsche Sprache 67. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung.
- Schweitzer, Benjamin 2019: *Musikinstrumentenbezeichnungen im Finnischen: Historisch-systematischer Überblick, Varianten und Verstetigung*. Masterarbeit. Universitätsbibliothek Greifswald. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:9-0a-000003-2>.
- Schweitzer, Benjamin 2020: Musikinstrumentenbezeichnungen im Finnischen: Ein Überblick. *Finnisch-ugrische Mitteilungen* 43 S. 29–66.
- Schweitzer, Benjamin 2023: Fachterminologie als Konfliktfeld. – Leena Kolehmainen, Marja Järventausta, Pekka Kujamäki & Marko Pantermöller (Hrsgg.): *Texte, Traditionen und Transformationen. Begegnungen zwischen Finnland und dem deutschsprachigen Raum* S. 161–200. Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki CX (110). Helsinki: Société Néophilologique.
- Schweitzer, Robert 1978: *Autonomie und Autokratie: die Stellung des Großfürstentums Finnland im russischen Reich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1863–1899)*. Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen, Reihe II) 19. Gießen: Schmitz.
- Schweitzer, Robert 1996: *The rise and fall of the Russo-Finnish consensus: the history of the „Second“ Committee on Finnish Affairs in St. Petersburg (1857–1891)*. Hallintohistoriallisia tutkimuksia 23. Helsinki: Hallintohistoriakomitea & Edita.
- Schweitzer, Robert 2008: Turning Defeat into Victory. The reinterpretation of the Russo/Swedish War of 1808/09 in 19th century Finland (with special attention to Johan Ludvig Runeberg's „Tales of Ensign Stål“). – Robert Schweitzer, Uta-Maria Liertz (Hrsg.): *Finnland, das Zarenreich und die Deutschen: gesammelte Studien zum europäischen Nordosten*. S. 652–669. Aue-Säätiön julkaisuja / Veröffentlichungen der Aue-Stiftung 20. Helsinki: Aue-Stiftung.
- Seeger, Charles 1977: Speech, Music, and Speech about Music. – *Studies in Musicology* [1], 1935–1975 S. 16–30. Berkeley u.a.: University of California Press.
- SES: *Suomen etymologinen sanakirja*. Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisu 72. <https://kaino.ko-tus.fi/suomenetymologinensanakirja/>.
- Shapin, Steven 2012: The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses. *The British Journal for the History of Science* 45 (1) S. 1–27.
- Sibelius, Jean 2005: *Dagbok 1909-1944* (Fabian Dahlström, Hrsg.). Skrifter utgivna af Svenska Litteratursällskapet i Finland 681. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Sibelius, Jean 2011: *The correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906-1939*. (Phillipp Ross Bullock, Hrsg.). Suffolk: Boydell & Brewer.

- Sibelius-Akatemia, Sävellysten ja musiikinteorian osasto (Hrsg.): Aleatori.* <https://web.uniarts.fi/aleatori/>.
Siegele, Ulrich 1990: Beethoven: formale Strategien der späten Quartette. Musik-Konzepte 67/68. München: Edition Text+Kritik.
- Siltanen, Juha 1982:* Valosta, lasista ja säveltämisestä. *Kulttuurivihkot* 10 (7) S. 44–49.
- Silvennoinen, Oula 2017:* Vom Grenzland zum Nationalstaat: Finnland und die Russischen Revolutionen. *Osteuropa* 67 (6/8) S. 463–472.
- Simonen, Katri 1987:* Naistaiteilijat olivat realismin edelläkävijöitä. – *Uusi Suomi* 12.9.1987 S. 3.
- Sinclair, John 2004: Trust the text: language, corpus and discourse* (Ronald Carter, Hrsg.). London: Routledge.
- Sinervo, Heli 1997: Des timbres de Lichtbogen: analyse d'une oeuvre musicale de Kaija Saariaho.* Pro gradu-Arbeit. Helsinki: Musiikkitieteen laitos.
- Sinnemäki, Kaius – Portman, Anneli – Tilli, Jouni – Nelson, Robert H. (Hrsgg.) 2019: On the Legacy of Lutheranism in Finland.* *Studia Fennica Historica* 25. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Sirén, Vesa 1994:* Ai, osaavatko naiset säveltää? – *Helsingin Sanomat* 2.11.1994 S. C6 [32].
- Sirén, Vesa 2003:* Op. 63 Sinfonia nro. 4 a-molli. – https://www.sibelius.info/suomi/musiikki/ork_sinf_04.htm.
- Sirén, Vesa 2010: Suomalaiset kapellimestarit: Sibeliuksesta Saloseen, Kajanuksesta Franckiin.* Helsinki: Otava.
- Sirola-Belliard, Maija 2016: Suomen komitatiivi. -ine ja kanssa.* *Acta Electronica Universitatis Tampereensis* 1719. Tampere: Tampere University Press.
- Siukonen, Inkeri 1953: Huomioita musiikkisanaston kehityksestä 1800-luvulla.* Magisterarbeit, Universität Helsinki. Humanistinen tiedekunta, Suomen kielen laitos.
- Siukonen, Inkeri 1955:* Säestää verbin vaiheita 1800-luvulla. *Kalevalaseuran vuosikirja* 35 S. 296–306.
- Siukonen, Wilho 1917a:* Lisiä suomalaisen musiikkisanastoon. *Uusi Säveletär* 4 (3) S. 49–50.
- Siukonen, Wilho 1917b:* Lisiä suomalaisen musiikkisanastoon. *Uusi Säveletär* 4 (5) S. 91–92.
- Siukonen, Wilho 1917c:* Lisiä suomalaisen musiikkisanastoon. *Uusi Säveletär* 4 (8–9) S. 121.
- Siukonen, Wilho 1922: Musiikki-oppi: musiikkikouluja, seminaareja ja yksinopiskelijoita varten.* Porvoo: WSOY.
- Siukonen, Wilho 1927:* Ilmari Krohn ja koulujen laulunopetus. *Suomen musiikkilehti* (15) S. 240–241.
- Siukonen, Wilho 1930: Koululaisen musiikkioppi.* Helsinki: Otava.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (Hrsg.) 2005a: Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista.* Helsinki: Yliopistopaino.
- Sivuoja-Gunaratnam 2005b:* Rihmasto, Chaosmosis ja Saariahon Stilleben. – Anne Sivuoja-Gunaratnam (Hrsg.): *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista* S. 203–230. Helsinki: Yliopistopaino.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne – Moisala, Pirkko 2023 [2006]: Saariaho, Kaija. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu.* *Studia Biographica* 4. Helsinki: SKS. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:skb-001515>.
- SKES 1955: Suomen kielen etymologinen sanakirja.* (Itkonen, Erkki, Aulis J. Joki & Reino Peltola, Hrsgg.). *Lexica Societatis Fenno-Ugricae* 12, Tutkimuslaitos „Suomen Suvun“ julkaisuja 3; Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 12. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Sohlmans musiklexikon 1975:* Åstrand, Hans (Hrsg.): *Sohlmans musiklexikon* (2. Aufl.). Stockholm: Sohlman.
- Sommer, Heidi 2012:* Kaija Saariaho – outolintu, joka lensi Pariisiin. – <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2012/10/16/-kaija-saariaho-outolintu-joka-lensi-parisiin> 25.3.2023.
- Spieß, Constanze 2011: Diskurshandlungen: Theorie und Methode linguistischer Diskursanalyse am Beispiel der Bioethikdebatte.* Sprache und Wissen 7. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Spieß, Constanze 2012: Texte, Diskurse und Dispositive: Zur theoretisch-methodischen Modellierung eines Analyserahmens am Beispiel der Kategorie Schlüsseltext.* – Kersten Sven Roth & Carmen

- Spiegel (Hrsgg.): *Angewandte Diskurslinguistik: Felder, Probleme, Perspektiven* S. 17–42. Diskursmuster 2. Berlin: Akademie Verlag.
- Spillner, Bernd 1996: Von der Terminologienormung zur Fachtextstilistik. – Bernd Spillner (Hrsg.): *Stil in Fachsprachen* S. 5–10. Studien zur allgemeinen und romanischen Sprachwissenschaft 2. Frankfurt a.M.: Lang.
- Spillner, Bernd 2009: Verfahren stilistischer Textanalyse. – *Rhetorik und Stilistik* Bd. 2 S. 1739–1782. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 31. De Gruyter. Mouton.
- Spitzmüller, Jürgen 2005a: Das Eigene, das Fremde und das Unbehagen an der Sprachkultur. Überlegungen zur Dynamik sprachideologischer Diskurse. *Aptum. Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur* 1 (3) S. 248–261.
- Spitzmüller, Jürgen 2005b: *Metasprachdiskurse: Einstellungen zu Anglizismen und ihre wissenschaftliche Rezeption*. Linguistik - Impulse & Tendenzen 11. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Spitzmüller, Jürgen 2018: Multimodalität und Materialität im Diskurs. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Handbuch Diskurs* S. 521–540. Handbücher Sprachwissen 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Spitzmüller, Jürgen – Warnke, Ingo H. 2011: *Diskurslinguistik: eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Stachowiak, Herbert 1973: *Allgemeine Modelltheorie*. Wien, New York: Springer.
- Stefanowitsch, Anatol – Gries, Stefan Th. 2003: Collocations: Investigating the interaction of words and constructions. *International Journal of Corpus Linguistics* 8 (2) S. 209–243.
- Stein, Stephan – Stumpf, Sören 2019: *Muster in Sprache und Kommunikation: eine Einführung in Konzepte sprachlicher Vorgeformtheit*. Grundlagen der Germanistik 63. Berlin: Schmidt.
- Steinbeck, Wolfram 1996: 6. Symphonie F-Dur. – Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus & Alexander L. Ringer (Hrsgg.): *Beethoven: Interpretationen seiner Werke Bd. 1* (2. Aufl.) S. 503–515. Laaber: Laaber-Verlag.
- Steyer, Kathrin 1994: Reformulierungen. Zur Vernetzung von Äußerungen im Ost-West-Diskurs. – Dietrich Busse, Fritz Hermanns & Wolfgang Teubert (Hrsgg.): *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte: Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik* S. 143–160. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Steyer, Kathrin 1997: *Reformulierungen. Sprachliche Relationen zwischen Äußerungen und Texten im öffentlichen Diskurs*. Studien zur deutschen Sprache 7. Tübingen: Narr.
- Störel, Thomas 1996: Notenbild im Sprachtext. – Hartwig Kalverkämper & Klaus-Dieter Baumann (Hrsgg.): *Fachliche Textsorten: Komponenten - Relationen - Strategien* S. 321–352. Forum für Fachsprachen-Forschung 25. Tübingen: Narr.
- Störel, Thomas 1997: *Metaphorik im Fach: Bildfelder in der musikwissenschaftlichen Kommunikation*. Forum für Fachsprachen-Forschung 30. Tübingen: Narr.
- Störel, Thomas 1998: Die Fachsprache der Musikwissenschaft. – Lothar Hoffmann, Hartwig Kalverkämper & Herbert Ernst Wiegand (Hrsgg.): *Fachsprachen Bd. 1* S. 1334–1341. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 14. Berlin, New York: De Gruyter.
- Strélková, Veronika 2012: Zur Problematik des lexikalischen Minimums am Beispiel der Terminologie der Musikwissenschaft. Diplomarbeit. Univerzita Karlova Praha, Filozofická fakulta.
- Stt 1990: Hallitus antoi lakiesityksen Kolin kansallispuistosta. – *Etelä-Suomen Sanomat* 24.11.1990 S. 12.
- Stumpf, Heike 1996: „... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!“. *metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Stumpf, Sören – Kreuz, Christian D. 2016: Phraseologie und Diskurslinguistik – Schnittstellen, Fallbeispiele und Forschungsperspektiven. *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 2016 (65) S. 1–36.
- Suomen kuoroliitto 1927: Musiikkikalenteri 1928*. Helsinki: Suomen kuoroliitto.

- Suomen musiikkilehti 1926a*: Helsingin konsertteja. Suomen musiikkilehti 4 (9) S. 188–189.
- Suomen musiikkilehti 1926b*: Suomen Musiikkipedagogien Liiton vuosikokous. *Suomen musiikkilehti* 4 (1) S. 6.
- Suomen Sinfoniaorkesterit ry: Orkesterit. – <https://www.sinfoniaorkesterit.fi/fi/orkesterit/> 16.1.2024.
- Suometar 1849*: Kotimaalta. *Suometar* 3 (49) S. [2].
- Suuri musiikkitietosanakirja 1989-1992*: Oramo, Ilkka – Hämäläinen, Irja – Virtamo, Keijo – Aho, Kalevi – Elfving, Marjatta (Hrsgg.). Espoo; Helsinki: Weilin + Göös; Otava.
- Suurpää, Lauri 1993*: Äänenkuljetus ja koherenssi: johdatus Schenker-analyysiin. *Musiikki* 23 (3–4) S. 45–78.
- Swales, John M. 1998: Textography: Toward a contextualization of written academic discourse. *Research on language and social interaction* 31 (1) S. 109–121.
- Swan, Carl Gustaf – Granström, Hanna 1904: Englantilais-Suomalainen Sanakirja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 107. Helsinki: SKS.
- Szurawitzki, Michael 2011: *Der thematische Einstieg: eine diachrone und kontrastive Studie auf der Basis deutscher und finnischer linguistischer Zeitschriftenartikel*. Duisburger Arbeiten zur Sprach- und Kulturwissenschaft 85. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Szurawitzki, Michael 2016: Entsteht der finnische sprachwissenschaftliche Denkstil aus dem deutschen? Ludwik Fleck als missing link. *Neuphilologische Mitteilungen* 117 (1) S. 49–62.
- Taipale, Adolf Emil 1910: Laulunopettaja-yhdistyksen toimintaa. *Säveltäjä* 5 (2) S. 25–26.
- Taipale, Adolf Emil 1916: Kansakoulun laulunopetuksen vaiheita. *Kansakoulun lehti* 44 (4) S. 265–279.
- Tammen musiikkitietosanakirja 1983* [Anna-Liisa Koskimies – Riitta Kauko – Ari Harenko – Anu Karlson – Jaakko Tahkolahti, Hrsgg.]. Helsinki: Tammi.
- Tanzberger, Ernst 1943: *Die symphonischen Dichtungen von Jean Sibelius (Eine inhalts- und formanalytische Studie)*. Musik und Nation 4. Würzburg: Triltsch.
- Tarasti, Eero 1991*: Aika, avaruus ja aktoirit Sibeliuksen 4. sinfoniassa. *Musiikkitiede* 3 (1) S. 39–74.
- Tarasti, Eero 1992*: Suomi versus Eurooppa eli kansallisten merkitysten dekonstruktio. *Synteesi* 11 (3) S. 27–31.
- Tarasti, Eero 1995*: A deconstruction of national meanings in Sibelius's fourth symphony. – *Proceedings from the first International Jean Sibelius Conference: Helsinki, August 1990* S. 177–202. Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory.
- Tarasti, Eero 2000a: 'Luonnon' ja 'organisin' metaforista. *Synteesi* 19 (4) S. 2–13.
- Tarasti, Eero 2000b: Musiikkitiede. – Päiviö Tommila (Hrsg.): *Suomen tieteen historia 2* S. 361–379. Porvoo: WSOY.
- Tarasti, Eero 2001*: Valon ilmeneminen musiikissa: synestesiaista narrativeihin. *Musiikki* 31 (2) S. 5–44.
- Tarasti, Eero 2009*: Onko musiikilla kotimaata? Universaaliuden haaste Sibeliukselta Saariahoon. *Synteesi* 28 (3) S. 37–42.
- Tarasti, Eero 2020: Ilmari Krohn, musiikkitieteen ensimmäinen professori Suomessa – tieteellinen merkitys, vaikutus ja asema. – Juha Markus Mantere, Jorma Hannikainen & Anna Krohn (Hrsgg.): *Ilmari Krohn: tutkija, säveltäjä, kosmopoliitti* S. 213–234. DocMus-tohtorikoulun julkaisuja 15. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Tawaststjerna, Erik 1958*: Sinfoniakonsertti VI A. Säveltaiteilijan Liiton vuosikonsertti. – *Helsingin Sanomat* 9.12.1958 S. 18.
- Tawaststjerna, Erik 1960*: Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina. Helsingissä: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1961*: Sibeliuksen innoituksen lähteistä: esitelmäselostus. *Valvoja* 81 S. 23–27.
- Tawaststjerna, Erik 1965*: Nykymusiikkimme voimaa: Joonas Kokkosen Opus sonorum. – *Helsingin Sanomat* 17.2.1965 S. 15.
- Tawaststjerna, Erik 1970*: Uskon kulttuuriin totaalisena ilmiönä. *Suomen Kuvalehti* (47) S. 23.
- Tawaststjerna, Erik 1971*: Kokkosen neljäs sinfonia voitokas. – *Helsingin Sanomat* 18.11.1971 S. 20.

- Tawaststjerna, Erik 1976:* Sibeliuksen Neljäs sai uuden profiilin. – *Esseitä ja arvosteluja* (Erkki Salmenhaara, Hrsg.) S. 164–166 [erstmalig in Helsingin Sanomat 25.1.1974]. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- Tawaststjerna, Erik 1979:* Über Adornos Sibelius-Kritik. – Otto Kolleritsch (Hrsg.): *Adorno und die Musik* S. 112–124. Studien zur Wertungsforschung 12. Graz: Universal Edition.
- Tawaststjerna, Erik 1985:* Hieno läpileikkaus intiimeistä Kokkosta. – *Helsingin Sanomat* 2.9.1985 S. 22.
- Tawaststjerna, Erik 1989 [1971]: Jean Sibelius III* (Erkki Salmenhaara, Übers.) (2. Aufl.). Helsingissä: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 2005:* *Jean Sibelius* (Gisbert Jänicke, Übers.). Salzburg: Jung und Jung.
- Taylor, John R. 1995:* *Linguistic categorization: prototypes in linguistic theory* (2. Aufl.). Oxford u.a.: Oxford Univ. Press.
- Teichfischer, Robbi 2015:* Zwischen nordischer Imagination und politischer Realität. Aspekte der wissenschaftlichen Sibelius-Rezeption im ‚Dritten Reich‘. – Stephanie Klauk & Rainer Kleinertz (Hrsg.): *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus: deutsch-italienische Perspektiven* S. 89–104. Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 19. Sinzig: Studio-Verlag.
- Temmerman, Rita 2000:* *Towards new ways of terminology description: the sociocognitive approach*. Terminology and lexicography research and practice 3. Amsterdam: Benjamins.
- Tepora, Tuomas 2012:* “Sisu”: The Finnish for “Stiff Upper Lip”? <https://emotionsblog.history.qmul.ac.uk/-2012/10/sisu-the-finnish-for-stiff-upper-lip/> 16.1.2024.
- Teubert, Wolfgang 2013:* Die Wirklichkeit des Diskurses. – Dietrich Busse & Wolfgang Teubert (Hrsg.): *Linguistische Diskursanalyse: neue Perspektiven* S. 55–146. Wiesbaden: Springer VS.
- Thaer, Günther 1936a:* Jean Sibelius. Dem finnischen Meister zum Gruß und Gedenken. *Nationalsozialistische Monatshefte* 7 (1) S. 62–65.
- Thaer, Günther 1936b:* Sibelius ja nykypäivien Saksa. (N.N., Übers.). *Valvoja-Aika* (2) S. 121–123.
- Thiam, Riitta 1999:* Orientalismikriittinen ja postkolonialistinen näkökulma suomalaiseen musiikkiin. *Musiikki* 29 (4) S. 391–415.
- Thieme, August 2012 [1808]: Finnland* (Robert Schweitzer, Hrsg.). Aue-Säätiön julkaisuja / Veröffentlichungen der Aue-Stiftung 27. Helsinki: Aue-Stiftung.
- Thierfelder, Helmuth 1935a:* An Jean Sibelius. Allgemeine Musikzeitung 62 (49) S. 759.
- *1935b:* Nuori Saksa toivottaa onnea suurelle sinfonikolle Jean Sibelius. (N.N., Übers.). *Suomen musiikkilehti* 13 (9) S. 178.
- Thim-Mabrey, Christiane 2001:* *Grenzen der Sprache - Möglichkeiten der Sprache: Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik*. Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Reihe B 79. Frankfurt a.M.: Lang.
- Thim-Mabrey, Christiane 2007:* Linguistische Aspekte der Kommunikation über Kunst. – Heiko Hausendorf (Hrsg.): *Vor dem Kunstwerk* S. 99–124. München, Paderborn: Fink.
- Thomas, George 1991:* *Linguistic purism*. London: Longman.
- Tidning för musik 1910:* Et nytt jätteverk af Mahler. *Tidning för musik* 1 (1) S. 13.
- Tiekso, Tanja 2021:* Musiikin kansainvälinen avantgarde Suomessa 1949–1967. – Irmeli Hautamäki, Laura Piippo & Helena Sederholm (Hrsg.): *Avantgarde Suomessa* S. 214–238. Tietolipas 267. Helsinki: SKS.
- Tienken, Susanne 2015:* Muster – kulturalanalytisch betrachtet. – *Handbuch Satz, Äußerung, Schema* S. 464–484. Handbücher Sprachwissen 4. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Tieteen termipankki:* Tieteen termipankki (The Helsinki Term Bank for the Arts and Sciences). – <https://tieteen-termipankki.fi> 19.7.2023.
- Tietosanakirja 1909–1922:* *Tietosanakirja* (11 Bde.) (Yrjö Wichmann, Hrsg.). Helsinki: Tietosanakirja.
- Tiikkaja, Samuli 2019:* Opettaja kieltäytyi opettamasta nuorta Kaija Saariahoa, ”koska tämä olisi tyttö ja menisi pian naimisiin”. – *Helsingin Sanomat* 23.11.2019 S. C6 [58].

- Tiikkaja, Samuli 2021: Säveltäjä Joonas Kokkonen oli suomalaisen taidemusiikin Kekkonen: Hän teki tärkeää työtä kokouksissa, mutta mitä jäi käteen musiikista? – Helsingin Sanomat 17.4.2021 S. C6 [62].*
- Tiits, Kalev 2021: Erkki Kurenniemi ja avantgarde - 30 vuotta myöhemmin. – Irmeli Hautamäki, Laura Piippo & Helena Sederholm (Hrsgg.): Avantgarde Suomessa S. 371–382. Tietolipas 267. Helsinki: SKS.*
- Tilastokeskus 2019: Työvoimatilastoja 60 vuotta. – https://tilastokeskus.fi/til/tyti/2018/16/tyti_2018_16_2019-12-03_tie_001_fi.html?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter 24.2.2024.*
- Todorov, Tzvetan 1981: Mikhaïl Bakhtine et la théorie de l'énoncé. – Jürgen Trabant (Hrsg.): Geschichte der Sprachphilosophie und der Sprachwissenschaft S. 289–300. Logos Semantikos. Studia Linguistica in Honorem Eugenio Coseriu 1. Berlin u.a.: De Gruyter; Gredos.*
- Tommila, Päiviö – Reitala, Aimo 1979: Suomen kulttuurihistoria. Porvoo u.a.: Söderström.*
- Topelius, Zacharias 1875: Läsebok för de lägsta läroverken i Finland. Andra kursen: Boken om vårt land. Helsingfors: G.W. Edlunds förlag.*
- Topelius, Zacharias 1846: Från Helsingfors. – Helsingfors tidningar 30.12.1846 S. 1–2. [als Bender, Kapten Leopold I.]*
- Törnudd, Aksel 1906: Vieraskielinen musiikkisanasto. Helsinki: Holm.*
- Torvinen, Juha – Välimäki, Susanna (Hrsgg.) 2019: Musiikki ja luonto: soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella. Utukirjat 10. Turku: Turun yliopisto.*
- Toscher, Franziska 2019: Die Fachsprache der Geschichtswissenschaft: Wissenstransfer - Subjektivität - Übersetzung. Forum für Fachsprachen-Forschung 155. Berlin: Frank & Timme.*
- Trier, Jost 1973: Aufsätze und Vorträge zur Wortfeldtheorie (Anthony van der Lee & Oskar Reichmann, Hrsgg.). Janua Linguarum. Series Minor 174. The Hague, Paris: Mouton.*
- Tritonus 1949: Viikon orkesterikonsertit. – Työkansan Sanomat 13.2.1949 S. 4.*
- Tunkelo, Emil Aukusti 1906: Vierasperäisten sanain oikeinkirjoituksesta. Virittäjä 10 S. 148–156.*
- Tunkelo, Emil Aukusti 1910: Liite Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran helmik. 2 p:nä 1910 pidetyn kokouksen pöytäkirjan 5 S:ään. III: Osastoiden toiminta, Humanistinen ostasto A. Avustettaviksi hyväksytyt teokset. Suomi IV (8) S. [8–12].*
- Tuomi, Tuomo 1980: Suomen kielen käänteissanakirja - Reverse dictionary of modern standard Finnish (2. Aufl.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 274. [Helsinki]: SKS.*
- Tuomikoski, R. 1971: Persoona, tekijä ja henkilö. Virittäjä 75 (2) S. 146–152.*
- Turunen, Aimo 1981: Kalevalan sanat ja niiden taustat. Helsinki: Karjalaisen Kulttuurin Edistämissäätiö.*
- Tyysteri, Laura 2009: Erikoiskielen yhdyssanojen rakenne erikoiskielen erityisluonteen kuvaajana. Pro gradu-Arbeit. Turun yliopisto, Suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitos.*
- Uimonen, Tanja 2005: Futuristisita piirteistä Kaija Saariahon estetiikassa. – Anne Siivoja-Gunaratnam (Hrsg.): Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista S. 23–48. Helsinki: Yliopistopaino.*
- Ungeheuer, Gerold 1969: Paraphrase und syntaktische Tiefenstruktur. Folia Linguistica 3 (3–4) S. 178–227.*
- Uribe, Patrick Wood 2011: A. B. Marx's Sonatenform: Coming to Terms with Beethoven's Rhetoric. Journal of Music Theory 55 (2) S. 221–251*
- Uusi Suometar 1879: Nöyrin pyyntö maamme etewimmille musiikin harrastajaille. – Uusi Suometar 31.10.1879 S. 1.*
- Uusi Suometar 1901: Naisen asema säveltaiteessa. – Uusi Suometar 22.8.1901 S. 2.*
- Uusi Suometar 1908: Jean Sibeliuksen orkesterisäwellykset. – Uusi Suometar 6.9.1908 S. 4.*
- Uusi Suometar 1910: Gustav Mahlerin uusi 8:s sinfonia. – Uusi Suometar 21.9.1910 S. 6.*
- Uusi Suomi 1935: Pettuleipä sisältää ihmisruumille tärkeitä C-vitamiineja. – Uusi Suomi 5.10.1935 S. 12.*
- Uusi Suomi 1961: „Sibeliuksen innoituksen lähteet vain musiikillisia“. – Uusi Suomi 9.2.1961 S. 2.*

- Väänänen, Milja 2016: *Subjektin ilmaiseminen yksikön ensimmäisessä persoonassa: tutkimus suomen vanhoista murteista*. Turun yliopiston julkaisuja sarja C / Annales Universitatis Turkuensis Series C 430. Turku: Turun Yliopisto.
- Vaasa 1918: Toivo Kuulan muisto. – *Vaasa* 24.5.1918 S. 2.
- Vainio, Matti 1997: How Modernism Came to Finland? An Exposition of the History of Ideas. – Tomi Mäkelä (Hrsg.): *Music and nationalism in 20th-century Great Britain and Finland* S. 163–174. Hamburg: von Bockel.
- Väisälä, Olli 1995: Joukkoluokkien erilaisuusfunktioista - kommentti Marcus Castrenin väitöskirjaan. *Sävellys ja musiikinteoria* 1 (1) S. 38–48.
- Väisälä, Olli 2007: Harmonia ja äänenkuljetus Jean Sibeliuksen IV sinfonian II tempo largo -osassa. *Musiikki* 37 (1) S. 3–42.
- Väisänen, A[rmias] O[tto] 1915: Uusia suomenkielisiä säveltaiteen määresanoja. *Virtittäjä* 19 S. 29–31.
- Väisänen, A[rmias] O[tto] 1916: K. A. Gottlund kansansävelmiemme kerääjänä ja tutkijana. *Aika* 10 S. 382–392.
- Väisänen, A[rmias] O[tto] 1951: Eräs vanha suomenkielinen musiikkioppi. *Musiikki* 5 (3–4) S. 9–10.
- Väisänen, A[rmias] O[tto] 1957: Ilmari Krohnin suomenkielinen musiikkisanasto. *Uusi musiikkilehti* 4 (7–8) S. 15–16.
- Väisänen, Risto 1978a: Kaksitoistasäveljärjestelmä. – *OIMTSK* Bd. 3 S. 323–325.
- Väisänen, Risto 1978b: Lauseke. – *OIMTSK* Bd. 4 S. 19.
- Väisänen, Risto 1979: Sikermä. – *OIMTSK* Bd. 5 S. 238.
- Väisänen, Risto o.j.: Pienoismuotoanalyysin ongelmia. – <https://web.uniarts.fi/aleatori/index2eef.html?id=301&la=fi> 31.1.2024.
- Vakki 2023: <https://vakki.net/> 20.2.2024.
- Valavirta, Taavi 1927: Kansakoulun laulukirja ja musiikkioppi. Helsinki: Maalaiskuntien liitto.
- Välimäki, Susanna 2012: Valo, vaellus, avaruus ja uni: mysteerikuvasto Kaija Saariahon orkesterimusiikissa. – Pekka Hako (Hrsg.): *Aistit, uni, rakkaus. Kaksitoista katsetta Kaija Saariahoon* S. 195–219. Helsinki: Lurra Editions.
- Välimäki, Susanna – Koivisto-Kaasik, Nuppu 2019: A celebration of historical Finnish women who wrote music, Part 1: Activists strive for gender equality. – *Finnish Music Quarterly*. <https://fmq.fi/articles/activists-strive-for-gender-equality> 21.2.2024.
- Välimäki, Susanna – Koivisto-Kaasik, Nuppu 2023: *Sävelten tyttäret*. Historiallinen arkisto 154. Helsinki: SKS.
- van Dijk, Teun A. 1988: *News as discourse*. Communication. Hillsdale, N.J. u.a.: Erlbaum.
- van Dijk, Teun A. 1993: Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse & Society* 4 (2) S. 249–283.
- van Dijk, Teun A. 1998a: Discourse as interaction in society. – Teun A. van Dijk (Hrsg.): *Discourse as social interaction (Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction Vol. 2)* S. 1–37. London u.a.: SAGE.
- van Dijk, Teun A. 1998b: Ideology: a multidisciplinary approach. London u.a.: SAGE.
- Väre, Vappu 1957: Tiistaikonsertti. – *Suomen Sosialidemokraatti* 6.3.1957 S. 7.
- Varis, Markku 1998: *Sumea kieli: kiertoilmauksen muoto ja intentio nykysuomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 717. Helsinki: SKS.
- Vassileva, Irena 1998: Who am I/who are we in academic writing? A contrastive analysis of authorial presence in English, German, French, Russian and Bulgarian. *International Journal of Applied Linguistics* 8 S. 163–190.
- Veit, Patrice 2001: Bach. – Etienne Francois & Hagen Schulze (Hrsgg.): *Deutsche Erinnerungsorte* Bd. 3 S. 239–257. München: Beck.
- venemies 1973: Kovakorvaisten yhteiskunta. *Suomen Kuvalehti* (10) S. 6.

- Verstraten, Peter 2012: *Film Narratology* (Stefan van der Lecq, Übers.). Toronto: University of Toronto Press.
- Vesikansa, Jouko 1977: Viisikymmentä vuotta Nykysuomen sanakirjan alullepanosta. *Virtittäjä* 81 (3) S. 323–330.
- Vesikansa, Jyrki 2021: *Satavuotisen lehtisodan ratkaisuvaihe? Uuden Suomen ja Helsingin Sanomien kilpailu 1956–76 sekä epilogi vuosilta 1976–2020*. Suomalaisen Sanomalehtimiesliiton julkaisusarja B:3. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Viehöver, Willy 2011: Diskurse als Narrationen. – Reiner Keller, Andreas Hirsland, Werner Schneider & Willy Viehöver (Hrsgg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse: Band I: Theorien und Methoden* (3. Aufl.) S. 177–206. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Vignal, Marc 1965: *Jean Sibelius: l'homme et son œuvre; liste complète des œuvres, discographie, illustrations*. Musiciens de tous les temps. Paris: Seghers.
- Vipuset 1899: Vipusten sanaluettelo Suomen fyysikoille. *Suomi* III (17) S. III.
- VISK §667: Asenne ja (epä)varmuus. – <https://kaino.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=667>.
- VISK §1103: Mutta. – <https://kaino.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=1103>.
- VISK §1425: Miten deiksis ilmenee demonstratiivien käytössä. – <https://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=1425>.
- VISK §1735: Frekventatiivi- ja momentaaniverbit. – <https://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=1735>.
- Vít, Petr 1973: Wort und Begriff „hudba“ (Musik) in der Zeit der Nationalen Wiedergeburt. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná / Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis Brunensis. H, Series musicologica* 8 S. 7–19.
- Vitikka, Elina 2020: Minä tutkija, me ihmiset. Ensimmäisen persoonan ilmausten tehtäviä tutkijan kirjoittamassa tietokirjassa. – Mikko T. Virtanen, Pirjo Hiidenmaa & Jyrki Nummi (Hrsgg.): *Kertomuksen keinoin: tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa* S. 133–155. Helsinki: Gaudeamus.
- Vogt, Hans 1972: *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart: Reclam.
- Vološinov, Valentin N. – Bachtin, Michail 1972 [1930]: *Marksizm i filosofija Jazyka (Marxism and the Philosophy of Language)* (Nachdr. der 2. Aufl.). Janua Linguarum. Series Anastatica 5. The Hague, Paris: Mouton.
- Vološinov, Valentin N. – Bachtin, Michail 1975: *Marxismus und Sprachphilosophie: grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft* (Samuel Weber, Übers. u. Hrsg.). Ullstein-Bücher 3121. Frankfurt a.M.. u.a.: Ullstein.
- Vuorenuuri, Martti 1958: Helsingin kamariorkesteri ja Klemetti-opiston kuorot. – *Helsingin Sanomat* 5.1.1958 S. 19.
- Vuorenuuri, Martti 1959: Suomalaista kamarimusiikkia. – *Helsingin Sanomat* 29.10.1959 S. 15.
- Vuorenuuri, Martti 1961: Tiistai-konsertti. – *Helsingin Sanomat* 20.4.1961 S. 19.
- Vuorinen, Heikki S. 2007: History of plague epidemics in Finland / Histoire des epidemies de peste en Finlande. – Michel Signoli, Dominique Chevé, Pascal Adalian, Gilles Boëtsch & Olivier Dutour (Hrsgg.): *Peste: entre Épidémies et Sociétés* S. 53–56. Atti 28. Firenze: Firenze University Press.
- W. 1911: Jean Sibeliusen sävellyskonsertti. – *Helsingin Sanomat* 4.4.1911 S. 6.
- Wagner, Richard 1869: *Das Judentum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber.
- Wahlfors, Laura 2021: Sukupuoli, seksuaalisuus, musiikin esittäminen ja muusikkous – muusikot ja tutkijat ajankohtaisten kysymysten äärellä. *Musiikki* 51 (2) S. 3–22.
- Wald-Fuhrmann, Melanie 2022: Musikwissenschaft. – *MGG Online*. <https://www.mgg-online.com/mgg/stab-le/404548>.
- Wallenius, Toivo 1916: *English-finnish dictionary*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- Wallner, Bo – Bengtsson, Ingmar – Väisänen, Risto 1978: Muoto. – *OIMTSK* Bd. 4 S. 328–333.

- Wandel, Juliane 2010: Mahler und die zeitgenössische Kritik. – Bernd Sponheuer & Wolfram Steinbeck (Hrsgg.): *Mahler Handbuch* S. 408–418. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Warnke, Ingo H. – Spitzmüller, Jürgen 2008: Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik: Grundlagen und Verfahren einer Sprachwissenschaft jenseits textueller Grenzen. – Ingo H. Warnke & Jürgen Spitzmüller (Hrsgg.): *Methoden der Diskurslinguistik: Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene* S. 3–54. Linguistik - Impulse & Tendenzen 31. Berlin, New York: De Gruyter.
- Warnke, Ingo H. 1999: *Wege zur Kultursprache: Die Polyfunktionalisierung des Deutschen im juristischen Diskurs (1200-1800)*. Studia Linguistica Germanica 52. Berlin, New York: De Gruyter.
- Warnke, Ingo H. 2002: Adieu Text–bienvenue Diskurs? Über Sinn und Zweck einer poststrukturalistischen Entgrenzung des Textbegriffs. – Ulla Fix, Kirsten Adamzik, Gerd Antos & Michael Klemm (Hrsgg.): *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage* S. 125–141. Forum angewandte Linguistik 40. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- Warnke, Ingo H. 2004: Diskurslinguistik als Kulturwissenschaft. – Walter Erhart (Hrsg.): *Grenzen der Germanistik* S. 308–324. Germanistische Symposien-Berichtsbände 26. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Warnke, Ingo H. 2009: Die sprachliche Konstituierung von geteiltem Wissen in Diskursen. – Ekkehard Felder & Marcus Müller (Hrsgg.): *Wissen durch Sprache* S. 113–140. Sprache und Wissen 3. Berlin, New York: De Gruyter.
- Warnke, Ingo H. 2013: Diskurslinguistik und die ‚wirklich gesagten Dinge‘ – Konzepte, Bezüge und Empirie der transtextuellen Sprachanalyse. – Ekkehard Felder (Hrsg.): *Faktizitätsherstellung in Diskursen* S. 75–98. Sprache und Wissen 13. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Warnke, Ingo H. – Acke, Hanna 2018: Ist Widerspruch ein sprachwissenschaftliches Objekt? – Martin Wengeler & Alexander Ziem (Hrsgg.): *Diskurs, Wissen, Sprache* S. 319–344. Sprache und Wissen 29. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Wasenius, Karl F. [Bis] 1911: Jean Sibelius' fjärde sinfoni. – *Hufvudstadsbladet* 7.4.1911 S. 5.
- Wasenius, Karl F. [Bis] 1918: Toivo Kuula †. – *Hufvudstadsbladet* 21.5.1918 S. 7.
- Watenius, Gabriel Petri – Colliander, Zachris 1676/1680: Om musica. – [Zachris Collianders skolsångbok: o.S.]. Ms., Kansalliskirjasto Helsinki, Käsikirjoituskokoelmat H MS C.IV.17.
- Weber, Eugen 1990: Of Stereotypes and of the French. *Journal of Contemporary History* 25 (2/3) S. 169–203.
- Weber, Max 2016 [1904]: *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus: Neuauflage der ersten Fassung von 1904-05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920* (Klaus Lichtblau & Johannes Weiß, Hrsgg.). Wiesbaden: Springer VS.
- Webern, Anton von 1960: *Wege zur Neuen Musik*. (Willi Reich, Hrsg.). Wien: Universal Edition.
- Wegelius, Martin 1887: *Grunderna i allmänna musikläran: för skolornas behof sammanställda*. Helsingfors: Edlund.
- Wegelius, Martin 1888: *Lärobok i allmän musiklära och analys*. Helsingfors: Edlund.
- Wegelius, Martin 1889: *Yleisen musiikiopin alkeet kouluja varten* (E[mil] E. E[kman], Übers.). Helsinki: Edlund.
- Wegelius, Martin 1897: *Yleinen musiikkioppi ja analyysi* (Armas Järnefelt, Übers.). 2 Bde. Helsinki: Edlund.
- Wegelius, Martin 1904: *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkuaajoista meidän päiviimme* (Axel Törnudd, Übers.). Helsinki: Holm.
- Wegelius, Martin 1905: *Oppijakso homofoonisatsissa: harmoniaoppi. 2: Käytetty harmoniallinen satsi: melodioiden harmoniasaaminen* (Erkki Melartin, Übers.). Helsinki: Edlund.
- Wegelius, Martin 1906: *Homofooni-sävelmän (harmoniaopin) oppijakso. 1: Kenraalibaassi* (Emil Ekman, Übers.). Helsinki: Edlund.
- Weigl, Bruno 1908: Eine Studie zur Geschichte der finnischen Musik. *Neue Musikzeitung* 29 (12) S. 253–259.

- Weinrich, Harald 2006: *Sprache, das heißt Sprachen: mit einem vollständigen Schriftenverzeichnis des Autors 1956–2005* (3. Aufl.). Forum für Fachsprachen-Forschung 50. Tübingen: Narr.
- Weissweiler, Eva 1999: *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart: eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen* (2. Aufl.). München: Bärenreiter; dtv.
- Wengeler, Martin 2003: *Topos und Diskurs*. Germanistische Linguistik 244. Tübingen: Niemeyer.
- Wengeler, Martin 2014: Implikatur. – Daniel Wrana (Hrsg.): *DiskursNetz: Wörterbuch der interdisziplinären Diskursforschung* S. 193. Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft 2097. Berlin: Suhrkamp.
- Wengeler, Martin 2015: „Früher haben Politiker Krisen herbeigeredet, jetzt ist die Krise da.“ Linguistik als Kulturwissenschaft am Beispiel der Erforschung sprachlicher Konstruktionen von Wirtschaftskrisen. – Michael Dobstadt, Christian Fandrych & Renate Riedner (Hrsgg.): *Linguistik und Kulturwissenschaft* S. 87–104. Kulturwissenschaft(en) als interdisziplinäres Projekt 9. Frankfurt a.M. u.a.: Lang.
- White, Harry – Murphy, Michael (Hrsgg.) 2001: *Musical constructions of nationalism: essays on the history and ideology of European musical culture 1800–1945*. Cork: Cork Univ. Press.
- Wichter, Sigurd 1990: Fachexterne Kommunikation. Die Ungleichverteilung von Wissen als Dialogvoraussetzung. – Gert Rickheit (Hrsg.): *Dialog. Festschrift für Siegfried Grosse* S. 477–492. Tübingen: Niemeyer.
- Wichter, Sigurd 1994: *Experten- und Laienwortschätze: Umriß einer Lexikologie der Vertikalität*. Reihe Germanistische Linguistik 144. Tübingen: Niemeyer.
- Wiegand, Herbert Ernst 1979: Kommunikationskonflikte und Fachsprachegebrauch. Jahrbuch 1978 des Instituts für deutsche Sprache. – Wolfgang Mentrup (Hrsg.): *Fachsprachen und Gemeinsprache*. Düsseldorf S. 25–58. Sprache der Gegenwart 46. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Wiegand, Ines 1987: Isotopieketten in Fachtexten. – Lothar Hoffmann (Hrsg.): *Fachsprachen - Instrument und Objekt* S. 144–154. Leipzig: Verlag Enzyklopädie.
- Wiipurin Sanomat (*Supistus*) 1903: Suomen lukkari- ja urkkurikouluista. Wiipurin Sanomat (*Supistus*) 20.5.1903 S. 1–2.
- Wimmer, Rainer 1987: Der fremde Stil. – Alois Wierlacher (Hrsg.): *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik: Akten des I. Kongresses der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik* S. 81–98. Publikationen der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik 3. München: Iudicium-Verlag.
- Wiora, Walter 1974: Zur Vor- und Frühgeschichte der musikalischen Grundbegriffe. *Acta Musicologica* 46 (2) S. 125–152.
- Wittgenstein, Ludwig 2001: *Philosophische Untersuchungen: kritisch-genetische Edition* (Joachim Schulte, Hrsg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wodak, Ruth – Reisigl, Martin 2009: The discourse-historical approach (DHA). – Ruth Wodak & Michael Meyer (Hrsgg.): *Methods of critical discourse analysis* (2. Aufl.) S. 87–121. Los Angeles u.a.: SAGE.
- Wrana, Daniel (Hrsg.) 2014: *DiskursNetz: Wörterbuch der interdisziplinären Diskursforschung*. Suhrkamp Taschenbücher Wissenschaft 2097. Berlin: Suhrkamp.
- YH. 1957: Tiistai-konsertti. – *Kansan Uutiset* 7.3.1957 S. 7.
- Ylönen, Sabine – Neuendorff, Dagmar – Effe, Gottfried 1989: Zur kontrastiven Analyse von medizinischen Fachtexten. Eine diachrone Studie. – Christer Laurén & Marianne Nordmann (Hrsgg.): *Special Language. From Humans thinking to Thinking Machines* S. 203–224. Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters.
- Yurayong, Chingduang 2018: Areal-linguistic approach to the diversity of the generic term for ‘music’ in the world’s languages. *Rasprave* 44 (2) S. 675–691.
- Zeranska-Gebert, Grazyna – Lampinen, Teuvo 2011: *Parlando: musiikkisanakirja*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Zhu, Jianhua 1990: Fachsprachliche Komposita in pragmatischer und textueller Sicht. – Gert Rickheit (Hrsg.): *Dialog. Festschrift für Siegfried Grosse* S. 221–232. Tübingen: Niemeyer.
- Ziem, Alexander 2008a: *Frames und sprachliches Wissen: kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*. Sprache und Wissen 2. Berlin, New York: De Gruyter.
- Ziem, Alexander 2008b: Frame-Semantik und Diskursanalyse – Skizze einer kognitionswissenschaftlich inspirierten Methode zur Analyse gesellschaftlichen Wissens. – Ingo H. Warnke & Jürgen Spitzmüller (Hrsg.): *Methoden der Diskurslinguistik* S. 89–116. Linguistik - Impulse & Tendenzen 31. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Ziem, Alexander 2018: Diskurslinguistik und (Berkeley) Construction Grammar. – Ingo H. Warnke (Hrsg.): *Handbuch Diskurs* S. 104–133. Handbücher Sprachwissen 6. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Zifonun, Gisela – Hoffmann, Ludger – Strecker, Bruno 1997: *Grammatik der deutschen Sprache* Bd. 1. Schriften des Instituts für Deutsche Sprache 7. Berlin, New York: De Gruyter.

Register

Das Register verzeichnet lediglich die wichtigsten Fundstellen, und zwar vorwiegend solche, auf die nicht bereits die Überschriften der Unterkapitel schließen lassen. Fett gesetzte Seitenzahlen verweisen auf Begriffsbestimmungen, Definitionen oder anderweitig zentrale Erläuterungen. Verweise auf Personen sind nur dort aufgeführt, wo diese im Zusammenhang mit besonders relevanten sprachlichen oder kulturlinguistischen Kontexten sowie fachsprachgeschichtlichen Entwicklungen erwähnt werden. Gleiches gilt für alle nichtlinguistischen Begriffe.

1. Person Plural 59, 62f., 73, 250, 294, 327,

397, 423, 426, 428

– wissenschaftliches Wir 73, 343

1. Person Singular 73, 343

1809 26, 41, 47, 49, 495

1863 27, 29, 68, 495

1957 38, 382

3. Person Singular 369, 446

– generische 350

4. Person *Siehe* Impersonal (Verbform)

Ableitung *Siehe* Derivation

Absolute Musik 280, 384

ad hoc-Bildung 123, 134

Adaptation 49, 51, 66, 71, 163, 170, 174, 183,

198, 206, 211, 385, 428, 488f., 494

Adverb 389

agonales Feld *Siehe* Agonalität

Agonalität 146, 149, 259, 265f., 280f., 291,

317, 323, 338, 351, 377, 404, 447, 449,

454, 486, 494, 499

Agricola, Mikael 50, 67, 76

Aktantenmodell 453

Akteur 97f., 210, 231, 258, 308, 359, 396, 421,

428, 453

– mus. Vorgänge als 6, 198, 205, 293, 345,

370

Altes Schriftfinnisch 67, 112, 115

Analyse (mus.) 84f., 91, 100, 150, 166, 260,

297, 299, 338, 340, 368, 450, 454

Anderes 476

animator 334

anonyme Gegenposition 260, 268, 284, 351,

354, 395, 407, 417, 427, 491

Antonym 257, 459

Argumentationsfigur 251, 259, 287, 296, 330,

338, 372, 418f.

Argumentationsmuster *Siehe*

Argumentationsfigur

Argumentationsstrategie 338, 367, 410, 426

Aussage 4, 6, **223**

Außenfeld (des Diskurses) **228**, 241, 268

Außersprachliches 1, 4, 16, 18, 158, 232, 313

Äußerung **223**

autochthon *Siehe* Eigensprachlichkeit

Autonomiezeit (1809–1917) 27, 67, 495

Autorin/Autor 248, 494

Autorität 12, 20, 98, 251, 259, 317, 373f., 491

Autoritätskookurrenz 353, 357, 372, 399,

413

Avantgarde (mus.) 35, 39, 427, 429f.

Bedeutungsübertragung 117, 165, 167

Begriffsgeschichte 257

Bezeichnungsausdruck 5

Bezeichnungskonzept 15, 118, 122, 126, 160,

178

Bifurkation *Siehe* Pfadabhängigkeit

bivalente Kommunikation 12, **96ff.**, 157, 200,

240, 255, 259, 284, 310, 323, 333f., 377f.,

398, 401, 442, 444, 475, 497

booster **74**, 259, 287, 351, 446

Bündeltext **237**, 242, 288

– generischer 242

choice and determination *Siehe* Wahlfreiheit

und Determination

- close reading* 99, 255, 487
collostruction 245, 499
common knowledge 320
commonplace 200
conceptualizer 260, 320
Corpus Assisted Discourse Studies 272
Critical Discourse Analysis Siehe Kritische Diskursanalyse
critical juncture 18, 29, 65
 Cygnaeus, Uno 53, 130f.
- Definition 176
 – als Vermittlung zwischen Terminus und Text 176
 Denkbild 98, **234**, 246, 299, 308f., 314, 317, 335, 408, 415, 427, 445, 450, 470, 476
 Denkkollektiv 233, **249**, 357, 366
 Denkstil 89, 99, 218, 233, 337, 357, 364
 Derivation 10, 70, 80, 118f., 140, 168, 412, 417, 455, 468, 490
 Deutsch 7, 67, 126, 129f., 146, 156, 159, 168, 174, 189, 198, 201, 206, 251, 287, 296, 326, 376, 385, 406, 422, 489, 492
 – als Veröff.-Sprache in Finnland 101, 107
 – Kultureinfluss 66, 213, 292, 296, 416, 420, 427, 452
 Deutungsmacht 12, 252
 Deutungsmuster 12, 20, 98, 232f., 252, 380f., 473, 494
 Diachronie 12, 14, 303, 487, 498
 Diktonius, Elmer 42, 311f., 314, 317, 322
 DIMEAN 12, 89, 484, 487
discourse (Foucault) und Diskurs 223
Discourse-Historical Approach 225, 487
 Diskurs
 – Definitionen 221
 – und epistemische Haltung 259
 – und Fachsprachlichkeit 93
 Diskursbeitrag **223**
 Diskursgemeinschaft 98, 108, 240, **250**, 296, 298, 320, 324, 373, 494, 496
 diskursive Dissonanz 264, 268, 463
 diskursive Dynamik 242, 278, 329, 464
 diskursiver Rahmen 485, 487
 diskursives Ereignis 229, 246, 274, 281, 317, 350, 374, 436, 447, 497
- diskursives Minimum **236**, 314, 373, 396f., 434f., 492
 diskursives Potenzial 267, 313
 Diskurskoalition 250, 337, 428
 Diskurslinguistik 1, 13, **224**
 – deskriptive 224f., 484f.
 – kritische 224f.
 – und Korpuslinguistik 270
 Diskursmacht 225, 253, 357, 397, 416, 485
 – und Implikatur 97
 Diskursmarker 73f., 204, 268, 283, 311, 319, 329, 338, 351, 401, 445, 460
 Diskursmorphologie 499
 Diskursprogression 14, 18, 227, 282, 309, 324, 336, 399, 478
 Diskursrealisation 18, 228, 304
 Diskursregel 243, 281, 326, 329, 335, 348, 366, 380
 diskurssemantische Grundfigur 231, **234**, 246, 256, 296, 302, 309, 376, 381, 427, 464, 466, 478, 481, 486f.
 diskurspezifische Formel 241, **246**, 307, 309, 327, 334, 363, 374, 416, 425
 Diskursstrang 229, 302, 373, 487, 492
 Diskurswandel 317, 378, 402, 497
 Dossier 273, 486
doxa 491
 Dunkelfeld (des Diskurses) **229**, 309
 Durchführung (mus.)
 (Übersetzungsproblem) 189, 206
- E>E-Kommunikation **95**, 98, 110, 203, 255, 310, 323, 377f., 398, 442, 497
 – und Bündelung 288
 E>L(E)-Kommunikation Siehe bivalente Kommunikation
 Egophorizität **259**, Siehe auch Subjektivität
 Eigensprachlichkeit 111, 113, 115, 117, 129, 135, 138, 140, 154, 159, 173, 175, 207, 450, 490, 496
 Einführungstext 87
 eingehegt Siehe hedging
 Einwortseinheit 84, 208, 303, 318
 – als referentielle Intertextualität 240
 Elativ 459
 Ellipse 358
 Emphase 358, 367, 446

- Englisch 156, 174, 251
 – als Veröff.-Sprache in Finnland 107, 109
 Enzyklopädieartikel 89
 epistemische Modalität 247, **259**, 266, 315,
 332, 338, 341, 343, 360, 369, 426, 499
 epistemischer Kondensator 269, 317, 464f.
 Ereignis 17, 24, 276, 390, 488
 Erzählformular 60, 276, 328
 Essiv 204
Event II **229**, 238
 Evidentialität 204, 247, **259**, 266, 338, 346,
 359, 364f., 373, 408, 426, 499
ex negativo 257, 303, 309, 319, 391, 422, 484
ex septentrione lux 140
 Exhaustivität (Korpora) 271
 Expertinnen/Experten *Siehe* Fachleute
 extralinguistisch *Siehe* Außersprachliches
- Fachgemeinschaft 307, 395
 fachgemeinschaftsinterne Kommunikation
Siehe E>E-Kommunikation
 fachkategoriales Lexem 217, 442
 Fachkommunikation **94**
 Fachkommunikationsgemeinschaft **249**
 Fachleute 90, 203, 253, 299, 320, 401, 441,
 444f.
 Fachmetapher 405
 Fachsprache
 – finnische Bezeichnungen 90
 – geisteswissenschaftliche 83
 – technische 83
 Fachsprachenforschung *Siehe*
 Fachsprachenlinguistik
 Fachsprachenlinguistik 1, 11ff., 16
 Fachsprachgemeinschaft **249**
 Fachsprachlichkeit 205, 438, 460
 – und Diskurs 93
 Fachwortschatz *Siehe* Terminologie
 Fahnenwort 208f.
 Faktizitätsherstellung 258
 Fennomanie 51, 155
 Fennophilie 49ff.
 Filiation (Äußerungen) 88, 232, 305, 375, 484
 Finnlandschwedisch *Siehe* Zweisprachigkeit
 (Finnisch-Schwedisch)
 Formalästhetik (mus.) 359, 376, 406, 425, 427
 Formant 234, 273, 374, 484, 486
- Formelsprache 91
 Formenlehre (mus.) 149, 154, 160, 176
 Fraktal 231
 Frames 200, 231, 235, 376, 413, 417, 422, 443,
 445, 454f., 472f.
 – fachliche 204
 – und Terminologie 92, 183
 Französisch 477
 – Kultureinfluss 292, 296, 416, 452
 Fremdwort **116**, 134f., 149, 159, 175, 286, 450
 Frühes Neufinnisch 67, 146
fuzzy language *Siehe* Vagheit
- Gallischer Stil 372
 Gegendiskurs 267, 429f., 436
 Gemeinsprache 90
 Gender 433, 440, 460, 468, 498
 Gesamtsprache 91
 Gesichtswahrung 74, 210, 260, 268
 Großfürstentum Finnland *Siehe*
 Autonomiezeit
Grounded Theory Methodology 273, 317
 Grundfigur *Siehe* diskurssemantische
 Grundfigur
- Hagfors, Erik August 130, 142, 145, 147
 Hannikainen, Pietari Juhani 103, 149
hapax legomena 281
 Hauptfeld (des Diskurses) **226**, 273
hedging **74**, 259, 331ff., 340, 344, 351, 360,
 369, 398, 404, 452, 491
 Herder, Johann Gottfried 45, 48, 50, 212
 Hermeneutik (mus.) 3, 84, 91, 235, 261, 297,
 299, 338, 345, 368, 453, 491
 Hochwertwort 392, 394, 397, 412, 428, 460,
 465
 Hörensagen 285, 395
- Identifikation 397, 428, *Siehe auch* 1. Person
 Plural
 Identitätskonstruktionen 20, **43**, 110, 233,
 250, 425, 465, 486, 494
 – via finnische Sprache 28
 Ideologie 64, 215, 257, 421, 426f., 473, 492
ideology broker 168, 331, 397, 417, 428, 494
 Idiomatizität (fachsprachliche) 20, 192, 208f.
 Idol 428

Illativ 393

imagined community 51, 251

Impersonal (Verbform) 73f., 343

Impersonalität 204, 259, 319, 341, 345, 347,
358, 402, 491

Implikatur 97, 203, 205, 225, **267**, 303, 317,
332, 334, 349, 354, 384, 399, 403f., 407f.,
447, 451, 453f., 465, 486

Inhaltsästhetik (mus.) 376, 406, 427

Instanz 235, 243, 269, 279f., 288, 298, 303,
375, 387, 478, 486

Intentionsrekonstruktion 263, 345

Interdiskursivität **227**, 237, 407, 415, 452

Interdisziplinarität 12, 224, 500

Intersubjektivität 261f., 336, 374, 446

Intertextualität

– durch Vermeidung 347

– referentielle 240, 281

– terminologische 347

– typologische 241f.

Isotopie 256, 283, 287, 302, 311, 315, 394,
424, 440, 446, 466

Italienisch 72, 159

Jyväskylä *Siehe* Seminar (Jyväskylä)

Kalevala 48, 53, 58, 154, 213, 324, 376

– Versmaß 154

kansalliset tieteet 100, 337

Katachrese 437, 439, 460

Kategorie 235, 243, 269, 279f., 288, 298, 303,
375, 387, 478, 486

Kategorienkookkurrenz 374, 415

Kerntext 229, **237**, 278, 298

Kernwort 245, **268**, 329, 381, 411, 416, 443,
445, 485

Knotenpunkt 229, 269

Kode 5, 261

Kodierung 269, 273, 279, 373, 433, 487

Kokkonen, Joonas 220, 493, 496

Kollektivsymbol 235, 337, 348, 380

Kollokation 208, 245

Komitativ 70, 393

Kompositum 159, 208, 211, 314, 443, 451, 455,
490, 492

Konnektor 447

Konstruktion 49, 66, 174, 278, 320, 421, 428,
434, 488, 492, 494

– der Zuhörerschaft 94f., 338

– grammatische 231, 239, 245, 291, 320, 414,
443, 479

– narrative 239, 323

– terminologisches System 163, 171, 187, 211

Konstruktivismus 4

Kontradiktion *Siehe* Widerspruch

Kontrastivität 10, 500

Kookkurrenz 245, 269, 281, 323, 468, 471

Kooperation 266, 291, 377, 381, 454, 494

Korpus 488

– kleines 484

– und Diskurs 229

Korrektur 241, 265, 303, 322f.

Korvat auki 40, 42, 209, 382, 439

Kotikielen Seura 137

– Sprachkommission 133

Kreuzung 17, 497

Krise **16**, 278, 429

Kritische Diskursanalyse 224, 426

kritische Phase **16**, 18, 30, 57, 166, 278, 382,
431, 496

Krohn, Ilmari 106, 127, 139f., 151, 153, 155,
162, 187, 195, 208, 340, 347, 354, 359,
361, 370, 420, 490, 496

Kultur **14**

Kulturem **2**, 15, 43, 51, 89, 231, 476

Kulturkampf (Finnland, 1960er Jahre) 355,
421, 426

Kulturlinguistik 1, 13, 15f., 488

Kulturraum 38, 48, 234, 427, 433, 480

Kulturspezifik (finnische) 257, 280, 297, 338,
362, 381, 397, 404, 436, 454, 490, 492ff.

Kultursprache 10f., 14, 66, 71, 489, 495

Kunstkommunikation 8, 95

Kunstmusik **2**, 31, 43, 476

– soziolinguistischer Kontext 249

Laiinnen/Laien *Siehe* Nichtfachleute

Lateinisch 159

Lehnübersetzung 117, 134

Lehnwort **116**, 149, 490

Lehrbuch 89, 496

Linné, Carl von 164

Lönnrot, Elias 70, 139

- Derivationsmorphologie (botanische Nomenklatur) 10, 140, 164
- *Kalevala* 48, 53
- Wörterbuch (1874ff.) 124
- Mehrsprachigkeit (Fachtextproduktion) 157, 348
- Mehrwortseinheit 8, 11, 303, 306, 318
 - komplexe **244**
- Mentalität 250, 492
 - finnische 45f., 337, 404, 465
- Mentefakt 4, 225f.
- Metapher 84, 256, 293, 311, 341, 344, 346, 364, 406, 437, 439, 445, 485
 - Fachmetapher 92
 - fachsprachliches Tabu 201
 - und Denkbild 235
- Minilekt 169, 451
- Mittlersprache 122, 159
- mode* 88f.
- Model (Mustervorlage) 231
- Modelltheorie 231
- Moderne (mus.) 376
- Morphem 231, 393, 412f.
 - Derivationsm. **119**, 121
 - diskursives Potenzial 270
- Morphologie 76, 490
- Morphosemantik 393, 412, 459, 468, 479
- Morphosyntax 393, 397
- Motiv (ling.) **239**
- Multimodalität 223
- Musik **2**
 - als Zeichen **3**
 - und Sprache **3**
- Musikdiskurs (finnischer) **220**, 250
- Musikfachsprache 2f., 66, 80, 500
 - Forschungsstand 11
- Musikinstitut (Helsinki) 31, 150
- Musikkritik 6, 86, 89, 134, 217, 259
- Musiklehre **144**
- Musiksemiotik 3, 104, 368
- Musikterminologie 7, 71, 489
- Muster 18, 49, **231**, 241, 281, 288, 304, 306, 318, 320, 373, 481, 492
 - kulturell signifikantes 16
 - morphologisches 65
 - salientes 232, 245, 415
- Musterbruch 18, 229, 248, 347, 374, 431, 440, 447, 449, 496f.
- Narration **14**, 49, 232, 276, 494, 496
 - fachsprachliche 192, 200, 202, 211, 260, 367
 - und Fachsprache 79
- Narrativ **14**, 168, 276, 312, 376, 381, 424f., 439, 489, 492
 - fachsprachgeschichtliches 156, 162
 - nationale N. Finnlands 233
- Nationales 8, 234, 423, 491
 - *ex negativo* 60
- Negation 241, 305, 408, 430
- Neubildung **111**, 154, 164
- Neufinnisch 68, 146, 489, 496
- Neuprägung **111**, 457
- n-Gramm *Siehe* Mehrwortseinheit
- Nichtfachleute 90, 200, 203, 253, 307, 320, 335, 353, 384, 401, 427, 441
- nichtterminologischer Wortschatz 83f., 92, 176, 202, 204f., 211, 361, 442, 453, 494, 497
- Norden 44, 47f., 377, 428
- Nykysuomen sanakirja* 142, 205
- Nykysuomi* *Siehe* Neufinnisch
- Öffentlichkeit 226, 229, 334
- Opposition (semantische) 49, 234, 256, 292, 302, 403, 415, 425, 427f., 439, 457f., 462, 464ff., 478, 481
- organisch *Siehe* Organizität
- Organizität 191, 198, 391, 397, 418, 426, 492, 496, 498
- Origo 260, 262, 343
- Orthographie 76, 149, 159
- Osten 48
- Pacius, Friedrich (Fredrik) 28, 129
- Partitiv 72
- Passiv 74
- Peripherie 45, 49, 56, 422, 439
- Personifizierung *Siehe* Akteur (mus. Vorgänge als)
- Perspektive 247, 258, 261f., 335, 359, 364, 369f., 499
- Pfadabhängigkeit **17**, 76, 160, 337, 485
- Phonem 89

- Phraseologie 241
 – Fachphraseologie 84
 – und Diskurslinguistik 244
 Pioniertext **237**, 282, 298, 348, 442
 Plastikwort 218, 269, 411
 Polemik 395, 403, 417, 421, 427
 Polyfunktionalisierung 15, 489
 Polyphonie (ling.) 236, 340, 347, 351, 377, 401
 – verdeckte 340, 347, 351, 484, 499
 Possessivsuffix 65
 Potentialis 294
Praeteritio 333, 390, 392, 440
 Pragmatik (fachsprachliche) 20, 97, 158, 254
 Präsupposition 203, 225, 404
 Privatsprache 218
 Programmmusik 280
 Projektion 4, 284, 427
 Projektionswort 60, 218, 463, 492
 Protestantismus 50, 314, 385
 Purismus 72, 112, 136, 140, 153, 155, 164, 168
 – nationalistischer und aufklärerischer 167
- qualitative Analyse 270
 quantitative Analyse 270
- receiver country* 52, 98, 167, 321, 376, 422, 427, 491
 Referenzfeld 228
 Reformulierung 88, 229, **241**, 267, 274, 281, 288, 298, 305f., 328, 348, 365, 374, 396, 408, 435, 484, 486
 – Bündelung 242, 274, 291, 374, 397, 400f., 460
 Repräsentation 21
 Repräsentativität 21
 Resilienz narrativ 46f., 314, 485, 498
 Rezension *Siehe* Musikkritik
 Rhizom 274, 477
 – Fachsprache als 89
 Routineformel 245
 Rückübersetzung (Bourdieu) 16, 494, 498
 Rudbeckianismus 47, 168
 Runeberg, Johan Ludvig 50
 – *Bonden Paavo* 46, 312
 – *Vårt land* 45, 302, 312
- Saariaho, Kaija 40, 50, 220, 493, 496
- Sachstil 77, 341, 346, 348, 358, 378, 395, 420, 491
 Sagbares 5, 232, 253, 377
 Salenius, Paavo 130, 146
 Sättigung 274, 328, 397, 460, 487
 Saturation *Siehe* Sättigung
 Satzentsprechung 343
 Schlagwort 268, 462
 Schlüsseltext *Siehe* Kerntext
 Schlüsselwort *Siehe* Kernwort
 Schriftsprache (finnische) 49, 490, 495
 Schwedisch 54, 67, 129, 131f., 146, 159, 174, 251, 311, 489
 – als Veröff.-Sprache in Finnland 107
 – Kultureinfluss 66
 Seeger's Dilemma 224
 Seismogramm 15, 427, 449, 498
 semantisches Feld 301, 389, 393, 436ff., 445, 464, 478
 Seminar (Jyväskylä) 68, 103, 130, 145, 147, 149
 Semiosphäre 41, 49, 234, 297, 477, 480
 Semiotik 453
 Setzung 97, 261, **264**, 284, 342, 408, 418, 426, 491
 Sibelius, Jean 31, 53, 62f., 65, 213, 220, 406, 488, 491, 496
 – 4. Sinfonie 39, 196, 208, 385, 416, 427, 485, 496
 – *Kullervo* 54, 58f.
 Sibelius-Akademie *Siehe* Musikinstitut
 Sinfonizität 391, 397, 418, 426, 493
 Slawischer Stil 372, 491
 Slot-Filler-Struktur 231, 233, 235, 304, 307, 320, 328, 416, 420, 425, 427, 457, 480
 Snellman, Johan Vilhelm 50, 212, 404
 Sonatenform 342, 355, 357, 405
 Soziolinguistik 470
 Spezialentlehnung 451
 Sprachgemeinschaft 249
 Sprachmanifest 29, **68**, 129, 489
 Sprachpflege *Siehe* Sprachplanung
 Sprachplanung 9, 15, **75**, 110, 152, 257, 420, 490, 496
 Sprachtypologie (Finnisch) 66
 – agglutinierende Sprache 70
stance *Siehe* Epistemische Modalität
 Statusattribute 396

- Stereotyp 239, 323, 360
 Stigmawort 208f., 391, 430
 Stimme *Siehe voice*
 Subjekt 259
 – grammatisches 73, 359
 Subjektivität 72, 259, 263, 295, 336, 338,
 341ff., 347, 351, 359, 364, 369, 372, 446
 Suffix
 – diskursive Funktion 270
 – Unmarkiertheit des Sexus 468
 Sujet (Lotman) 198
Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 67, 75, 139,
 152
 Supertotale 233

 Tawaststjerna, Erik 108, 330
 Terminologie **83**, 288, 295, 496
 – musikalischer Fachwortschatz 81
 – und Fachsprache 85
 – Unterschiede zur Begriffsverwendung im
 Finnischen 81
 Terminologiarbeit 77, 81
 terminologisches Minimum 183, 254, 288,
 489
 Terminologisierung 10, 81, 112, 176, 209
 Text **222**
 – Fachtext **94**
 – musikwissenschaftlicher 85, 89
 – und Terminus 85
 Textlinguistik 20
 Textmuster 88f., 229, 433, 446, 454, 490
textography 458
 Textsorte **88**, 101, 229, 273, 288, 338, 432,
 442
 – Typologie 88
 Thema-Rhema-Konstellation 347, 351, 353
 Themenentfaltung 255, 352
top-down-Ansatz 485
 Translativ 459

 Übergenerierung 224, 485
 Umbruch 16f., 276, 495, 497
 Unbelebter Erstantant 261

 Ungesagtes 267, 274, 324, 361, 417, 447, 463,
 478, 486
 Unsagbares 253, 274, 320, 328, 420, 436
 Unzuverlässiges Erzählen 332, 433, 450

 Vagheit 92, 175, 208, 268, 388, 395, 426
 – und Exaktheit (Fachterminologie) 83
 – ungenaue Sprache 74
 Validität 3, 225
 Validitätspostulat 72, 250, 261, 336
Vanha kirjasuomi *Siehe* Altes Schriftfinnisch
Varhaisnykysuomi *Siehe* Frühes Neufinnisch
 Vergleichbarkeit 8, 500
 Vergleichspassage (Sibelius' 4. Sinfonie) 358,
 360, 364, 370, 377
 Verstetigung (Fachterminologie) 21, 158, 162,
 496
 Vertikalität 93, 98, 157, 203
voice 12, 98, 317, 333, 337, 462, 485
 Vorfeld (des Diskurses) **229**, 241, 244, 317

 Wahlfreiheit und Determination **18**, 65, 122,
 200, 202, 208, 248, 270, 320, 346, 374,
 395, 451, 497
 Wegelius, Martin 150, 152, 186
 Wegscheide 17f., 277, 311, 348, 383, 425
 Werkstattsprache 91
 Widerspruch 264f., 291, 322, 377, 399, 403,
 417, 499
 Wir *Siehe* 1. Person Plural
 Wissenssoziologische Diskursanalyse 499
 Wortfeld *Siehe* semantisches Feld

 Xenophobie 423, 493

 Zensur 27, 68
 Zitatentlehnung **116**, 450
 Zweisprachigkeit
 – Finnisch-Schwedisch 51, 54f., 69, 129, 138,
 144
 – kulturelle (Lotman) 480, 494
 – Sprachkonflikt 33, 131, 496

Digitaler Anhang

Textanhänge

Uusi Suometar, Leserzuschrift vom 31.10.1879

Nöyrin pyyntö maamme etewimmille musikin harrastajaille.

Rakkaalla äidinkielellämme alkaa yhä enemmän ilmestyä kirjallisia teoksia melkeen kaikissa tieteen haaroissa. Mutta yksi tiede löytyy kumminkin vielä, jossa me umpisuomalaiset saamme pimeydessä, mielihuwitustemme ohjaamina haparoidella, ja se on harmoni - eli sointo - oppi. Onhan jo tunnettu ja toteen näytetty, että meillä suomalaisilla on taipumusta musikkiin. Täytyykö meidän yhä edelleenkin tytyä paljaasen pintapuoliseen oppiin, tästä milt'ei ihanimmassa taiteessa, saamatta mitään tieteellistä walaistusta. Ainoa musikki-tiedettä walaisewa teos on täällä kertaa Frosterus'en "Perustus-Tieto soitantoon". Mutta niinkuin nimikin jo osoittaa on se ainoastaan "Perustus-tieto soitantoon", ja minkäänlainen tieteellinen oppi musikista ei siinä juuri nimeksikään tule kysymykseen. Olisimme toiwoneet että akkordi-oppi ehkä olisi tästä teoksessa tullut suomeksi selitetyksi, mutta siinäkin toiwossa petyimme, sillä mainitussa teoksessa näytetään ainoastaan mitä akkordia löytyy, waan ei selitetä miten niitä käytetään. Mitään oikiata harmoni-oppia ei suomeksi löydy. Ne harwat, jotka yksityisiltä owat tätä oppia saaneet, owat sitä saaneet niin wajanaisessa muodossa, että siitä on ollut hywin wähän, tuskin mitään hyötyä. Ylipään on ollut se wika että on pyritty paljon eteenpäin, ennenkuin on ennätetty perehtyä alkuperusteisin, ja akkordioppiinkaan, ja siten on koko harmoni-oppi jäänyt yksinomaisesti sormien päihin. Turun uudessa urkuri-koulussa on tosin alettu perusteellisemmin, kuin tähän asti missään muualla, suomalaisillekin harmoni-oppia opettaa; mutta hywin waikeata on sielläkin umpisuomalaisen saada oikeata käsitettä tästä niin waikeasta aineesta paljaiden suu-sanain ja "reuna"-muistutusten awulla, kun ei mitään suomalaista oppikirjaa ole. Nöyrin pyyntömme olisi siis että maamme etewämmät musikin harrastajat rupeaisiwat suomentamaan jotakin harmoni-opillista teosta. Tällä työllä awaisiwat ensimmäiset askeleet suomalaisille tämän taiteen tiellä ja warmin wakuutuksemme on ettei työnsä turha olisi, sillä suomalaisia on paljon, jotka mainittua taidetta rakastawat, ja myös luonnonlahjain puolesta woisiwat sitä menetyksellä läyttää, jahka waan hywän opetuksen tueksi saisiwat kunnollisen äidinkielisen oppikirjan.

Joukko nuoria harmoni-opin harjoittelijoita.

(Uusi Suometar 1879: 1.)

Unterwürfigste Bitte an die hervorragendsten Musikausübenden unseres Landes.

In unserer geliebten Muttersprache erscheinen immer mehr schriftliche Werke in beinahe allen Zweigen der Wissenschaft. Aber eine Wissenschaft findet man noch, in der wir Finnen im Hinterland in der Dunkelheit, von unseren Vorstellungen geleitet, herumirren, und das ist die Harmonie-, also Akkordlehre. Es ist schon bekannt und bewiesen, dass wir Finnen eine Neigung zur Musik haben. Müssen wir uns weiterhin mit bloß oberflächlicher Lehre zufriedengeben, in dieser vielleicht herrlichsten Kunst, ohne wissenschaftliche Erleuchtung zu erhalten? Das einzige die Musik-Lehre erleuchtende Werk ist derzeit Frosterus' „Perustus-tieto soitantoon“. Aber wie der Name schon anzeigt, ist es einzig ein „Grundlagenwissen der Musik“, und keinerlei wissenschaftliche Lehre über die Musik kommt hier in Betracht. Wir hätten gehofft, dass die Akkordlehre vielleicht in diesem Buch auf Finnisch erklärt werden würde, aber auch in dieser Hoffnung wurden wir enttäuscht, denn in dem erwähnten Werk wird nur gezeigt, welche Akkorde es gibt, aber nicht erklärt, wie man sie benutzt. Eine richtige Harmonielehre auf Finnisch gibt es nicht. Die wenigen, die darin private Unterweisung erhalten haben, haben diese in so ungefährender Form erhalten, dass dabei wenig, wenn überhaupt ein Nutzen lag. Im Allgemeinen war der Fehler, dass man sehr viel weiter voran strebte, bevor es gelungen war, die Grundlagen zu vertiefen, und die Akkordlehre und so die ganze Harmonielehre blieb allein den Fingern [scil. wohl dem Ausprobieren am Instrument] überlassen. An der neuen Organistenschule in Turku wurde in der Tat begonnen, grundlegender als bisher je irgendwo anders, auch den Finnen die Harmonielehre zu unterrichten; aber es ist sehr schwer für den Hinterlandfinnen, einen richtigen Begriff von diesem so schweren Material allein auf der Basis des Mündlichen und von „Rand“-Bemerkungen zu erhalten, wenn es kein finnisches Lehrbuch gibt. Unsere unterwürfigste Bitte wäre es daher, dass die hervorragendsten Musikausübenden unseres Landes daran gingen, irgendein Harmonielehrewerk zu übersetzen. Mit dieser Arbeit würden sich den Finnen die ersten Schritte auf dem Weg dieser Kunst eröffnen und unsere sichere Überzeugung ist es, dass diese Arbeit nicht vergebens wäre, denn es sind der Finnen Viele, die die erwähnte Kunst lieben, und sie könnten auch ihre Naturbegabung mit Erfolg anwenden, wenn sie nur zur Unterstützung einer guten Unterweisung ein ordentliches muttersprachliches Lehrbuch bekämen.

Eine Gruppe junger Harmonielehre Treibender.

Toivo Haapanen an Suomen Musiikkipedagogien Liitto

Suomen Musiikkipedagogien Liitolle.

Tammikuussa 1926 suomenkielisen musiikkisanaston aikaansaamiseksi asetettu valiokunta saa kunnioittaen ilmoittaa seuraavaa:

Valiokunnan työ on olosuhteiden pakosta toistaiseksi rajoittunut muutamiin alustaviin töihin, joi-sta ensi sijassa on mainittava säveltäjä Laitisen keräämä rytmiooppia ja musiikin alkeismuotoja koskevain hakusanain luottelu. Nyt on Nyky-suomen Sanakirjan toimituksen puolesta valiokunnalle ilmoitettu, että myös tätä sanakirjaa varten on juuri ryhdytty musiikin hakusanain keräämiseen, jota työtä toimittaa tri E. Hagfors, ja että valiokunnalla on tämän keräämistyö valmistuttua tilaisuus käyttää sitä hyväkseen tai mahdollisesti yhteistyössä mainitun

toimituksen kanssa ryhtyä toimittamaan erityistä musiikkisanastoa. Asiain näin ollen on valiokunta, saman työn kaksinkertaisen suorittamisen välttämiseksi, päättänyt puolestaan jättää Nykysuomen Sanakirjan toimituksen käytettäväksi tähän asti keräämänsä hakusanat ja toistaiseksi odottaa mainitun keräämistyön tuloksia, jotka valmistuvat jo ensi kesäksi.

Valiokunnan puolesta

Toivo Haapanen [vor 10.1.1930]

An den Finnischen Verband der Musikpädagogen.

Die im Januar 1926 zur Erstellung eines finnischsprachigen Musikvokabulars eingesetzte Kommission hat die Ehre, Folgendes zu vermelden: Die Arbeit der Kommission ist durch den Zwang der Umstände bis auf Weiteres auf einige Arbeitsansätze begrenzt geblieben, von denen vor allem die von dem Komponisten Laitinen gesammelte, die Rhythmuslehre und die Grundformen der Musik betreffende Schlagwortliste zu nennen ist. Nun ist von der Redaktion des Nykysuomen Sanakirja an die Kommission gemeldet worden, dass man gerade begonnen hat, auch für dieses Wörterbuch Musikschlagwörter zu sammeln, eine Arbeit, welche Dr. E. Hagfors durchführt, und dass die Kommission nach Fertigstellung dieser Sammlung die Gelegenheit habe, diese für sich zu nutzen oder möglicherweise in Zusammenarbeit mit der genannten Redaktion daran zu gehen, ein eigenes Musikvokabular zu erstellen. Da die Dinge so liegen, hat die Kommission, um zu vermeiden, dass die gleiche Arbeit zwei Mal geleistet würde, beschlossen, ihrerseits der Redaktion des Nykysuomen Sanakirja die bisher von ihr gesammelten Schlagwörter zu überlassen und wartet bis auf Weiteres auf die Ergebnisse der genannten Sammlungsarbeit, die bereits nächsten Sommer fertig sein werden.

Im Namen der Kommission

Toivo Haapanen.

Ilmari Krohn, Artikel *Sonaattimuoto* aus *Iso Tietosanakirja*

Sonaattimuoto, mus. taidearvolta korkein yksiörakenteista (→ Musiikin muodot), tavataan etenkin sonaattien sinfoniojen ym. sarjasävellysten ääriosissa, myös konsertti- ja ooppera-alkusoitoissa. S:n rakenteeseen kuuluu 3 jaksoa, pää-l. esittely- (exposition), kehittely- (saks. Durchführung) ja kertausjakso (reprise), joihin (Beethovenista alkaen) miltei aina liittyy ylijakso (coda). Esittelyjakso sisältää kolme →teema l. pontta (sävyltään enimmäkseen draamallinen pääponsi, lyyrillinen sivuponsi sekä nasevasti kokoava loppuponsi) sujuvien välikkeiden yhdistäminä. Kehittelyjaksossa eri ponsien aiheet punoutuvat monisommitteiseksi huipentavaksi kudokseksi. Kertausjakso nimensä mukaan kertoo esittelyjakson sävelkulut sävellajien puolesta muutettuna (päättös pääsävellajiin) ja useimmiten myös muutenkin muunnettuna (kehittelyjakson hedelmöittämänä). Ylijaksossa eri aiheet vielä kerran punoutuvat toisiinsa loppuhuipennuksen aikaansaamiseksi. S:n teknillinen hallinta vaatii säveltäjältä täyttä kypsyyttä ja sen käyttäminen edellyttää vastaavaa täysipainosuutta sävellyksen tunnelmasisällyksessä. Sonaatin loisto aika

on Wienin klassisismen kausi (1780-1820). Johtavat nimet ovat Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Schubert ja Weber. Sittenmin s:oa edustavat osittain uudessa muodossa Schumann, Chopin, Brahms, Saint-Saëns, C. Franck ym. [J. S. Shedlock, "The Pianofortesonata" (1895); O. Klauwell, "Geschichte der Sonate" (1899).]

(I. Krohn 1937b.)

Sonatenform, mus. von ihrem Kunstwert her die höchste zyklische Form (→ Formen der Musik), findet sich vor allem in den Ecksätzen von Sonaten, Sinfonien und anderen mehrsätzigen Kompositionen, auch in Konzert- und Opernsätzen. Zum Bau der S. gehören 3 Abschnitte, der Haupt- oder Vorstellungs- (Exposition), der Entwicklungs- (dt. Durchführung) und der Wiederholungsabschnitt (Reprise), auf die (seit Beethoven) fast immer ein Überabschnitt (Coda) folgt. Der Einleitungsabschnitt enthält drei →Themen oder Sätze (einen meist dramatischen Hauptsatz, einen lyrischen Seitensatz und einen treffend zusammenfassenden Schlusssatz), die mit fließenden Zwischenabschnitten verbunden werden. Im Entwicklungsabschnitt verflechten sich die Themen der verschiedenen Sätze zu einem vielfältigen sich steigernden Gewebe. Der Wiederholungsabschnitt wiederholt, wie der Name schon sagt, die Melodien des Vorstellungsabschnitts, allerdings in veränderter Tonart (Abschluss in der Haupttonart) und meist auch in anderer Form (durch den Entwicklungsabschnitt befruchtet). Im Überabschnitt werden die verschiedenen Themen noch einmal miteinander verwoben, um den abschließenden Höhepunkt zu erreichen. Die technische Beherrschung der S. setzt die volle Reife des Komponisten voraus, und seine Verwendung erfordert ein entsprechendes Gewicht des Stimmungsgehalts der Komposition. Die Glanzzeit der Sonate ist die Periode der Wiener Klassik (1780–1820). Die führenden Namen sind Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Schubert und Weber. Seitdem ist die Sonatenform in teilweise neuer Form von Schumann, Chopin, Brahms, Saint-Saëns, C. Franck und anderen vertreten worden [J. S. Shedlock, „The Pianofortesonata“ (1895); O. Klauwell, „Geschichte der Sonate“ (1899).]

Axel Carpelan, *Sibelius nya symfoni*

En landsman till Jean Sibelius, nära förtrogen med dennes tondiktning, har tillställt oss följande försök att känneteckna och värdesätta den finländske mästarens nyligen i Helsingfors framförda nya symfoni, n:r 4.

Vår meddelare skriver:

Sibelius' fjärde symfoni, som för icke länge sedan utfördes i Helsingfors vid två af tonsättaren därstädes gifna konserter kan i mer än ett hänseende betecknas såsom något af det allra märkligaste, han hittills skänkt oss, men ock som det vid ett första åhörande mest svårfattliga han skrivit. Hvad som kanske främst försvårar tilllägnelsen af väcket är, att det icke erbjuder åhöraren några jämförelsepunkter med andra tonskapelser – icke ens med hans egna. Han är nu visseligen visionär i toner äfven i mycket af sin tidigare alstring, men likvisst uppenbarar denna symfoni fullkomligt nya och oanade sidor af hans ande.

Enär symfonien koncipierats under ett besök å det för sin härliga natur och vida utsikter berömda Kolivaara fjäll invid den väldiga Pielisjärvi i Karelen, vore

man à priori böjd för att tro den vara af naturmålerisk art. Detta är likväl ingalunda fallet. Dyka än då och då sällsamma naturljud och stämningar upp i orkestern, bär dock symfonien snarast prägeln af något öfverjordiskt „weltentrückt“, man vore frestad säga icke-mänskligt. Inga mänskliga affekter och lidelser finnas i detta verk, där allt är försjunkenhet i inre skådande, idel kyskhets och förändlig uttryck.

Hvad som genast frapperar och för vånar åhöraren är det nya, sällsamma tankeinnehållet och den af detta betingade egendomliga formbehandlingen. Underbara recitativiska motiv och interjektionala utbrott, växlande med bredare melodiska bildningar, en djupsinnig kontrapunkt, förmäld med en genomskinlig, sträng logik och öfversiktlighet, därtill en spartansk enkelhet i uttrycksmedlen – allt detta är hvad som genast faller en i öronen. Mest anslår vid ett första åhörande måhända tredje satsen med sin månskensstämning af knappt jordisk art. I harmoniskt afseende lägger man bl. a. märke till användningen af öfverstigande kvarter: fullkomligt fascinerande t. ex. i finalen, där en del träblåsar utföra snabba tongångar i A-dur, medan andra samtidigt spela skenbart i ess-dur, allt under det stråkkvintetten utvecklar en djupsinnig polyfoni.

Med alla dessa drag, som peka utöfver nuet, en omisskänlig fläkt af klassicitet öfver symfonien! Utomordentlig är orkesterbehandlingen. Reducerad till 23 stämmor, Beethovens besättning, (endast i finalen tillkommer klockspel) aflockar Sibelius denna orkester ett välljud, en charme, som Strauss och Mahler kunna afundas honom. Hvilken luftighet, hvilken ljufhet i dessa klanger, där hvarje instrument är aflyssnat dess innersta psyke, där alla modärna kosmetiska orkestermedel, allt dunder och brak äro bannlysta. Samtliga fyra satser sluta piano; i finalen förekommer väl mot slutet fugatot för hornen fortissimo, men äfven den förtonar sakta. Satserna gripa in i hvarandra strängt organiskt, så t. ex. börjar tredje satsen med samma motiv hvarmed den andra slutar^[1].

I sin helhet betraktad är symfonien en protest mot den musikaliska stilriktning, som f. n. är den dominerande, främst i symfoniens egentliga hemland, Tyskland, där instrumentalmusiken är på väg att urarta till en klangkonst, ur hvilken lifvet vikit, till en slags musikalisk ingenjörskonst, som genom en ofantlig mekanisk apparat söker täcka öfver sin inre tomhet. Det är då att förutse att en korrumpierad kritik skall söka „kritisera ihjäl“ ett verk som denna fjärde symfoni, där ande och natur på underbart sätt sammansmultit till ett helt af förr ohörd art.

Det är ju möjligt, att detta aristokratiska verk är till sin innebörd fullt fattbart blott af dem, som tåla den rena luften på andens höjder, att Robert Kajanus får rätt, då han efter en repetition yttrade: „Efter 30 år – så mycket bättre för Sibelius.“

¹ Was Carpelan hier meint, ist unklar. Eventuell liegt eine Verwechslung vor; das Hauptthema des vierten (nicht: dritten) Satzes klingt einige Takte vor Ende des dritten kurz an.

„Aristokratisch“, må så vara, men det sannt förnåma plågar ju ofta nog ha en förunderlig makt att förs eller senare bli de mångas egendom.

På konserterna rönt symfonien märkligt nog det största bifallet af den yngsta generationen och den äldsta, hvars vördade nestor, prof. Richard Faltin, en af nordens och samtidens mångsidigast bildade och vidsyntast blickande musiker efter symfoniens slut hänförd utropande: „Detta är en uppenbarelse!“

Vare härmed huru som helst, så torde man efter upprepat åhörande redan nu kunna med visshet fastslå, att Sibelius med denna sin senaste symfoni skapat ett det märkligaste och originellaste värk, den modärna tonkonsten frambragt. A. C.

(Carpelan 1911.)

Sibelius' neue Sinfonie.

Ein Landsmann von Jean Sibelius, der seine Musik gut kennt, hat uns den folgenden Versuch geschickt, die neue Symphonie Nr. 4 des finnischen Meisters, die kürzlich in Helsinki aufgeführt wurde, zu charakterisieren und zu würdigen. Unser Informant schreibt:

Sibelius' vierte Sinfonie, die kürzlich in Helsinki in zwei Konzerten des Komponisten aufgeführt wurde, kann in mehr als einer Hinsicht als eines der bemerkenswertesten Werke bezeichnet werden, die er uns je geschenkt hat, aber auch als das beim ersten Hören am schwierigsten zu verstehende. Was die Aneignung des Werkes vielleicht am meisten erschwert, ist, dass es dem Hörer keine Vergleichspunkte mit anderen Tonschöpfungen bietet – nicht einmal mit seinen eigenen. Nun ist er sicherlich auch in vielen seiner früheren Werke visionär im Ton, aber diese Sinfonie offenbart völlig neue und unerwartete Aspekte seines Geistes.

Da die Sinfonie während eines Besuchs des für seine herrliche Landschaft und weiten Ausblicke berühmten Kolivaara-Gebirges unweit des mächtigen Pielisjärvi in Karelien konzipiert wurde, ist man geneigt zu glauben, dass es sich um ein Naturgemälde handelt. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Obwohl von Zeit zu Zeit seltsame Naturlaute und -stimmungen im Orchester auftauchen, ist die Sinfonie eher durch etwas Überirdisches „weltentrückt“ [!; orig. dt.], man ist versucht zu sagen Nicht-Menschliches geprägt. Es gibt keine menschlichen Emotionen und Leidenschaften in diesem Werk, in dem alles Versunkenheit in die Innenschau, reine Keuschheit und geistiger Ausdruck ist.

Was sofort auffällt und den Hörer in Erstaunen versetzt, ist der neue, seltsame Inhalt der Ideen und die daraus resultierende eigentümliche Behandlung der Form. Wunderbare rezeptive Motive und interjektionale Ausbrüche, die sich mit breiteren melodischen Gebilden abwechseln, ein tiefsinniger Kontrapunkt, verbunden mit einer durchsichtigen, strengen Logik und Übersichtlichkeit, dazu eine spartanische Einfachheit in den Ausdrucksmitteln – all das fällt sofort ins Ohr. Am Auffälligsten ist beim ersten Hören vielleicht der dritte Satz mit seiner Mondscheinstimmung von kaum irdischer Natur. Harmonisch fällt unter anderem die Verwendung von übermäßigen Quartan auf: völlig faszinierend zum Beispiel im Finale, wo einige Holzbläser schnelle Noten in A-Dur spielen, während andere gleichzeitig scheinbar in Es-Dur spielen, und das Streichquintett darunter eine tiefgründige Polyphonie entwickelt.

Mit all diesen Merkmalen, die über das Jetzt hinausweisen, liegt ein unverkennbarer Hauch von Klassizität über der Sinfonie! Außergewöhnlich ist die Orchesterbehandlung. Reduziert auf 23 Stimmen, Beethovens Besetzung (nur im Finale gibt es ein Glockenspiel), entlockt Sibelius diesem Orchester einen Wohlklang, einen Charme, um den ihn Strauss und Mahler beneiden könnten. Was für eine Leichtigkeit, was für eine Lieblichkeit in diesen Klängen, wo

jedes Instrument seine innerste Psyche offenlegt, wo alle modischen kosmetischen Orchesterinstrumente, alles Donnern und Rauschen verbannt ist. Alle vier Sätze enden piano; im Finale gibt es gegen Ende ein Fugato für die Hörner im Fortissimo, aber auch das verklingt langsam. Die Sätze greifen streng organisch ineinander, so beginnt zum Beispiel der dritte Satz mit demselben Motiv, mit dem der zweite Satz endet.

Als Ganzes betrachtet, ist die Sinfonie ein Protest gegen den die musikalische Stilrichtung, die z.Zt. die dominierende ist, vor allem in der eigentlichen Heimat der Sinfonie, in Deutschland, wo die Instrumentalmusik auf dem Weg ist, zu einer Klangkunst auszuarten, aus der das Leben entartet ist, zu einer Art musikalischer Ingenieurskunst, die durch einen immensen mechanischen Apparat ihre innere Leere zu verdecken sucht. Es ist also vorhersehbar, dass eine korrumpierte Kritik ein Werk wie diese vierte Sinfonie „zu Tode kritisieren“ wird, in der Geist und Natur auf wunderbare Weise zu einem Ganzen unerhörter Art verschmolzen sind.

Es ist möglich, dass der Sinn dieses aristokratischen Werkes nur von denen voll verstanden wird, die die reine Luft auf den Höhen des Geistes ertragen können, dass Robert Kajanus Recht hatte, als er nach einer Probe sagte: „Nach 30 Jahren – umso besser für Sibelius.“ „Aristokratisch“, mag sein, aber das wahrhaft Edle scheint oft genug die wunderbare Kraft zu haben, früher oder später zum Eigentum der Vielen zu werden.

Kurioserweise erhielt die Sinfonie bei den Konzerten den größten Beifall von der jüngsten und der ältesten Generation, deren ehrwürdiger Nestor, Prof. Richard Faltin, einer der vielseitigsten Musiker des Nordens und der visionärsten Musiker seiner Zeit, nach dem Ende der Sinfonie ausrief: „Das ist eine Offenbarung!“

Wie dem auch sei, nach erneutem Hören sollte man mit Gewissheit sagen können, dass Sibelius mit dieser seiner jüngsten Sinfonie eines der seltsamsten und originellsten Werke geschaffen hat, das die moderne Musik hervorbrachte.

Ilmari Krohn, Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius (Auszug)

[...] In der 3. Zeile des einleitenden Stollens verwandelt sich das Notmotiv zum Abgrundmotiv, indem statt des Halbtonschritts ein Ganztonschritt eintritt und der vorhin weggelassene betonte Schlussston des Motivs, anstatt auf derselben Stufe zu bleiben, wie anfangs (in der Schlusszeile des Hauptkerns), nun um eine grosse Terz sich aufwärts bewegt (*a – h – dis*, vgl. P. 1: 1, *c – d – fis*). Das Motiv mündet in den Kernstollen ein, wobei es eine abwärts gerichtete melodische Fortsetzung erhält, in synkopierter Umkehrung des Wellenmotivs (P. 3: 11), und indem in den begleitenden Harmonien das Notmotiv den Tongang aus Leittönen zum Tonikaklang ausführt (*gisis – eis* zu *ais – fis*). Die mittleren Zeilen des Kernstollens wiederholen die Tongänge des einleitenden um eine Quart höher und rhythmisch zu grösserer Unregelmässigkeit verschoben, worauf in der letzten Zeile eine freie und sanftere Umformung der ersten Zeile erscheint, nebst Notmotiv und Harmoniefolge, ebenfalls um eine Quart erhöht und somit zum beruhigenden Subdominantklang | [S. 48]

anlangend. Die hierin ausgedrückte Ruhe wird jedoch durch die Schärfe der zugefügten grossen Sept[!]² in Spannung gehalten.

Im Überstollen erscheint das **Lebensmotiv** aus der III. Symphonie, mit einem Terzenschritt aufwärts erweitert (*do – re – mi: fa – sol – la – do*). Das Motiv wird wiederholt, bei stets leise anhaltendem Subdominantklang (mit grosser Sept[!]) in Holz und Streichern. In der 3. Zeile (durch Fermate angegeben) schweigt alles bis auf den *ppp* Paukenwirbel, welcher die (durch die Dreiebigkeit der Zeilen und die grosse Sept[!] gewirkte) Spannung weiter aufrecht hält.

Das Gesamtbild des Seitenkerns ist somit ein in kurzem Rahmen reich wechselndes. In grosser Not steigt das Sehnen nach Glück der Höhe zu; aber von Abgrundtiefe ist die Ferne des Ziels, obgleich ein immer friedvollerer Schimmer von ihm ausgeht (Hauptharmonien: D – T – S).

c. Schlusskern, P. 4: 6.

Im jähem *ff* ertönt das Geschmetter der Trompeten und Posaunen, das jede noch so schwache Hoffnung auslöscht. Einem abwärts gerichteten (verneinenden) Quintschritt folgt das Lebensmotiv zum Moll alteriert (*fa – sol – la*) und darauf mit einem Halbtonschritt abwärts abschliessend. Die Harmoniefolge ist mit Modulationsklängen untermischt (*Fis – E – Ais – Cis*), die zwar an und für sich nicht irgendwie weit hergeholt sind (T – SS – + D – D), aber in ihrer ungewöhnlichen Aufeinanderfolge doch so wirken. Dazu sind die Taktfüsse gedrängt und mit zwei heftigen Synkopen aufgerüttelt. Mit dieser einzigen Zeile ist der Schlusskern erschöpft. Er gleicht also einem erschütternden Urteilspruch, wobei keine Berufung möglich ist. Zwischen dem Menschen und seinem ersehnten Glück steht seine Sünde, unwider-ruflich und ungetilgt. [...]

(I. Krohn 1945: 47–48 [Hervorhebungen orig.].)

2 Weder in der Druckausgabe noch im Manuskript findet sich an dieser Stelle ein Ais (die große Sept zu H); lediglich im Takt vor dem „leise anhalten Subdominantklang“ (d.h. H-Dur) erklingen kurze Zeit H in den Kontrabässen und ais¹ gleichzeitig. Offenbar ist Krohn hier ein Lesefehler unterlaufen (die geteilte Stimme der Bratschen enthält h, das im Bratschenschlüssel im gleichen Notenzwischenraum liegt wie a¹ im Violinschlüssel; allerdings müsste Krohn dann sowohl den Schlüssel als auch die Vorzeichnung falsch gelesen haben). Ein Durakkord mit großer Sept an dieser Stelle und über mehrere Takte wäre jedoch auch klanglich extrem auffällig. Es erstaunt, dass ein Komponist und Theoretiker wie Krohn seine Lesart, noch dazu anhand einer so berühmten Passage, nicht an der klanglichen Realität bzw. Vorstellung überprüft. Nicht minder verwundert es, dass ein derart massiver Irrtum in Krohns Beschreibung einer so zentralen und häufig analysierten Passage in der späteren Literatur nicht bemerkt wurde. Ob dies darauf zurückzuführen ist, dass man Krohn diesen aus Höflichkeit nicht ankreiden wollte, oder aber darauf, dass seine Ausführungen niemals je genau und kritisch gelesen wurden, muss dahingestellt bleiben.

Tabellen und grafische Übersichten zu Kapitel 4, 5 und 6

Tab. 18: Finnische Musikfachzeitschriften (Auswahl; noch bestehende fett).

Name	Zeitraum	Herausgebende Institutionen/Personen	Ausg./ Jahr	Erscheinungsorte; Besonderheiten
Säveleitä	1887– 1890	P. J. Hannikainen	12	Jyväskylä; Jg.-Zähl. jahresübergreifend (1: 1887/88)
Säveletär	1906– 1911	I. Krohn; H. Klemetti	24	Helsinki
Uusi Säveletär	1914– 1917	wechselnd	12	Uusikaupunki
Säveletär, uusi jakso	1918	A. O. Väisänen T. Haapanen	12	wechselnde Ersch.-Orte
Suomen musiikkilehti	1923– 1946	Suomen kuoroliitto, SULASOL; H. Klemetti u.a.	8-18	Helsinki > Musiikki
Työn sävel > Työväen musiikkilehti	1921/ 1929– 1967	Suomen työväen musiikkiliitto	10– 12	Tampere; Jg. 1932 nicht ersch.
Musiikkitieto	1933– 1946	Musiikkitiedon kannatusyhdistys	10	Helsinki > Musiikki
Musiikki	1947– 1951	Aikakauslehti Musiikin kannatusyhdistys; T. Pylkkänen	5–10	Helsinki; < Suomen musiikkilehti+Musiikkitieto
Kirkko ja musiikki	1953– 1966	Suomen kirkkomuusikojen kustannus	5	Lohja
Uusi musiikkilehti	1954– 1957	Suomen Säveltaiteilijain Liitto; J. Kokkonen	9	Helsinki
Pieni musiikkilehti	1961– 1990	Musiikki Fazer OY	4	Helsinki
Suomen musiikin vuosikirja	1958– 1970	Suomen Säveltaiteilijain Liitto u. Suomen musiikkitieteellinen seura	1	Helsinki; Jg.-Zählung rückwirkend
Rondo > Rondo Classic	1963– 2011 2019–	wechselnd	12	Helsinki; > <i>Rondo Classic</i> (populäre Digitalzeitschrift)

Name	Zeitraum	Herausgebende Institutionen/Personen	Ausg./ Jahr	Erscheinungsorte; Besonderheiten
Musiikki	1971–	Suomen musiikkiteollisten seura	4	seit 2019 digital und open access
Tritonus	1963–1981	Sibelius-akatemia oppilaskunta	2	Helsinki
Synkooppi	1978–	Musikwiss. Fachschaft d. Univ. Helsinki	4	seit 2011 digital und open access
Musiikkitiede	1989–1995	Institut f. Musikwiss. d. Univ. Helsinki	2	Helsinki; auch engl., dt., frz. Art.
Finnish Music Quarterly	1984–	Finnisches Musikinformationszentrum	4	Englischsprachig, digital; <i>open access</i>
Sic: Sibelius-Akatemian vuosikirja > ~aikakauskirja > Säteitä	1983–1993/ 2009–2010	Sibelius-Akademie, Abt. f. Komposition und Musiktheorie	[1]	Helsinki; insgesamt nur 6 Ausgaben (<i>Sic</i> [1]-4; <i>Säteitä</i> 1-2)
Sävellys ja musiikinteoria	1991–2006	Sibelius-Akademie, Abt. f. Komposition u. M.-theorie	1–2	Helsinki
Finaali	1994–2011	Sibelius-Akademie, Graduiertenabteilung	4	Helsinki; auch engl. u. schwed. Art.
Trio	2012–	Sibelius-Akademie, <i>DocMus</i> (Graduiertenabt.)	2–3	Auch engl. Art.; digital; open access

Tab. 19: Im Druck erschienene finnischsprachige Musiklehren 1857–1976 (Auswahl).

Jahr	Verfasser/ Übers. (Ü)/ Bearb. (B)	Verf. u. Sprache d. Vorl.	Wirkungs- ort d.Verf. (lt. Vorw.)	Seiten- zahl	Nach- aufl.	Typus
1857	Kukkasela		Ikaalinen	30	² 1871	Choralbuch mit theoretischer Einleitung
1865	Wächter		Viipuri	12		Gesangsschule (zweisp. fi./schwed.; ohne Textteil)
1871	Frosterus		Kärsämäki	21		Basismusiklehre
1873	Kunelius		Oulu	16		Basismusiklehre (zweisp.)
1877	Frosterus ³ (Ü/B)	Höijer, L. schwed.	Kärsämäki	83		Erweiterte Basismusiklehre
1881	Salonius (Ü)	Lobe, C. dt.	Hämeenlinna	129		Komprimiertes Lehrbuch d. Musiklehre und -theorie
1881	Almqvist		Pori	64	³ 1900	Erweiterte Basismusiklehre
1882	Achté		Helsinki	14		Basismusiklehre
1884	Ronkainen		Heinola	32		Basismusiklehre
1889	Ekman (Ü)	Wegelius schwed.	Helsinki	39	¹³ 1928	Erweiterte Basismusiklehre
1897	Järnefelt (Ü)	Wegelius schwed.	Helsinki	124+ 148	⁶ 1936/ 1937	Vollständiges Lehrbuch der Musiktheorie (2 Bd.)
1898	Pietikäinen		Kymölä	16	-	Basismusiklehre
1901	Hannikainen		Jyväskylä	64	⁸ 1927	Basismusiklehre mit Aufgaben
1917	Maasalo		Helsinki	43	²⁰ 1967	Basismusiklehre
1911– 1937	I. Krohn		Helsinki	1626	² 1958 (Bd.1) ² 1963 (Bd. 2)	Vollständiges Lehrbuch der Musiktheorie (5 Bde.)

³ Wird gelegentlich als 2. Auflage von Frosterus 1871 angegeben, doch mit gravierenden Textunterschieden.

Jahr	Verfasser/ Übers. (Ü)/ Bearb. (B)	Verf. u. Sprache d. Vorl.	Wirkungs- ort d. Verf. (lt. Vorw.)	Seiten- zahl	Nach- aufl.	Typus
1922	W. Siukonen		Sortavala	253	³ 1954	Komprimiertes Lehrbuch d. Musiklehre und -theorie
1923	W. Siukonen		Sortavala	39		Basismusiklehre
1923	O. Merikanto		Helsinki	68	⁹ 1976	Erweiterte Basismusiklehre
1930	W. Siukonen		Sortavala	32	⁸ 1966	Basismusiklehre
1938	Roiha		Hämeen- linna	48	⁶ 1959	Basismusiklehre
1938/ 1940	Linnala		Pori	320+ 190	⁸ 1975/ ⁴ 1977	Vollständiges Lehrbuch der Musiktheorie (Bd. 1: Rhythmus, Melodik, Harmonik; Bd. 2: Kontra- punkt, Formenlehre, In- strumentenkunde)
1947	F. Krohn		Helsinki	122	⁵ 1969	Erweiterte Basismusiklehre
1955	Ingman		Jyväskylä	170	³ 1965	Erweiterte Basismusiklehre
1976	Lindeman		Helsinki	63	⁷ 1993	Erweiterte Basismusiklehre

Tab. 20: Terminologisches Minimum Musiklehre (aus A. Maasalo 1917 [⁶1928]).

Maasalo 1917 [*Ergänzungen 1928]	Eigensprach- lich	Universal-/ Spezialentleh- nung		Bedeu- tungs- übertra- gung		Zitatentl.	Kompo- sita
	Bedeutungs- übertragung Neubildung/ prägung Lehnüber- setzung			Bezeich- nungs- konzept		Mitt- ler- spra- che	fi.+fi. fi.+Lehnw. Lehnw.+Lw.
Quellspr./ Mittlerspr.		lat. [it.]	gr.	dt. [schw.]	lat. [it.]	dt. [schw.]	it.
<i>musiikki</i>			x			x	
<i>sävel</i>	x						
<i>säveltaide</i>		x		x			x
<i>sointi</i>	x						
<i>nuotti</i>		x				x	
<i>kokonuotti</i>	x						x
<i>puolinuotti</i>	x						x
<i>neljäsosanuotti</i>	x						x
<i>kahdeksasan.</i>	x						x
<i>nuottimerkki</i>	x						x
<i>väkä</i>	x						
<i>varsi</i>	x						
<i>nuppi</i>			x				
<i>nuottiviivasto</i>		x				x	x
<i>viiva</i>	x						
<i>väli</i>	x						
<i>oktaavi</i>		x					
<i>suuri o.</i>	x			x		x	x
<i>pieni o.</i>	x			x		x	x
<i>yksiviivainen o.</i>	x			x		x	x
<i>kontra-o.</i>		x				x	x
<i>subkontra-o.</i>		x				x	x
<i>nuottiavain</i>	x				x		x
<i>G-avain</i>		x		x			x
<i>tauko</i>	x						
<i>etumerkintä</i>	x			x			x
<i>ylennysmerkki</i>	x			x			x
<i>alennusmerkki</i>	x			x			x
<i>palautusmerkki</i>	x			x			x
<i>asteikko</i>	x				x		
<i>perussävel</i>	x			x			x
<i>sävelaskel</i>	x			x			x

Maasalo 1917	Eigensprach- lich	Universal-/ Spezialentleh- nung		Bedeu- tungs- übertra- gung		Zitatentl.	Kompo- sita
[*Ergänzungen 1928]	Bedeutungs- übertragung	Neubildung/ prägung	Lehnüber- setzung				
				Bezeich- nungs- konzept	Mitt- ler- spra- che	fi.+fi.	fi.+Lehnw. Lehnw.+Lw.
Quellspr./ Mittlerspr.		lat. [it.]	gr.	dt. [schw.]	lat. [it.]	dt. [schw.]	it.
<i>kokosävelaskel</i>		x		x			x
<i>puolisävelaskel</i>		x		x			x
<i>kromaattinen</i>			x				
<i>muunnesävel</i>		x		x			x
<i>duuri</i>		x				x	
<i>moll</i>		x				x	
<i>sävellaji</i>		x		x			x
<i>rinnakkais-sävellaji</i>				x			x
<i>trioli</i>		x					
<i>tahti</i>		x				x	
<i>iskuala*</i>	x						x
<i>tahtiosa</i>	x			x			x
<i>tahtiviiva</i>	x			x			x
<i>tempo</i>		x					
<i>Largo</i>							x
<i>Adagio</i>							x
<i>Andante</i>							x
<i>Moderato</i>							x
<i>Allegro</i>							x
<i>Presto</i>							x
<i>ritardando</i>							x
<i>accelerando</i>							x
<i>tahdin viittaaminen</i>	x						x
<i>päätösmerkki</i>		x					x
<i>kolmisointu</i>		x		x			x
<i>sävelväli</i>		x			x		x
<i>intervalli</i>		x				x	
<i>sekunti</i>		x				x	
<i>terssi</i>		x				x	
<i>kvartti</i>		x				x	
<i>kvintti</i>		x				x	
<i>seksti</i>		x				x	
<i>septimi</i>		x				x	
<i>priimi</i>		x				x	

Maasalo 1917	Eigensprach- lich	Universal-/ Spezialentleh- nung			Bedeutungs- übertra- gung			Zitatentl.	Kompo- sita				
[*Ergänzungen 1928]	Bedeutungs- übertragung	Neubildung/ prägung	Lehnüber- setzung		Bezeich- nungs- konzept	Mitt- ler- spra- che		fi.+fi.	fi.+Lehnw.	Lehnw.+Lw.			
Quellspr./ Mittlerspr.				lat. [it.]	gr.	dt. [schw.]	lat. [it.]	dt. [schw.]	it.				
<i>perussävel</i>			x			x				x			
<i>johtosävel</i>			x			x				x			
<i>sointu</i>			x										
<i>riitasointu</i>			x				x			x			
<i>kääntäminen</i>	x					x							
<i>huippusävel*</i>			x				x			x			
<i>leposävel*</i>			x							x			
<i>fermaatti</i>				x			x	x					
<i>pidäke</i>			x				x						
<i>säe</i>	x												
<i>säepari</i>			x									x	
<i>lauseke*</i>			x										
<i>laulumuoto*</i>				x		x				x			
Summe 78	8	13	28	21 (18)	2	23 (1)	7	20	8	18	18	3	
Anteil %	10,3	16,7	35,9	(23,1 26,9	2,6	1,3)	29,5	8,9	25,6	10, 4	23	23	3,8

Tab. 21: Realisationen ABWESENHEIT VON ÄUßERLICHKEIT als komplexe Mehrwortausdrücke.

Vorfeld	NEG	Korr./Kontr.	Booster	CONNeg/Obj	Booster	Äußerlichkeit
		pelkistettynä	kaikista			epäoleellista lististä
			kaikki			epäoleellinen
		vapaa	kaikesta			haennaisuudesta
		[Poissa ovat]				impressionistisesti säkenöivä väri
						keinonsa
		[vapaa]	[kaikesta]			keinotekoisesta syvämielteisyydestä
Teoksessa	ei ole					keinotekoisista viehätysvoimaa
	ei			lumoa kuulijaa		kiikkeillä tunnepurkauksilla
[Säveltäjä]	[ei]			[turvaudu enää]	[mihinkään]	kutkuttamiin soitinnuswaikutteihin
		Poissa ovat				kyllästetty tuttsointi
	[ei]			[lumoa kuulijaa]		mahtawalla paatoksella
	anti-					monumentaalisuuden
	ei			pakoita kuulijaa		mukaansa voimakeinoin
	Ei					mukanaan vetävää julistusta
		vähin				orkestraalisin keinovaroin
			kaikesta			pintakoreudesta
			kaikki			pintapuolisten efektien tavoittelu
Siitä		puuttuu	tykkänään			se maailmanmiehen charmi
						Soittimellista upeuttakaan
						soittimellisten keinovarojen
[Säveltäjä]	[ei]			[turvaudu enää]	[mihinkään]	suuriin nousuihin
	ilman		mitään			tawallisia jyriseviä tai säkenöiviä loppuja
Säweltjä	ei			turvaudu enää	mihinkään	tawallisiin keinoihin
siinä	ei ole			hitustakaan		teatteria
			kaikki			teennäiseen vivahtavakin
			kaikki			teennäiseen vivahtavakin
			kaikesta			tehonajattelusta
			kaiken			turhan
	ei					turhia eleitä
[Säweltjä]	[ei]			[turvaudu enää]	[mihinkään]	uhkeisin „silawaisiin“ melodioihin
		kaihtaa	kaikkeaa			ulkoista loistoa ja tehotavoittelua.
	ei					ulkonaiselle voima-effektille
	vailla		minkäänlaista			ulkonaisempaa tehoa
	ero					ulkonaisesta efektientavoittelusta
						ulkonaisesti
		[on kaukana]	kaikki			ulkonaiset voimakeinot
			kaikkia			ulkonaisia häikäisykeinoja
						ulkonaisia tehokeinoja
						ulkonaisia tehokeinoja
			kaikkia			ulkonaisia voimakeinoja
	ei		vähimmässäkään määrässä	vetoa		ulkonasiin häikäisykeinoihin
teoksen						ulkonaisilta ilmaisukeinoilta
		köyhä [...]				ulkonaisista tehokeinoista
						ulkonaisista tehokeinoista
	Ei		mitään			ulkonaista
			kaikkeaa			ulkonaista
	vailla		kaikkeaa			ulkonaista
						Ulkonaisten keinojen
		säästeliäämpi				ulkonaisten keinovarojen
	eivät			ole		voimakeinoisia

Korrektur/Kontrast	NEG	Korr./Kontr.	Quelle	Autor/in	Jahr
			YL_18_03_1939_22	Helanen	1939
on poistettu			US_19_02_1971_10	N.N.	1971
			Säv_15_04_1911	Klemetti	1911
			Tawaststjerna_1971	Tawaststjerna	1971
säästeliäämmiksi			UStar_08_12_1915_6	Katila	1915
			Säv_15_04_1911	Klemetti	1911
			ESS_15_10_1980_10	Henttonen	1980
			HS_03_11_1916_8	Madetoja	1916
			UStar_11_04_1911_5	Katila	1911
			Tawaststjerna_1971	Tawaststjerna	1971
			HS_03_11_1916_8	Madetoja	1916
			ESS_13_09_2000_23	Mäkinen	2000
			Haapanen_1926	Haapanen	1926
			VS_09_04_1954_8	S.I.A.	1954
			SSD_26_02_1932_5	Pesola	1932
vapaa sanontatyyli			Pesola_1941	Pesola	1941
			UStar_28_03_1913_7	Katila	1913
			US_08_12_1965_1	Nummi	1965
	ei ole		TS_30_10_1929_4	Isacsson	1929
säästeliäisyyden vuoksi			TS_13_04_1932_5	Isacsson	1932
			UStar_11_04_1911_5	Katila	1911
			UStar_11_04_1911_5	Katila	1911
			UStar_11_04_1911_5	Katila	1911
			US_13_01_1966_14	Oramo	1966
on karsittu pois			Sibelius.fi_2003	Sirén	2003
on karsittu pois			ESS_09_09_2018_41	Pitkänen	2018
vapaata			US_10_02_1934_8	Klemetti	1934
pois jättäminen			TySa_16_06_1954_3	T.K.	1954
			Merikanto_1935	A. Merikanto	1935
			UStar_11_04_1911_5	Katila	1911
			Uusi_Aura_05_12_1934_6	R.H.	1934
	ole	jätetty mitään sijaa	HeKa_11_12_1915	Nevanlinna	1915
			IS_15_06_1959_5	Leviskä	1959
			YL_15_02_1941_29	Daktyli	1941
vaatimaton			ESS_19_06_1956_5	P.&S.	1956
			UStar_28_03_1913_7	Katila	1913
karttava			AL_27_01_1938	N.N.	1938
karttava			TySa_17_06_1951_2	Tritonus	1951
karttavissa ilmaisukeinoissaan			TySa_10_06_1952_2	Tr.	1952
karttavaa			Haapanen_1926	Haapanen	1926
			IL_12_02_1926_2	Haapanen	1926
entistä hillitymmässä soitinasussa			SML_01_10_1927_8	Haapanen	1927
			TS_13_04_1932_5	Isacsson	1932
köyhää			VS_23_12_1955_15&18	Ryömä	1955
			Merikanto_1935	A. Merikanto	1935
karttavan			VS_09_10_1955_10	S.I.A.	1955
väriä			KU_13_06_1957_7	M.P.	1957
askeettisuus			VS_16_06_1954_6	S.I.A.	1954
käytössä			TyML_01_01_1930_102	E.L.	1930
vaan hillityä			IS_16_05_1944_3	Ranta	1944

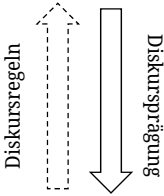
Transtextuelle Ebene	Diskursorientierte Analyse	- Diskursiver Rahmen, diskursives Minimum - Diskursprogression - Ideologien, Mentalitäten, Identifikationsprozesse, Narrative - Diskurssemantische Grundfiguren, Denkbilder - Diskursspezifische Formeln - Intertextualität (referentiell/typologisch); Reformulierungen, Bündelungen - Kerntexte, Pioniertexte - Frames/Frameszenarien - Topoi: Motive, Argumentationsfiguren, Stereotype	
Akteure		Diskurspositionen	- Ideology broker - Voice - Fachlicher Vertikalitätsstatus (E>L- bzw. E>E-Kommunikation) - Diskursgemeinschaften
		Interaktionsrollen	- Produzentenrollen - Konstruktion der Zuhörerschaft
Intratextuelle Ebene	Textorientierte Analyse	Makrostruktur: Textmuster, Textthemen	- Bivalente bzw. fachgemeinschaftsinterne Kommunikation - Textsorten/-muster
		Mesostruktur: Themen in Textteilen	- Isotopie- und Oppositionslinien - Semantische Felder - Agonalität, Widerspruch, Korrektur, Koopetition - Themenentfaltung
	Propositionsorientierte Analyse	Mikrostruktur: Propositionen	- Implikaturen - Epistemische Modalität, Evidentialität, Egophorizität - Metaphern - Rhetorische Tropen und Figuren - Syntaktische Muster - Sprechakte
	Wortorientierte Analyse	Mehrworteinheiten	- Kollokationen - komplexe Mehrworteinh.
		Einworteinheiten	- Kernwörter - Namen > Autoritätskookkurrenzen
		Morpheme	- Possessivsuffixe, Derivationsmorpheme

Abb. 17: Untersuchungsspezifisch modifiziertes DIMEAN-Layout (nach Spitzmüller & Warnke 2011: 201).

Korpusübersichten zu Kapitel 6

Quellen, die sowohl über die Korpusanalyse erfasst als auch im Text zitiert werden, sind in den Tabellen unter Angabe von Name und Jahr (kursiv) gelistet, so dass sie in der Bibliographie auffindbar sind. Bei wissenschaftlichen/Fachartikeln werden ausschließlich Name und Jahr angegeben, bei Zeitungsartikeln sowohl Periodikumskürzel und Datum als auch Name/Jahr.

Schwedischsprachige Autoren/Quellen sind mit * hinter dem Namen gekennzeichnet; aus anderen Sprachen ins Finnische übersetzte Quellen mit **.

Die Namen von Zeitungen und Zeitschriften werden, soweit diese frequenter in den Korpora vertreten sind, in den Konkordanztabellen folgendermaßen abgekürzt:

Tages- und Wochenzeitungen:

AL Aamulehti
AS Ajan Suunta
ESS Etelä-Suomen Sanomat
Hbl Hufvudstadsbladet
HeKa Helsingin Kaiku
HS Helsingin Sanomat
IL Iltalehti
IS Ilta-Sanomat
KU Kansan Uutiset
LK Lapin Kansa
LS Länsi-Savo
MaTu Maaseudun Tulevaisuus
RSO Radion sinfoniaorkesteri (Programmheft)
SaSa Savon Sanomat
SKL Suomen Kuvalehti
SSD Suomen Sosialidemokraatti
SuSu Suomalainen Suomi
TaS Tampereen Sanomat
TS Turun Sanomat
TySa Työkansan Sanomat
US Uusi Suomi
UStar Uusi Suometar
VS Vapaa Sana
YL Ylioppilaslehti

Fachzeitschriften:

Mus Musiikki
Mtieto Musiikkitieto
Säv Säveletär
SML Suomen Musiikkilehti
SMVK Suomen Musiikin vuosikirja
TyML Työväen Musiikkilehti
USäv Uusi Säveletär

Korpusübersichten zu Fallstudie I (Sibelius)

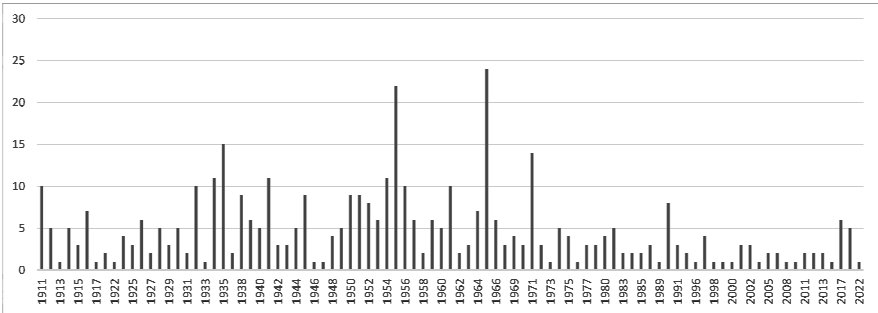


Abb. 18: Zeitliche Verteilung Fallstudie I (Sibelius).

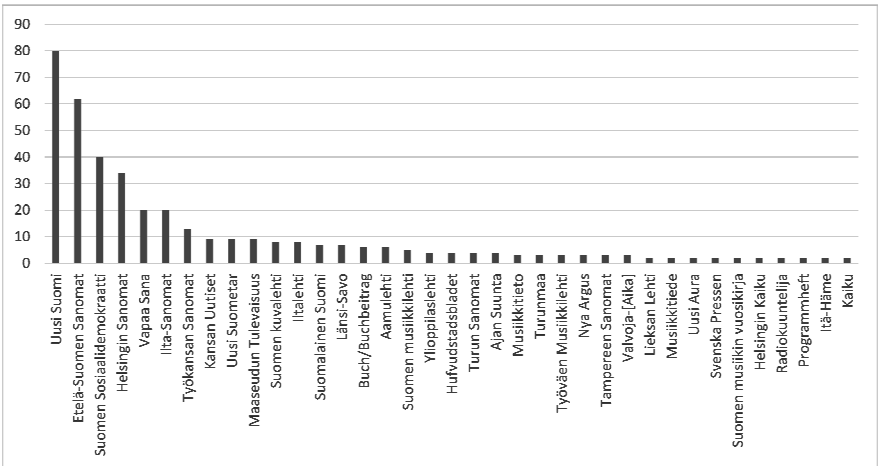


Abb. 19: Quellen Fallstudie I (Sibelius; nur Medien mit mindestens 2 Beiträgen im Korpus).

Korpuskonkordanz zu Fallstudie I (Sibelius)

Tab. 22: Korpuskonkordanz zu Fallstudie I (Sibelius).

Name/Kürzel	Σ		
= im Literaturverz. unter			
A. A.	1	Carpelan, Axel	
TaS_29_01_1938_3		Göteborgs HST_21_04_1911_7 = <i>Carpelan 1911</i>	
A. Sn.	3	C-r	2
ESS_10_06_1952_5		ESS_08_12_1971_11	
ESS_19_02_1954_5		ESS_24_11_1971_8	
ESS_17_06_1955_5		Daktyli	1
A. V.	3	YL_15_02_1941_29	
HS_05_11_1945_3		Demidoff, Raina	1
ESS_13_12_1963_8 = A. V. 1963		SSD_01_09_1965_5	
ESS_19_11_1965_7		Diktonius, Elmer(*)	4
A[altoila], H[eikki]	6	Työväen Joulualpumi_1916_97	
AS_19_09_1942_2		= <i>Diktonius 1916</i>	
US_07_04_1954_14		<i>Diktonius 1931*</i>	
US_06_04_1965_14		<i>Diktonius 1932*</i>	
US_23_02_1968_3		<i>Diktonius 1937</i>	
US_18_09_1971_12		Downes, Olin**	1
US_24_01_1974_12 = <i>Aaltoila 1974</i>		HS_04_01_1931_5	
Aaltonen, Olavi	1	E. L.	1
SSD_22_06_1965_5		TyML_01_01_1930_102	
Ahonen, Marko	1	E. P:mi.	1
ESS_08_12_2012_31		HS_05_05_1943_8	
Andersson, Otto*	1	Furuhjelm, Erik*	1
<i>Andersson_1911</i>		<i>Furuhjelm 1916</i>	
Ao	2	Grönstrand, Mia	1
KU_23_11_1965_7		Uusimaa_28_11_2017_7	
KU_10_12_1966_7 = <i>Ao. 1966</i>		H--la.	1
Ari	1	Turunmaa_30_10_1929_5	
VS_18_06_1953_6		H[aapanen], T[oivo]	7
Bagheera [= Kivijärvi, Kaarle Erkki]	1	IL_09_04_1920_4	
IS_08_02_1941_3_a		IL_21_04_1922_3	
Bergman, Erik*	2	<i>Haapanen 1922</i>	
Hbl_14_02_1981_4		IL_19_10_1923_3	
Hbl_07_04_1981_4		IL_12_02_1926_2 = <i>Haapanen 1926</i>	
Bradbury, Ernest**	1	SML_01_10_1927_8	
US_22_12_1960_14		<i>Haapanen 1940</i>	
Carlson, Bengt**	1	Haapaniemi, Jaakko	1
SML_9_1925_144-145		LS_19_12_2001_B5_[29]	
	1	Haikonen, Jyrki	1
		US_09_01_1974_3	
		Hakala, Heikki	1
		ESS_03_03_2007_16	

Hakala-Rahko, Ilmo	2	J. K-nen.	1
ESS_08_10_1977_8		IS_07_04_1954_3	
ESS_09_12_1987_10		J. S.	1
Halla, Tarja	1	Kansan_Lehti_29_01_1938_7	
MaTu_24_04_2002_10		J. T.	1
Hauch, Gunnar**	1	HeKa_07_03_1914_121	
HS_05_12_1915_3		-k.	1
Hautala, Harri	1	TaS_31_03_1912_3 = <i>-k. 1912</i>	
ESS_06_12_1999_31		Kaipainen, Jouni	1
H[elanen], V[ilho]	1	RSO_2_11_2013_3-6	
YL_18_03_1939_22 = <i>Helanen 1939</i>		Karila, Tauno	2
Helasvuo, Veikko	4	AS_03_04_1938_2	
ESS_02_12_1952_5		HS_03_11_1945_7	
ESS_08_12_1955_5		Kataja, Lassi	1
US_16_03_1961_20		ESS_01_06_1969_8	
US_19_11_1965_14		K[atila], E[vert]	10
Henttonen, Sirkka	2	HS_08_12_1925_4 = <i>Katila 1925</i>	
ESS_15_10_1980_10		HS_28_10_1927_10	
ESS_05_12_1987_10		HS_05_10_1935_13	
Hex.	2	UStar_04_04_1911_6 = <i>Katila 1911a</i>	
SSD_28_05_1956_4		UStar_05_04_1911_5	
SSD_17_10_1957_10		UStar_11_04_1911_5 = <i>Katila 1911b</i>	
Hio	1	UStar_31_03_1912_11 = <i>Katila 1912</i>	
Karjalan_Lehti_12_03_1914_5 = <i>Hio. 1914</i>		UStar_28_03_1913_7	
Honkakoski, R.	1	UStar_08_12_1915_6 = <i>Katila 1915</i>	
SML_01_12_1929_22		UStar_06_03_1916_3	
Huhtala, Jari Juhani	1	Kelo, Onni	1
SKL_28_05_1976_22		TySa_08_12_1955_3	
Hynninen, Asko	1	Kivimaa, Arvi	1
ESS_22_12_1985_16		US_01_03_1975_2	
I. R.	3	K[lam]ji, U[uno]	3
VS_07_04_1956_7 = <i>I.R. 1956</i>		HS_02_04_1938_14	
VS_15_06_1956_8		HS_19_09_1942_6	
VS_19_06_1956_7-8		HS_24_03_1945_14	
Immeli, Heikki	1	K[lemetti], H[eikki]	8
LS_29_04_1979_11		<i>Klemetti 1911</i>	
Ingman, Olavi	1	US_20_02_1923_7	
<i>Ingman 1965</i>		US_19_10_1923_7	
I[sacsson], F[redrik]	4	US_20_04_1928_9	
TS_30_10_1929_4		US_26_02_1932_6	
TS_13_04_1932_5 = <i>Isacsson 1932</i>		US_10_02_1934_8	
TS_05_12_1934_5		US_05_10_1935_12 = <i>Klemetti 1935</i>	
TS_08_12_1935_7		US_08_02_1941_10	
Isopuro, Jukka	1	Kokkonen, Joonas	1
HS_20_03_2013_online		US_08_12_1965_8 = <i>Kokkonen 1965</i>	

Korpinen, Arto Sakari	6	ESS_09_06_2002_25	
ESS_10_12_1971_8 = <i>Korpinen 1971</i>		ESS_10_09_2009_19 = <i>Luukkonen 2009</i>	
ESS_31_08_1974_8		ESS_08_09_2011_21 = <i>Luukkonen 2011</i>	
ESS_19_10_1980_12		ESS_11_09_2011_21	
ESS_28_10_1990_14		L[ück], H[elge]	3
ESS_10_12_1983_8 = <i>Korpinen 1983b</i>		Viikko_Sanomat_05_12_1925_7	
ESS_15_11_1997_19		Kaiku_11_02_1934_5 = <i>Lück 1934</i>	
Korte, Henriikka	1	Kaiku_11_07_1935_2	
Hämeen_Sanomat_02_12_2018_B3_27		M.	2
Koskimies, Rafael	1	IS_15_06_1954_3	
Valvoja_Aika_01_01_1935_505		IS_17_06_1954_3	
K[otilainen], O[tto]	1	M. P.	4
HS_30_03_1912_7		IL_23_04_1928_6	
Kuikka, Jukka	1	KU_13_06_1957_7	
SKL_01_03_1985_15		KU_21_09_1957_7	
Kulttuurin ystävä	1	SML_01_03_1926_39	
ESS_15_04_1955_9		Maasalo, Kai	2
K[unna]s, J[ouko] [Kun.]	5	<i>Maasalo 1964</i>	
SSD_15_06_1954_7a		US_22_09_1957_15	
SSD_05_12_1959_9		Madetoja, Leevi	5
SSD_23_05_1965_8		UStar_24_02_1914_6	
SSD_11_06_1964_5		USäv_01_03_1914_12	
SSD_19_12_1965_8		HS_03_11_1916_8	
Kuosmanen, Ilkka	1	HS_12_02_1926_5	
ESS_03_06_2001_23		HS_25_04_1930_8	
Kuulokas	3	Mäkinen, Pentti	2
ESS_08_02_1961_7		ESS_13_09_2000_23	
ESS_10_07_1971_6 = <i>Kuulokas 1971</i>		ESS_12_09_2005_11	
ESS_21_08_1971_6		Mäkinen, Timo	2
Kylmä, Timo	1	MaTu_04_12_1965_4	
SKL_21_04_1972_38-40		US_06_01_1966_13 = <i>Mäkinen 1966</i>	
-II-	1	Määttänen, Jukka	9
AL_05_03_1941_7		US_08_03_1968_3	
LN	1	US_09_02_1969_13	
US_11_09_1970_3		US_29_08_1974_9	
Leino, Eino I.	1	US_12_12_1975_13	
Apu_25_07_1997_50		US_02_03_1977_13	
Leiviskä, Helvi	4	US_13_12_1977_13	
Naisten_Ääni_1_1941_7-8 = <i>Leiviskä 1941</i>		US_10_01_1981_60	
IS_10_06_1958_5		US_24_01_1981_44 = <i>Määttänen 1981</i>	
IS_15_06_1959_5		US_16_03_1984_32	
IS_14_06_1960_5		Marttila, Hannu	1
Luukkonen, Anna-Liisa	1	IS_10_08_1979_1/19	
IS_11_02_1949_3		Merikanto, Aarre	1
Luukkonen, Markus	4	Mtieto_9_10_1935_156-157	

Merikanto, Oskar	1	Rovaniemi_05_12_1935_6	
TaS_20_04_1911_2 = <i>Merikanto 1911</i>		SSD_14_06_1953_9	
Mr.	8	SML_4_01_04_1934	
VS_07_02_1948_4		Turunmaa_12_04_1932_3	
VS_09_01_1949_5 = <i>Mr. 1949</i>		Työmies_06_03_1916_2	
VS_15_10_1950_4		US_03_03_1939_10	
VS_08_12_1950_3&5		US_29_09_1939_10	
VS_17_06_1951_5		US_05_12_1955_1 = <i>Uusi Suomi 1961</i>	
VS_15_11_1951_4		US_01_06_1965_2	
VS_09_06_1952_4		US_19_02_1971_10	
VS_19_10_1952_6		US_26_02_1980_9	
Murtomäki, Veijo	3	YL_05_12_1940_78	
ESS_08_12_1990_10		N a a	1
<i>Murtomäki 1990a</i>		Turunmaa_13_04_1932_3	
HS_18_12_1990_B8_[20] = <i>Murtomäki 1990b</i>		Nevanlinna, Fritjof	1
N.N.	44	HeKa_11_12_1915_13	
AL_24_01_1938_2		Newman, Ernest**	1
AL_27_01_1938_8 = <i>Aamulehti 1938</i>		UStar_09_10_1912	
ESS_08_04_1955_5		Niemelä, Marko	1
ESS_06_10_1955_5		Lapin_Kansa_14_08_2017_O10_[30]	
ESS_13_12_1957_5		Niemi, Irmeli	1
ESS_18_12_1966_9		US_13_09_1965_8	
ESS_12_10_1980_11		Niiniluoto, Maarit	1
ESS_24_11_1981_17		SKL_11_04_1974_13-14	
ESS_06_12_1983_10		Nummi, Seppo	10
ESS_05_03_1989_35		SKL_26_09_1959_37&61 = <i>Nummi 1959</i>	
ESS_12_11_1990_19		US_02_12_1955_6	
ESS_06_12_1991_10		US_11_06_1964_11	
ESS_31_12_2014_19		US_26_01_1965_13	
HS_01_03_1916_6		US_16_05_1965_18	
HS_09_02_1926_6		US_08_12_1965_14 = <i>Nummi 1965</i>	
HS_04_03_1933_7		US_10_12_1965_15	
HS_18_03_1934_14		US_28_11_1969_12	
HS_05_06_1934_5		US_18_01_1971_6	
HS_03_07_1934_6		US_24_03_1972_4	
IL_10_02_1926_3		O. I.	1
IS_13_05_1944_3		SSD_25_04_1930_5	
Itä-Häme_08_12_1955_4		O. K.	1
Laatokka_08_12_1950_1		TySa_09_10_1955_5	
LS_08_12_1955_4		O. K. Taavi	1
LS_08_12_1990_8		Radiokuuntelija_10_04_1938_2	
LS_09_05_1991_8		O. P. [= Olavi Paavolainen?]	5
MaTu_06_05_2005_19		AS_08_02_1941_4	
Pohjois_Savo_12_10_1935_4		ESS_22_06_1955_5	
Radiomaailma_21_02_1932_163		US_21_12_1946_10	

US_17_06_1953_9		SSD_08_12_1955_5	
US_16_06_1955_15		SSD_04_04_1956_7	
op [Olavi Paavolainen?]	1	SSD_17_06_1956_7	
YL_22_03_1932_16		SSD_08_10_1956_4	
Oramo, Ilkka	4	SSD_11_06_1958_7	
US_09_02_1964_15 = <i>Oramo 1964</i>		SSD_10_12_1959_9	
US_30_08_1964_15		Pesonen, Olavi	1
US_21_11_1965_20		SuSu_01_03_1941_124	
US_13_01_1966_14		Peterson-Berger, Wilhelm**	1
P.&S.	1	Keski_Suomi_15_03_1917_3	
ESS_19_06_1956_5		Pitkänen, Jari	1
Pakarinen, Leena	1	ESS_09_09_2018_B13_[41] = <i>Pitkänen 2018</i>	
MaTu_04_12_1990_24		Pohjola, Marja	1
Palokallio, Mia	1	Portman, Stephen**	1
MaTu_20_02_2002_11		SKL_15_01_1966_54-55	
Parmet, Simon*	1	Purola, Aarne	1
<i>Parmet_1955</i>		Rajamme_vartijat_01_06_1987_12-13	
Pax	1	Pylkkänen, Tauno	15
Etelä_Pohjanmaa_07_12_1945_2 = <i>Pax 1945</i>		AL_08_12_1945_5 = <i>Pylkkänen 1945</i>	
Päiväsaari, Harri	1	MaTu_05_12_1950_1	
LS_11_08_1994_8		Mtieto_3_1942_36-37	
Peltonen, Markku M.	1	<i>Pylkkänen 1943a</i>	
MaTu_01_06_1972_11		<i>Pylkkänen 1944b</i>	
Pergament, Moses	1	SuSu_01_10_1943_396	
IL_06_03_1928_3		US_28_12_1955_11 = <i>Pylkkänen 1955</i>	
Pesola, Jouko	1	US_21_09_1957_6	
MaTu_18_05_1965_10		US_12_06_1961_6	
Pesola, Väinö [= -la]	24	US_03_06_1962_2	
SSD_13_04_1920_4		US_18_05_1965_2	
SSD_20_04_1928_6		US_22_05_1971_3 = <i>Pylkkänen 1971c</i>	
SSD_23_04_1928_4 = <i>Pesola 1928</i>		US_09_06_1971_3 = <i>Pylkkänen 1971a</i>	
SSD_26_02_1932_5		US_10_07_1971_12 = <i>Pylkkänen 1971b</i>	
SSD_05_10_1935_6		US_10_10_1973_21	
SSD_04_03_1939_6		R.	1
Koti_ja_isänmaa_6_1940_6-9 = <i>Pesola 1941</i>		Wiipuri_17_03_1914_3 = <i>R. 1914</i>	
SSD_08_02_1941_8		R. (2)*	1
SSD_15_05_1944_3		Svenska_Pressen_06_02_1941_4	
SSD_05_11_1945_3		R. H.	2
SSD_12_02_1949_6		Uusi_Aura_05_12_1934_6	
SSD_14_10_1950_6		Uusi_Aura_08_12_1935_4	
SSD_07_11_1950_7		r k	1
SSD_16_06_1951_6		AL_29_01_1938_7	
SSD_14_11_1951_7		R. P-d	1
SSD_17_06_1953_7		VS_24_04_1945_4	
SSD_15_06_1954_7b = <i>Pesola 1954</i>			1

-ri J.		S.I.A./S.J.A.	4
Karjala_08_12_1912_5		VS_09_04_1954_8	
Raitio, Janne	1	VS_16_06_1954_6	
IS_12_06_1961_4		VS_17_06_1955_8	
Ranta, Sulho [Särkä]	13	VS_09_10_1955_10	
HS_08_12_1940_5		Salakka-Kontunen, Taina	1
IS_12_05_1934_3		ESS_13_11_1997_19	
IS_05_10_1935_3= <i>Ranta 1935</i>		Salmenhaara, Erkki	2
IS_27_11_1937_3		ESS_05_12_1965_8	
IS_08_02_1941_3_b		<i>Salmenhaara 1984</i>	
IS_16_05_1944_3		Saunio, Ilpo	1
IS_27_03_1945_3		KU_12_12_1965_8	
IS_07_02_1948_3		Sieviläinen, Jarmo	1
IS_12_02_1949_3		Karjalainen_09_12_2018_A24_[24]	
SuSu_01_04_1934_45		Sikriä	1
SuSu_01_11_1935_55		ESS_26_10_1960_7	
SuSu_01_12_1935_8		Sirén, Vesa	7
SuSu_01_04_1938_38		HS_22_09_1997_C7_[27]	
Ritolahti, Pentti	2	HS_29_06_2008_online	
ESS_21_12_1975_8		HS_05_11_2012_online	
ESS_16_11_1979_10		HS_14_04_2017_B8_[52]	
Rukki	1	HS_16_07_2017_C6-C7_[58-59]	
IS_09_11_1960_4		HS_15_10_2022_online	
Räihälä, Osmo Tapio	1	Sibelius.info = <i>Sirén 2003</i>	
<i>Räihälä 2017</i>		Sjöblom, Paul	2
Räsänen, Auli	1	US_03_05_1950_12	
US_18_10_1970_15		US_14_06_1953_1	
Ringbom, Nils-Eric*	1	Strengell, Varpu	2
Svenska_Pressen_05_10_1935_6		Lieksan_Lehti_17_07_2018_7	
Roiha, Eino	1	Lieksan_Lehti_11_12_2018_10	
Keskisuomalainen_22_04_1934_3		STT (Suomen Tietotoimisto)	4
Runonen, Carmen	1	ESS_03_07_1965_7	
LS_03_08_2001_A8_[8]		ESS_24_02_1966_7	
Rydman, Kari	1	ESS_22_03_1968_8	
<i>Rydman 1963b</i>		ESS_24_11_1990_12 = <i>STT 1990</i>	
Ryömä, Ilkka	1	Suomalainen, Yrjö	1
VS_23_12_1955_15&18		US_01_05_1962_15	
-s	1	SUP	2
SSD_10_02_1961_7		KU_01_07_1964_7	
S.	1	SSD_02_07_1964_4-5	
US_22_06_1952_7		T. K.	4
S. F-T	1	AS_15_10_1935_5	
ESS_30_05_1969_7		TySa_08_04_1954_3	
S.F.*	1	TySa_16_06_1954_3	
Nya_Argus_16_04_1932_94-99		TySa_17_06_1955_4	

T. K-o.	1	Väisänen, Armas O.	1
US_08_10_1955_14		Valvoja_Aika_01_07_1932_6	
T. P.	2	V[äre], V[appu]	5
US_14_11_1951_10		[= Lyyli Sigrd Luotonen]	
US_18_10_1952_9		SSD_15_06_1960_8	
Tallimäki, Jouko	1	SSD_02_02_1961_7	
ESS_27_09_1998_15		SSD_12_06_1961_4	
Tarasti, Eero	1	SSD_09_06_1963_5	
Tarasti 1991		SSD_04_04_1965_7	
T[awaststjerna], E[rik]	5	W.	2
Tawaststjerna 1961		HS_04_04_1911_6 = W. 1911	
SKL_23_11_1970_23 = Tawaststjerna 1970		HS_01_11_1916_6	
Tawaststjerna 1989 [1971]		Wasenius, Karl F. [= Bis]*	2
HS_04_04_1971_28		Hbl_04_04_1911_7	
HS_18_04_1971_30		Hbl_07_04_1911_5 = Wasenius 1911	
Timonen, Risto	1	Wikström, Riitta	1
SKL_14_06_1996_30-31		ESS_11_08_1994_10	
Tr.	3	Y. H.	4
TySa_16_11_1951_2		KU_09_06_1959_6	
TySa_10_06_1952_2		KU_16_11_1959_4	
TySa_18_06_1953_3		KU_02_02_1961_7	
Tritonus	4	VS_07_10_1956_7	
TySa_13_02_1949_4 = Tritonus 1949		Y. M.	1
TySa_15_10_1950_4		AL_16_12_1945_6	
TySa_17_06_1951_2		Y. R.	1
TySa_20_06_1951_2		Itä-Häme_05_03_1955_3	
v. a*	1	Y. S.	8
IL_25_04_1930_3		US_25_04_1930_6	
V. S.	1	US_04_03_1939_10	
MaTu_21_06_1956_11		US_06_03_1939_9	
V.t.	1	US_13_05_1944_8	
VS_27_05_1947_4		US_10_04_1948_9	
Verso.	1	US_06_11_1950_4	
TySa_08_02_1948_2		US_15_06_1951_9	
Viitala, Mauri	1	US_08_06_1952_11	
US_01_09_1975_9		Summe	428
Väisälä, Olli	1		
Väisälä_2007			

Auszug aus dem Kodesystem zu Fallstudie I (Sibelius)

Erläuterung zu den Auszügen aus den Kodesystemen:

Die jeweils linke Zahl in der Spaltenspalte gibt die Anzahl an Dokumenten an, in denen die betreffende Kategorie (Type) mit mindestens einer Instanz (Token) vertreten ist, die rechte Zahl die Anzahl der Instanzenvorkommen je Kategorie. Damit lässt sich für jede Kategorie ersehen, wie groß die Variationsbreite der Realisationen ist: Je größer die rechte Zahl im Verhältnis zur linken, umso mehr unterschiedliche Instanzen umfasst die jeweilige (Unter-)Kategorie. Unterkategorien und Instanzen sind jeweils zahlenmäßig absteigend (und dann alphabetisch) geordnet; jede Instanz wird je Dokument genau einmal gezählt. Da die meisten Dokumente mehrere Tokens enthalten und daher mehrfach gezählt werden, entsprechen die jeweiligen Unterkategoriensummen also nicht den Gesamtsummen: Jeder Ebenensprung muss daher als „innerhalb von“ gelesen werden.

Tab. 23: Auszug aus dem Kodesystem zu Fallstudie I (Sibelius).

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	Σ Dok/Inst
<u>Schwierigkeit, Anspruch, Gehalt</u>	356/1236
Schwerverständlichkeit, Rätselhaftigkeit	195/343
Rezeptionsschwierigkeiten	80/121
Uraufführung: Skeptische/ablehnende Aufnahme	29/43
Kopfschütteln	5/5
<i>päänpudistuksia</i>	4
<i>hufvudskakningar</i>	1
<i>hämmästy, hämmet ää, -yä</i>	4
<i>ymmärtämättömyys, kukaan ei ymmärrä</i>	4
<i>"kaikki oli kumma"</i>	3
<i>arvostelijat/yleisö ouduksiivat</i>	2
<i>ymmälleen</i>	2
<i>åhörarena stumma av häpnad</i>	1
<i>aikoinaan vaikea pala purtavaksi</i>	1
<i>ei varauksetonta menestystä</i>	1
<i>ensi kuulemaltaan kaikkein vähemmin suosiota</i>	1
<i>ensivaikutus kysymysmerkillinen</i>	1
<i>ensivastaanottosta lähtien haaste</i>	1
<i>epäröivä vastaanotto</i>	1
<i>helsinkiäisyleisö vihelsi sen alas</i>	1
<i>hieman sekavin tuntein, kummeksuen</i>	1
<i>jyrkkiä arvosteluja</i>	1
<i>kantaesitkysen reaktiot masentavat</i>	1
<i>kotiyleisö vierasti</i>	1
<i>kuulujan oli vaikea tälle huipulle kiivetä</i>	1
<i>loi yleisön pelolla</i>	1
<i>mottagits något förbehållsam t av publik och kritik</i>	1
<i>otettiin ristiriitaisin tuntein vastaan</i>	1
<i>otettiin pidättyvämmiin vastaan</i>	1
<i>paheksumisen myrsky</i>	1

Kodesystem Sibelius: Kategorien > Subkategorien > Instanzen	Σ Dok/Inst
<i>storsta bifallet af den yngsta generationen och den äldsta</i>	1
<i>suomalaisyleisö vieroksui aluksi</i>	1
<i>taputukset vaimeat</i>	1
<i>torjunta syntäjankohtana</i>	1
<i>vastaanotto hapan</i>	1
Skeptische/ablehnende Aufnahme (zeitunabhängig)	63/77
benötigt mehrfaches Hören zum Verständnis	20/20
<i>usein [etc.]/uudestaan kuultuna [etc.]</i>	11
<i>45 vuoden aikana on opittu ymmärtämään</i>	1
<i>ensikuulemalta luokseenpääsemätön</i>	1
<i>förs eller senare bli de mångas egendom</i>	1
<i>kerta toisensa perästä kuuntelemalla paljastuu</i>	1
<i>omaksuminen voi tapahtua vain asteittain</i>	1
<i>taas pääsimme askelen lähemmäksi</i>	1
<i>toivotaan, että finaali joskus avautuisi meille</i>	1
<i>yhä selvenee kuulijalle</i>	1
<i>yleisö kasvaisi vielä neljännekin vastaanottamiseen</i>	1
verzögerte, aber wachsende Akzeptanz	14/15
<i>ajan vierieissä yhä enemmän [...] keskeisempänä teoksena</i>	1
<i>ei enää yllättävää</i>	1
<i>jokaisen esityksen jälkeen on avautunut yleisölle</i>	1
<i>kerta kerralta kuulijalle yhä rakkaammaksi</i>	1
<i>kerta kerralta saa yhä yleisempää ymmärtämystä</i>	1
<i>myöhemmin tajuttin teoksen idea ja sen suurenmoisen kaunis toteutus</i>	1
<i>nykyään tuntuu että yhä uudestaan halutaan kuulla juuri tätä s.</i>	1
<i>nyt todettu sinfonisia menestysteoksia merkittävämmäksi</i>	1
<i>suosio on kasvamassa</i>	1
<i>vähitellen voitu tunkeutua</i>	1
<i>vähitellen on käynyt yhä rakkaammaksi</i>	1
<i>yhä kasvava arvostus</i>	1
<i>yhä voimakkaampaa suosiota suuren yleisönkin puolelta</i>	1
<i>yhä voimakkaampaa vastakaikua vuosien kuluessa</i>	1
<i>yleisömmme vuodesta vuoteen on yhä enemmän kiintynyt</i>	1
skeptische/ablehnende Rezeption (wiederholt)	14/14
<i>sinfonioista oudoksutuin</i>	3
<i>"onko tämä musiikkia?"</i>	1
<i>aikalaiset pitivät sinfoniaa vaikeaselkoisena</i>	1
<i>ei arvostettu ollenkaan hänen eläessään</i>	1
<i>ei edes kotimaassa täydessä arvossaan</i>	1
<i>ei ole nautinut samaa valtaisaa suosiota</i>	1
<i>kerta kerralta saanut laimeahkon vastaanoton</i>	1
<i>kuulijakunta tunti jommoistakin ällistystä</i>	1
<i>kuulijat, arvostelijat, tutkijat ymmälleen</i>	1
<i>otettiin vastaan myös Suomessa pidettyvämmiin</i>	1
<i>vähän ymmärretty</i>	1
<i>yleisö otti sen kylmästi vastaan</i>	1
Ablehnung im Ausland	7/10
Ablehnung in Wien und Göteborg	4/6

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
Göteborgissa vastaanotettiin vihellys-konsertilla		2
Orkesteri kieltäytyi		2
Filharmonikot vierastivat		1
viileää, jopa penseä vastaanoto		1
ei ulkomailla tajuta/arvosteta		2
ei läheskään kaikkialla tajuttu		1
hämmennys jatkui maailmalla		1
Debatte, Aufsehen	9/9	
ei mistään teoksesta niin paljon puhuttu		4
huomiota herättä vä, -nyt		2
kiistellyin		1
kohua herättänyt		1
paljon kirjoitettu		1
langsame Akzeptanz	9/9	
vähittelen [...]		4
ei heti saavuttanutkaan samaa suosiota kun monet muut teoksensa		1
hitaammin kuin muut S.ksen suurteokset suosituksi		1
on tarvittu yli neljännesvuosisata		1
vähän erin löytämässä tiensä suomal. yleisöön intressipiiriin		1
vasta vuosien kuluttua on ruvennut saamaan ymmärtämystä		1
ammattillisesti musiikkia harrastavalle aina opettavaa		1
Rätsel, Frage, Geheimnis, Mystik	78/90	
arvoitu s, -ksellinen		31
Geheimnis(voll)	30/33	
salaperäinen		23
salattu		6
salaisuus		3
sesami		1
mysti nen, -ikka		14
kysy mys, -jä, -vä,		9
aavist aa, -us		3
sfinksi		1
etsimis-temaatiikka		1
Schwerverständlichkeit	86/93	
vaikeatajuinen		31
abweisend	10/10	
ei helposti nautittavaksi, nautinto ei ole välitöntä		2
luokseenpääsemätön		2
noli me tangere		2
ei tavoittele korvia hivelevää kauneutta		1
kuori ei aukene		1
torjuva		1
tyly		1
vaik ea, -udet [kuulijoille]		10
vaikea, -sti lähesty ä, -ttävä		7
Schwerverständlich ex negativo	7/7	
NEG+helppo(tajuinen)		3
NEG+avautuva		2

Kodesystem Sibelius: Kategorien > Subkategorien > Instanzen		Σ Dok/Inst
<i>ei helposti omaksuttavissa</i>		1
<i>ei kuunnella vieläkään helposti</i>		1
<i>käsittämättömyys</i>		5
<i>svår förstådd, -definierbar</i>		3
<i>vaikeasti ymmärrettävä</i>		3
<i>vaikeasti avautuva</i>		2
<i>vain harva pääsee selville, vain harvoille avautuva</i>		2
<i>askarruttaa sekä aikaisyleisön että myöhempien polvien kuulijoita</i>		1
<i>blott af dem, som tåla den rena luften på andens böjder</i>		1
<i>haastavin</i>		1
<i>hankala selvitettävä</i>		1
<i>herkkys kuulijan kannalta</i>		1
<i>jos kuulijan saavuttaa edes jokin säde</i>		1
<i>kun järki sen kestää</i>		1
<i>kuulijain on terästettävä korvansa</i>		1
<i>väärinymmärryksen haavoittamiselle alttiina</i>		1
<i>vaatii kuulijan taholta ankaraa ponnistusta</i>		1
<i>vaikea määritellä</i>		1
<i>vaikea päästä (sisälle)</i>		1
<i>vaikeaselkoinen</i>		1
Aufführungsschwierigkeit		37/39
technische Schwierigkeit		28/29
<i>vaativa/vaikea tehtävä/teos/sinfonia</i>		9
<i>esittäjille vaativa, vaikea, ongelmallinen</i>		7
<i>ensi osan vaikea viulujen unisono</i>		2
<i>teknillisiä vaikeuksia</i>		2
<i>esitkysellisiä vaikeuksia</i>		1
<i>hämmästyks vaikutti soittajiinkin</i>		1
<i>johtajan ja soittajan on terästettävä korvansa</i>		1
<i>koetinkivi</i>		1
<i>kova päähkinä purtavaksi</i>		1
<i>rytmi ja soitinalukket vaikeinta</i>		1
<i>vaati suoranaisesti taiturimasta esitystä</i>		1
<i>vaatii sekä johtajalta että orkesterila paljon</i>		1
<i>vaikea orkesterille</i>		1
interpretatorische Schwierigkeit		6/6
<i>edellyttää taiteellista oivallusta ja kapellimestaritaitoa</i>		1
<i>ilmaisullinen hallinta vaikea</i>		1
<i>ongelmallinen myöskin tulkitsijalle</i>		1
<i>suuret vaatimukset tulkitsijalleen</i>		1
<i>tulkitsijalta keskittymiskykyä vaativa</i>		1
<i>yksi vaikeimmin tulkittavista</i>		1
Aufführungsschwierigkeit ex negativo		4/4
<i>ei esittäjille helppo</i>		1
<i>ei kuulu helpoimmin tulkittaviin teoksiin</i>		1
<i>ei soiteta vieläkään helposti</i>		1
<i>symfonien hör inte till de lättaste</i>		1
Tiefe, Innerlichkeit		184/259

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	Σ Dok/Inst
Introspektiv, introvertiert, nachdenklich	122/151
introvertiert, innerlich, intim	85/93
<i>sisäänpäinkääntynyt</i>	36
innerlicher Gehalt, Gedankenreichtum	19/19
<i>(ajatus)rikkaus</i>	8
<i>sisäiset arvot</i>	3
<i>sisäinen kauneus</i>	2
<i>sisäinen rikkaus</i>	2
<i>ajatusmaailman aarnioita</i>	1
<i>sisäinen runous</i>	1
<i>sisältö</i>	1
<i>sisimmät ajatukset</i>	1
<i>sisäinen, sisin</i>	9
<i>sisäistynyt, sisäistetty</i>	8
<i>sisäänpäin suuntautu va, -nut</i>	5
<i>intiimi</i>	4
<i>introspektiv (schwed.)</i>	2
<i>introspektiivinen</i>	2
<i>itseensä kääntynyt</i>	1
<i>minä-keskeinen</i>	1
<i>porautuu sisäisin tuntoihin</i>	1
<i>sisäinen mielialaliikunta</i>	1
<i>sisäisen pakon sanelema</i>	1
<i>sisäisiä ääniä</i>	1
<i>sisäisien elämysten ilmaus</i>	1
<i>sisäisten aivoitustensa piilomaailma</i>	1
nachdenklich, vergrübelt	24/24
<i>mietiskelevä, mieteliäs</i>	20
<i>kontemplatiivinen</i>	2
<i>grubblar</i>	1
<i>ajatuksellinen</i>	1
einsam, isoliert, weltabgewandt	20/20
<i>yksinäi nen, -syys</i>	15
<i>ei suntaudu ulospäin</i>	1
<i>eristynyt</i>	1
<i>itseensä sulkeutunut</i>	1
<i>ulkoinen maailma porttien ulkopuolelle</i>	1
<i>vetäytyy</i>	1
Selbstgespräch, -befragung	12/12
<i>itsetutki elma, -stelu</i>	3
<i>itsetilitys</i>	2
<i>itseerittely</i>	1
<i>itsensä kanssa</i>	1
<i>käynyt tuomiolle oman minänsä kanssa</i>	1
<i>kyselee itseltään</i>	1
<i>oman itsensä tutkistelu</i>	1
<i>puhuu sisimälle itsellensä</i>	1
<i>sisäistä keskustelua</i>	1

Kodesystem Sibelius: Kategorien > Subkategorien > Instanzen		Σ Dok/Inst
<i>subjektiivinen</i>		2
tief(gründig)		67/81
<i>syv ä, -in</i>		31
<i>syvälli nen, -sin</i>		14
<i>syvä mietteenen, -mielinen</i>		10
<i>syvyys</i>		7
<i>syvähenkinen</i>		3
verborgenes Gold		3/3
<i>aito kulta tämän erämaapuron pohjalla kimmeltääkään</i>		1
<i>hur lyser ej guldet på dess botten</i>		1
<i>piiloitettu kultakaivos</i>		1
<i>syvää/syvimälle luotava</i>		2
<i>djupsinnig</i>		1
Seele, Psyche, Psychologie		37/38
<i>sielu, -kkuus, -llinen</i>		15
<i>psykologinen, psyyke</i>		8
Unterbewusstsein		4/4
<i>alitajuinen, alatiainen</i>		3
<i>piilomaailma</i>		1
<i>sielunelämä</i>		2
<i>sieluntila</i>		2
<i>hengenelämä</i>		1
<i>henkinäkyjä</i>		1
<i>hvarje instrument är aflyssnad dess innersta psyke</i>		1
<i>mieliala</i>		1
<i>sielunliikeitä</i>		1
<i>sielunriippi</i>		1
<i>själsspegel</i>		1
Schwer, episch, ernst, massiv		24/24
<i>vakava</i>		8
<i>väkevä</i>		4
<i>jäntevä</i>		3
<i>raskasmielinen, raskas</i>		3
<i>valkoinen kääpiö</i>		3
<i>eeppinen</i>		1
<i>jykevä</i>		1
<i>verkkainen</i>		1
Düsternis, Tragik		114/197
<i>traaginen, tragiikka</i>		32
Düster, dunkel		30/32
<i>tumma, -sävyinen</i>		15
<i>synkk ä, -in</i>		11
<i>hämärä</i>		3
<i>dyster</i>		1
<i>klärobskyr</i>		1
<i>mörk</i>		1
Trostlosigkeit, Resignation, Depression		25/30
<i>toivoton, epätoivo</i>		7

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
<i>alistuva, alistuminen</i>		5
<i>resignaatio</i>		5
<i>lohduton</i>		3
<i>depressiivinen</i>		2
<i>disparaatti</i>		2
<i>ilman valheellista lohduttelua</i>		2
<i>Musiikki romahtaa a-molliin</i>		2
<i>antaa periksi</i>		1
<i>elämän väijäämättömyyden tunnustaminen</i>		1
Traurigkeit, Melancholie		23/25
<i>melankoli a, -nen</i>		9
<i>alakuloi nen, -suus</i>		5
<i>surumielisyys</i>		5
<i>suru</i>		3
<i>murheellinen</i>		1
<i>ödslighet</i>		1
<i>synkkämielinen</i>		1
<i>järkyttävä</i>		17
Pessimismus, Bedrängnis		16/16
<i>pessimis mi, -tinen</i>		8
<i>ahdist us, -ava</i>		7
<i>angstinen</i>		1
Tod, Jenseits		12/12
<i>kuolema</i>		7
<i>Tuonela</i>		2
<i>inferno</i>		1
<i>kiirastuli</i>		1
<i>requiem</i>		1
<i>kaaos</i>		7
<i>katastrofi</i>		4
<i>tuska(inen)</i>		4
<i>armoton</i>		3
<i>eleginen</i>		3
<i>taistelu</i>		3
<i>demoninen</i>		2
<i>pateettinen</i>		2
<i>tyhjyys</i>		2
<i>kaamea</i>		1
<i>piensekuntidraamaatikka</i>		1
<i>riipaiseva</i>		1
Neuartigkeit		80/131
Tritonus, Ganztönigkeit, lydisch		26/40
Tritonus		25/27
<i>tritonus</i>		17
<i>ylinouseva kvartti</i>		7
<i>vähennetty kvintti</i>		2
<i>öfverstigande kvarter</i>		1
<i>lyydinen, lyydiläinen</i>		8

Kodesystem Sibelius: Kategorien > Subkategorien > Instanzen		Σ Dok/Inst
<i>kokosävel</i>		6
Modernität		29/32
<i>modern i, -ismi</i>		22
<i>(kaikkein) modernein</i>		5
<i>nykyaikainen</i>		3
<i>modärn</i>		1
<i>modernism (schwed.)</i>		1
Neuheit		30/33
<i>uusi</i>		18
Abkehr von Tradition und Bekanntem		12/13
<i>ei mitään tavanomaista</i>		1
<i>ei muistuta totuttuja</i>		1
<i>ei perustu klassillisen musiikin muotoperinteille</i>		1
<i>halveksii kaikkea totuttua</i>		1
<i>huomioonottamatta traditsionia</i>		1
<i>icke enligt gängse tradition</i>		1
<i>kääntää selkäänsä kaikelle totutulle</i>		1
<i>katkaissut siteensä tavalliseen sinfonisuuteen</i>		1
<i>sillat perinteisiin rikottu</i>		1
<i>sivuuttaa kaiken, mitä meillä on vanhastaan</i>		1
<i>sonaatimuodon kaavasta vapautunut</i>		1
<i>uhmaa säveltaiteen vanhoja lakeja</i>		1
<i>vapautunut kuluneesta tottunaisuudesta</i>		1
<i>nya</i>		2
<i>ekspressionis tinen, -mi, -tisuus</i>		18
Zukunftsweisend, visionär		10/10
<i>tulevaisuus</i>		5
<i>visionär (schwed.)</i>		1
<i>yli oman aikansa</i>		1
<i>visionäärinen</i>		1
<i>kaukonäkemys</i>		1
<i>ennakoivat tulevaa</i>		1
merkwürdig, problematisch, kontrovers		87/117
Problematik		32/35
<i>ongelma, -llinen, -llisuus</i>		18
<i>problemaattinen</i>		16
<i>pulmallinen</i>		1
<i>outo</i>		19
<i>omituinen</i>		15
<i>merkillinen</i>		10
<i>yllättävä</i>		8
<i>ristiriitainen</i>		6
<i>aavemainen</i>		5
<i>oikukas</i>		4
<i>kumma</i>		3
<i>haaveellinen</i>		2
<i>synkoopit</i>		2
Verrücktheit		2/2

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
<i>kypsänä hullujenhuoneeseen</i>		1
<i>mielipuoli</i>		1
<i>epämääräinen</i>		1
<i>irrallisuus</i>		1
<i>irrationaalinen</i>		1
<i>jännitys</i>		1
<i>monimutkainen</i>		1
<i>ristikkäisyys</i>		1
Eigenwilligkeit, Eigenständigkeit, Eigensinnigkeit		75/96
ungewöhnliche Form		20/21
<i>muotorakenne oikukas</i>		2
<i>egendomliga formbehandlingen</i>		1
<i>frihet för idéer och tankar inom den symfoniska formen</i>		1
<i>ilman muotoa</i>		1
<i>muodollinen rakenne omalaatuinen</i>		1
<i>muodollisesti ainoalaatuinen</i>		1
<i>muodon ongelma</i>		1
<i>muoto kulkee omaa tietään</i>		1
<i>muotoanalyysi paljastaisi ihmeitä</i>		1
<i>muotorakenne omaehtoinen</i>		1
<i>muotorakenne rohkea</i>		1
<i>muotorakenne viittaa uusiin näköaloihin (Finale)</i>		1
<i>muotorakenteen nerokkuus</i>		1
<i>omalaatuinen muotokokonaisuus</i>		1
<i>omintakeiset muotoratkaisut</i>		1
<i>rakenne poikkeaa tavallisesta sinfonia muodosta</i>		1
<i>rakenteellinen kehitys omia latujaan</i>		1
<i>samalla vapaa ja arkkitehtoninen</i>		1
<i>sonaattista [...] muistuttavat vain osien nimet</i>		1
<i>sonatformen på ett sätt som ej tillfredsställer pedanter</i>		1
wundersam		17/17
<i>ihmeellinen ['seltsam']</i>		14
<i>ihmemaailma</i>		1
<i>ihmeteltävä</i>		1
<i>ihmeteos</i>		1
<i>yksilöllinen</i>		17
<i>omalaatuinen</i>		15
<i>omintakeinen</i>		7
<i>epäsovinainen</i>		4
<i>omaperäinen</i>		4
<i>erakko</i>		3
<i>epäloogillinen</i>		2
<i>origin alitet, -ell</i>		2
<i>erakkorunous</i>		1
<i>kompromissittomuus</i>		1
<i>omakeskeinen</i>		1
<i>omakohtainen</i>		1
Radikalität		41/52

Kodesystem Sibelius: Kategorien > Subkategorien > Instanzen		$\sum$ Dok/Inst
rohke a, -in		11
Dissonanz		10/11
riitasoin tuinen, -nut		7
dissonanssi		2
terävinä risteilevät sävelaiheet		1
toinen toista leikkaavina sävelpintoineen		1
atonal		7/7
atonaali, -suus		5
sävellaji ton, -ttomuus		2
kontrapunkti		4
kubistinen		3
vallankumouksellinen		3
äärimmäinen		2
kokeilu, -luonteinen		2
radikaali suus, -smi		2
avantgardismia sivuava		1
futurismi		1
kontrapunkt (schwed.)		1
mest avancerad		1
raju		1
revolutionär (schwed.)		1
vallaton		1
Übersinnlichkeit		15/16
yliaistillinen		8
metafyysinen		4
"weltentrückt"		1
avaruudellinen		1
kauas olevaisuuden rajojen taakse		1
yliluonnollinen		1
<u>Reduziertheit</u>		243/613
knapp, konzentriert, fragmentarisch		84/112
fragmentarisch		25/26
(teema-, melodia-, aihe-)katkelma		7
fragmentti		5
osat/jaksot loppuvat/katkeavat äkkiä		5
pienet/lyhyet teemat/melodiat		3
Icke ett tema som fulltonigt klingade ut eller växte		1
irralliset musiiki-idut		1
kun sirpaleista koostuva		1
melodia vain työntyäkseen heti syrjään		1
plötsligt och oväntat avslut		1
viuluilla kestää tuskin yksikää melodia viittä sekuntia		1
Konzentration, Dichte		20/24
keski tetty, -ty		10
tiivis		6
kiteys		3
ytimekkyys		2
ahtoa		1

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
<i>kireys</i>		1
<i>koncentrerad</i>		1
<i>pelkis</i> <i>tynyt</i> , <i>-tetty</i>		23
<i>niukk</i> <i>a</i> , <i>-uus</i>		11
<i>suppe</i> <i>a</i> , <i>-us</i>		11
<i>abstrakti</i> , <i>-nen</i>		6
<i>aforistinen</i>		4
<i>lyhyt</i>		2
<i>asiallinen</i>		1
<i>Dimensionerna små</i>		1
<i>Hellaakoskilainen</i>		1
<i>interjektional</i>		1
<i>lakooninen</i>		1
<i>lapidaarinen</i>		1
<i>vähäeleinen</i>		1
Reduziertheit ex negativo		70/106
Abwesenheit von äußerlicher Wirkung		50/66
<i>NEG+[...]keino[...]</i>		8
<i>NEG+ulkonainen</i>		8
<i>NEG+ulkonainen+[...]keino</i>		8
<i>RED+[...]keino[...]</i>		5
<i>RED+ulkonainen+[...]keino</i>		4
<i>avklan yttre effekter / onödigheter</i>		3
<i>NEG+effekti</i>		3
<i>ei säkenöivä</i>		2
<i>NEG+epäoleellinen</i>		2
<i>NEG+korelevaisuus, pintakoreus</i>		2
<i>NEG+teennäinen</i>		2
<i>NEG+teho</i> , <i>-tavoittelu</i>		2
<i>NEG+turha</i>		2
<i>antimonumentaalisuus</i>		1
<i>ei häikäiseviä soitintoja</i>		1
<i>ei lumoa kuulijaa kiihkeillä tunnepurkauksilla</i>		1
<i>NEG+maailmanmiehen charmi</i>		1
<i>ei mahtavaa loppunousua</i>		1
<i>ei mukanaan vetävää julistusta</i>		1
<i>ei sulavia melodioita</i>		1
<i>ei sirkusta</i>		1
<i>ei suuriin nousuihin</i>		1
<i>ei teatteria</i>		1
<i>ei turhaa retoriikkaa</i>		1
<i>ei turvaudu "silawaisiin" melodioihin</i>		1
<i>icke överflödigt utarbetning</i>		1
<i>melodisuus on poispyyhitty</i>		1
<i>NEG+haennaisuus</i>		1
<i>NEG+kutkuttama</i>		1
<i>NEG+mahtav</i>		1
gegen Zeitströmung		25/24

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
NEG+Strauss		16
NEG+Mahler		10
Protest		9/9
<i>vastalause</i>		6
<i>protest mot [...] krass naturalism</i>		1
<i>protest mot den musikalske stilriktning</i>		1
<i>sodanjulistus</i>		1
NEG+yli luonnollisten mittojen		3
<i>vastakohta</i>		2
NEG+hetken muutisuunnat		1
<i>fullständig motsatts</i>		1
karg, nackt, kahl		58/62
<i>karu</i>		55
<i>alaston</i>		3
<i>paljas</i>		3
<i>jylhä</i>		2
asketisch, zurückhaltend, maßvoll		77/92
Rindenbrot		40/40
<i>pettuleipä</i>		35
<i>barkbröd</i>		5
<i>askeet tinen, -ismi</i>		29
<i>hillitty</i>		8
<i>asketism (schwed.)</i>		2
<i>jokainen osa haihtuu</i>		2
<i>kohtuullinen</i>		2
<i>pidättyvyys</i>		2
<i>tyyni</i>		2
<i>aistiviehätys puuttuu</i>		1
<i>äterhållsam</i>		1
<i>kaikkein olennaisimpaan pitäytyminen</i>		1
<i>sluta piano</i>		1
<i>spartansk</i>		1
Instrumentation reduziert		38/58
Kammermusikalisch		18/20
<i>kamarimusiikki,-llinen</i>		12
<i>jousikvartetti</i>		2
<i>kammarmusikalisk</i>		2
<i>jokaisen soittimen sävel tärkeä</i>		1
<i>'kamarisinfonia'</i>		1
<i>kerrallaan yksi tai kaksi ääntä</i>		1
<i>soitintyymiä kuin kamariorkestereinä</i>		1
Durchhörbarkeit		15/15
<i>läpikuultav a, -uus</i>		12
<i>genomskinlighet</i>		2
<i>läpikuulakas</i>		1
Instrumentation reduziert ex negativo		5/5
<i>alla moderna orkestermedel äro bannlysta</i>		1
<i>ei harppua</i>		1

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
<i>NEG+kyllästetty tuttisointi</i>		1
<i>ei soittimellista upeutta</i>		1
<i>on kadottanut uusromanttisen kauneuden</i>		1
kleine Orchesterbesetzung	4/4	
<i>Reducerat til 23 stämmer, Beethovens besättning</i>		1
<i>blott två trumpeter; tuban har han helt och hållet uteslutit</i>		1
<i>keskivahva soitinmääri</i>		1
<i>pieni orkesteri</i>		1
<i>kargt torftiga instrumentation</i>		1
<i>kevyempää soitinnusta</i>		1
<i>niukka soitinnus</i>		1
<i>orkesteriasu supistettu vähimpään mahdolliseen</i>		1
<i>orkesterin keinovaroja äärimmäisen niukasti</i>		1
<i>orkesterinkäyttö selkeää</i>		1
<i>soitinnukseltaan köyhä</i>		1
<i>soitinnuksen säästeliäisyys</i>		1
<i>soitinnus hienostunut, herkistetty</i>		1
<i>soitinnus kevytkasvuista</i>		1
<i>soitinnus punnittu</i>		1
<i>vähenee soittimellinen puku-upeus</i>		1
<i>vähin orkestraalisin keinovaroin</i>		1
<i>vain 25 tahtia tutta</i>		1
einfach	32/33	
<i>yksinkertai nen, -suus</i>		26
<i>enkelhet</i>		2
<i>eleetön</i>		2
<i>jokapäiväinen</i>		1
<i>primitiivisyys</i>		1
<i>suorasukainen</i>		1
Logik, Konsequenz, Ratio	29/33	
<i>johdonmukai nen, -suus</i>		10
<i>looginen, logiikka</i>		8
<i>ehyt, eheys, ehjä</i>		4
<i>ei satunnaista, sattumaton</i>		3
<i>älyperäinen</i>		1
<i>ehjä</i>		1
<i>järjestys</i>		1
<i>kaikkea mosaiikkimaisuutta karttava</i>		1
<i>logik (schwed.)</i>		1
<i>määrätietoinen</i>		1
<i>rakenteellinen lujuus</i>		1
<i>syy ja seuraus</i>		1
Sparsam, schmucklos, arm	27/28	
<i>koruton, koristelematon</i>		12
Sparsamkeit	10/10	
<i>säästeliä s, -isyys</i>		5
<i>ekonomi a, -isuus</i>		3
<i>sparsamhet</i>		2

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
	<i>taloudellisuus</i>	1
	<i>köyhä</i>	6
	<i>armod</i>	1
klar, rein		25/31
	<i>puhdas</i>	8
	<i>kuula</i> s, -kas	7
	<i>kirkas, kirkkaus</i>	5
	<i>selkeä, selvä</i>	5
	<i>seesteinen</i>	2
	<i>klarhet</i>	1
	<i>kuomaton</i>	1
	<i>lapsellinen</i>	1
	<i>ren</i>	1
zart, fragil		23/23
	<i>herk</i> kä, kyys	14
	<i>arka</i>	7
	<i>hauras</i>	1
	<i>mimosanolemus</i>	1
Klassizität, [Wiener] Klassik, Klassizismus		12/14
	<i>klassinen</i>	4
	<i>klassisuus</i>	3
	<i>klassicitet</i>	2
	<i>klassillinen</i>	2
	<i>klassismi</i>	1
	<i>wieniläisklassinen</i>	1
	<i>wieniläisklassismi</i>	1
streng		10/10
	<i>ankara</i>	9
	<i>tuima</i>	1
Linearität		6/6
	<i>lineaarinen</i>	3
	<i>linjataide</i>	1
	<i>viivakauneus</i>	1
	<i>viivakko</i>	1
ehrlich, wahr		4/5
	<i>rehellisyy</i>	2
	<i>totuus</i>	2
	<i>tosi</i>	1
<u>Natur</u>		114/193
Naturbilder/-metaphern		83/117
Koli		30/32
Koli Inspiration		26/26
	<i>matka+innoittanut</i>	6
	<i>matkan jälkeen säveletty; jälkitunnelmissa</i>	5
	<i>alkuvirike</i>	4
	<i>inspiroitu</i>	3
	<i>alkukimmoke</i>	1
	<i>alkulähteet</i>	1

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
	<i>kivenmurikalla otsarypyt oikenivat soittaessa 4. sinf. teemoja</i>	1
	<i>matka antoi aineksia</i>	1
	<i>sai alkunsa luonnonelämyksestä</i>	1
	<i>symfonien koncipierats under et besök</i>	1
	<i>vaikutus</i>	1
	<i>valmisteli tuolloin [1909!] neljättä sinfoniaa</i>	1
Koli Abbildung		5/5
	<i>4. sinfonia Kolin mallista säveltänyt</i>	1
	<i>ämnet för sinfonin</i>	1
	<i>Kolisinfonia</i>	1
	<i>neljännen sinfonian maisema</i>	1
	<i>on kuvattu Kolin maisemia</i>	1
	<i>kerrotaan viimeistelleen täällä 4. sinfonia [K. Entstehungsort]</i>	1
Landschaft (außer Koli)		28/30
Einöde		16/16
	<i>erämaa</i>	11
	<i>korpi(maisema)</i>	3
	<i>eräkorpi</i>	1
	<i>erämetsä</i>	1
	<i>maisema</i>	5
	<i>kuilu</i>	1
	<i>maalaus talvisesta ilmastosta</i>	1
	<i>månskensstämning</i>	1
	<i>Pohjolan aukeita näkymiä</i>	1
	<i>ruisälho</i>	1
	<i>syksyisissä maisemissa</i>	1
Friedhof		3/3
	<i>karsikko</i>	2
	<i>kalmisto</i>	1
Pflanzen, Bäume		10/14
	<i>sypressi</i>	4
	<i>metsä</i>	2
	<i>kuusi</i>	2
	<i>pihlaja</i>	1
	<i>enbuskmusik</i>	1
	<i>ei ruusuja</i>	1
	<i>merilevä</i>	1
	<i>pihka</i>	1
	<i>suopursu</i>	1
Nebel, Wolken		10/10
	<i>pilvi</i>	2
	<i>sumukuvat</i>	2
	<i>usva</i>	2
	<i>sumu</i>	1
	<i>sumupilvet</i>	1
	<i>suvipilvet</i>	1
	<i>utuverho</i>	1
Gewässer		8/10

Kodesystem Sibelius: Kategorien > Subkategorien > Instanzen		$\sum$ Dok/Inst
<i>lähdevettä</i>		3
<i>höstgrå sjöar</i>		1
<i>järvi</i>		1
<i>lågvattnskontur</i>		1
<i>Meer</i>	3/4	
<i>(valta)meri</i>		2
<i>maininki</i>		1
<i>ulappa</i>		1
Berge, Felsen	8/8	
<i>kallio</i>		6
<i>vuorensämä</i>		1
<i>tunturi</i>		1
Vögel	6/6	
<i>kiuru</i>		3
<i>kotka</i>		2
<i>lähtevien muutolintujen aurat</i>		1
Rauschen	6/6	
<i>humina</i>		3
<i>korpien humina</i>		1
<i>kuusten humina</i>		1
<i>tuulen humina</i>		1
<i>Pan</i>		1
Nicht-Natur / absolute Musik	32/35	
absolute Musik	15/15	
<i>absoluuttinen</i>		1
<i>puhdas musiikki</i>		2
<i>puhdas sävelleikki</i>		1
Zurückweisung Koli-Deutung	10/10	
Sibelius-Gegendarstellung	8/8	
<i>S. kumosi jyrkästi</i>		2
<i>S. vastoin tapaansa jätti julkisen vastalauseen</i>		1
<i>S. sanoi, että arvostelijan otaksumat eivät ole oikeita</i>		1
<i>S. antaa tietää, että juttu Kolistä olikin perätön</i>		1
<i>S. torjoui aikalaiskriitikoiden triviaalit selitykset</i>		1
<i>S. vastoin tapaansa ilmoitti eriävän käsityksensä</i>		1
<i>S. närkästy</i>		1
<i>lapsellisiksi jäävät aikalaisten mietteet Kolin "topografiasta"</i>		1
<i>"Kolin-kolin"-ohjelma</i>		1
absolute Musik ex negativo; nicht Naturmalerei	9/10	
<i>NEG+luonnon kuvauksena, ~maalaus</i>		3
<i>ei ohjelmaa</i>		2
<i>icke naturmåleri i vanlig mening</i>		1
<i>naturmålerisk art är likvel ingalunda fallet</i>		1
<i>sitominen silmin aistittavaan ei pidä paikaansa</i>		1
<i>NEG+aamumaiseman maalaus</i>		1
<i>ei kuvaa eikä jäljennä</i>		1
Organizität	19/22	
<i>organinen</i>		12

Kodesystem Sibelius: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		$\sum$ Dok/Inst
<i>itu, kehitys idusta</i>		4
<i>elimellinen</i>		3
<i>elävä kehitys</i>		1
<i>kasvaminen</i>		1
<i>organisk</i>		1
Natur abstrakt/allgemein		18/19
<i>luonto</i>		6
<i>luonnonmystiikka</i>		4
<i>luonnonelämys inspiraatio</i>		2
<i>luonnonkuva</i>		2
<i>luontovaikutelma</i>		1
<i>finsk natur</i>		1
<i>luonnon laulua</i>		1
<i>suomalaista luontoa</i>		1
<i>luonnontunteeseen sukulaissuhteessa oleva mystillisyy</i>		1

Korpusübersichten zu Fallstudie II (Kokkonen)

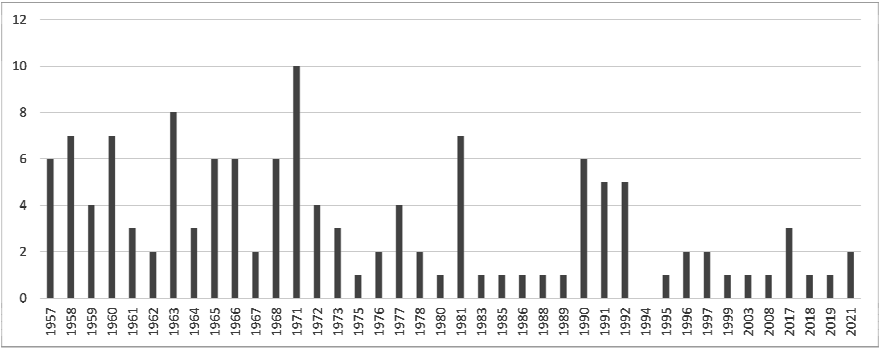


Abb. 20: Zeitliche Verteilung Fallstudie II (Kokkonen).

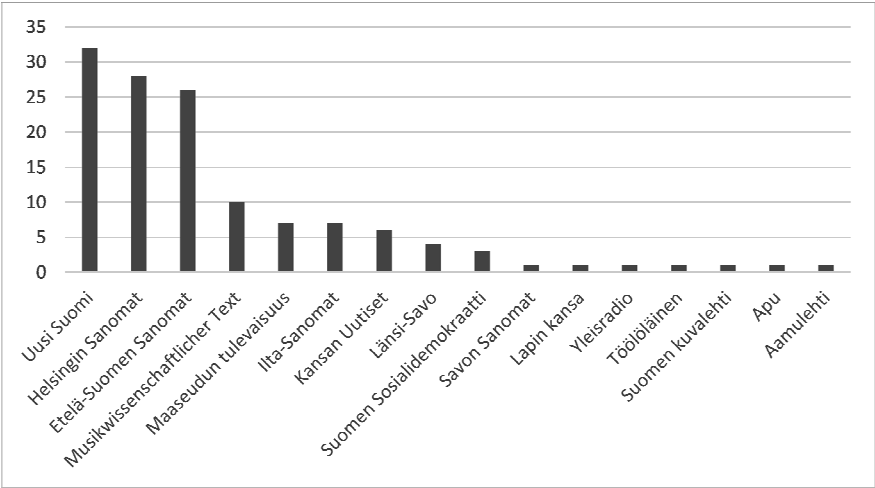


Abb. 21: Quellen Fallstudie II (Kokkonen).

Korpuskonkordanz zu Fallstudie II (Kokkonen)

Tab. 24: Korpuskonkordanz zu Fallstudie II (Kokkonen).

Name/Kürzel	Σ		
= im Literaturverzeichnis unter			
A. V.	1	J.L.	1
ESS_25_10_1968_7		KU_18_03_1960_7 = J.L. 1960	
Aho, Kalevi	1	Johansson, J.	1
Aho 1971		ESS_15_11_1991_10 = Johansson 1991	
aa.	1	Jormalainen, Anu	1
KU_25_11_1962_9		LK_11_12_2021_19	
A[altoila], H[eikki]	5	K.	1
US_06_03_1957_14 = Aaltoila 1957		SSD_18_09_1962_8	
US_05_01_1958_15		K. S-maa	1
US_13_11_1971_3		ESS_14_07_1966_8	
US_18_11_1971_12 = Aaltoila 1971		Karén, Lauri	1
US_27_08_1972_13		US_06_06_1965_15	
C--r	3	Kauko, Olavi	1
ESS_18_01_1968_8		HS_03_07_1972_12	
ESS_23_10_1968_8		Kivekäs, Ulla	1
ESS_08_12_1971_11		ESS_06_08_1999_18	
Hakala-Rahko, Ilmo	1	Kokkonen, Joonas	1
ESS_18_05_1990_10		Kokkonen 1960	
Hautala, Harri	1	Kontunen, Jorma	1
AL_03_12_2017_B36_[84]		ESS_25_11_1989_10	
Heikinheimo, Seppo	7	Korpinen, Arto Sakari	3
HS_24_09_1975_24		ESS_10_12_1971_8 = Korpinen 1971	
HS_19_09_1977_17b		ESS_23_01_1983_8 = Korpinen 1983a	
HS_05_03_1980_19		ESS_02_06_1990_14	
HS_16_06_1991_A13_[13] = Heikinheimo 1991		Kunnas, Jouko	1
HS_03_10_1996_A4_[4]		SSD_30_04_1963_5	
US_07_02_1960_16 = Heikinheimo 1960		Kuokkala, Pekka	1
US_07_02_1963_14 = Heikinheimo 1963		Kuokkala 1992	
Heikintytär	3	Laitinen, Markku	1
MaTu_29_12_1981_3		Apu_32_08_08_1997_64-68	
MaTu_13_10_1992_2		Laitinen, Seija	1
MaTu_11_04_1996_2		LS_17_09_1992_8	
Heininen, Paavo	1	Lampila, Hannu-Ilari	2
Heininen 1972		HS_08_10_1978_28 = Lampila 1978	
H[elasvu]o, V[eikko]	1	HS_01_07_2018_C4_[56]	
US_30_04_1963_2 = Helasuvo 1963		Länsiö, Tapani	2
Henttonen, Sirkka	6	HS_08_09_1991_B4_[28] = Länsiö 1991	
ESS_29_01_1978_9		HS_24_01_1992_B11_[23]	
ESS_08_11_1981_8 = Henttonen 1981		Lehtonen, Tiina-Maija	1
ESS_03_12_1988_8		Yle_13_11_2019_online = Lehtonen 2019	
ESS_24_05_1990_10		Leiviskä, Helvi	4
ESS_31_05_1990_10		IS_06_03_1957_4 = Leiviskä 1957	
ESS_10_11_1991_11		IS_07_01_1958_4 = Leiviskä 1958	
Iranto, Lidia	1	IS_04_05_1959_7	
US_13_11_1981_15		IS_17_03_1960_4 = Leiviskä 1960	
		Lempinen, Tauno	1
		IS_26_08_1976_[4]	

Lyytikäinen, Erkki	1	IS_12_01_1966_4	
ESS_27_04_1990_10		Rislakki, Eeropekka	1
Määttänen, Jukka	3	US_22_02_1981_31	
US_31_12_1976_15		Ritolahti, Pentti	2
US_18_09_1977_17		ESS_02_10_1977_8	
US_08_09_1991_25		ESS_29_11_1981_16	
Mäkinen, Timo	1	Rydman, Kari	1
US_06_01_1966_13 = <i>Mäkinen 1966</i>		<i>Rydman 1963a</i>	
Mikkola, Wille	1	Saari, Raimo	1
Töölöläinen_12_11_2017_16		LS_28_01_1995_8	
N.N.	10	Salakka-Kontunen, Taina	1
ESS_02_12_1965_7		ESS_25_09_1997_8	
= <i>Etelä-Suomen Sanomat 1965</i>		Salmenhaara, Erkki	3
ESS_13_11_1971_6		<i>Salmenhaara 1963</i>	
ESS_10_10_1973_8		<i>Salmenhaara 1968</i>	
HS_18_01_1968_16 = <i>Helsingin Sanomat 1968</i>		<i>Kuvastimessa 78-81</i>	
HS_28_02_1973_14 = <i>Helsingin Sanomat 1973</i>		Sariola, Petri	2
LS_16_08_1990_9		US_18_05_1971_12	
US_12_09_1959_11		US_03_07_1972_3	
US_24_01_1960_17		Saunio, Ilpo	1
US_15_03_1960_18		KU_27_02_1966_8 = <i>Saunio 1966</i>	
Nummi, Seppo	9	[Saunio, Ilpo?] iso.	1
<i>Nummi 1963</i>		KU_24_03_1964_7	
US_08_12_1958_7 = <i>Nummi 1958</i>		T[awaststjerna], E[rik]	10
US_12_01_1964_17		HS_25_03_1958_17	
US_18_02_1965_18 = <i>Nummi 1965</i>		HS_09_12_1958_18 = <i>Tawaststjerna 1958</i>	
US_05_03_1967_20		HS_06_05_1959_17	
US_10_09_1967_16		HS_14_02_1965_24	
US_18_01_1968_3		HS_17_02_1965_15 = <i>Tawaststjerna 1965</i>	
US_12_11_1971_12		HS_13_01_1966_13	
US_16_11_1971_4 = <i>Nummi 1971</i>		HS_18_11_1971_20 = <i>Tawaststjerna 1971</i>	
Numminen, M. A.	1	HS_19_09_1977_17a	
ESS_07_12_2003_34 = <i>Numminen 2003</i>		HS_02_09_1985_22 = <i>Tawaststjerna 1985</i>	
Oramo, Ilkka	3	HS_24_04_1986_25	
<i>Oramo 2008</i>		Tiikkaja, Samuli	1
US_08_01_1964_11		HS_17_04_2021_C6_[62] = <i>Tiikkaja 2021</i>	
US_13_01_1966_14		Toivakka, Sari	1
P.K.	1	Sa_Sa_30_01_2017_B4-5_[28-29]	
HS_06_03_1957_13 = <i>P. K. 1957</i>		V[äre], V[appu]	1
Pesola, Jouko	4	SSD_06_03_1957_7 = <i>Väre 1957</i>	
MaTu_24_10_1961_10		venemies	1
MaTu_09_02_1963_12		SKL_09_03_1973_6 = <i>venemies 1973</i>	
MaTu_11_06_1963_8		V[uorenjuuri], M[artti]	3
MaTu_18_02_1965_9 = <i>Pesola 1965</i>		HS_05_01_1958_19 = <i>Vuorenjuuri 1958</i>	
Pokkinen, Ilmo	1	HS_29_10_1959_15 = <i>Vuorenjuuri 1959</i>	
<i>Pokkinen 1992</i>		HS_20_04_1961_19 = <i>Vuorenjuuri 1961</i>	
Pylkkänen, Tauno	2	YH.	2
US_19_09_1958_17		KU_07_03_1957_7 = <i>YH. 1957</i>	
US_07_06_1961_9		KU_06_12_1960_7	
Ranta, Sulho [Särä]	1	Summe	130
IS_07_03_1957_4			
Rautavaara, Einojuhani	1		

Auszug aus dem Kodesystem zu Fallstudie II (Kokkonen)

(Erläuterungen zu den Zahlen s. S. 622)

Tab. 25: Auszug aus dem Kodesystem zu Fallstudie II (Kokkonen).

Kodesystem Kokkonen: Kategorien > Subkategorien > Instanzen	Σ Dok/Inst
<u>Kompositionstechnik, Handwerk</u>	102/465
Form, Konstruktion	53/98
<i>sinfoni nen, -suus</i>	34
<i>sinfonikko</i>	17
<i>(muoto)raken ne, -teellinen</i>	15
<i>prosessi</i>	5
<i>konstruktio, konstruktiivinen</i>	5
<i>sinfonian uudistaja</i>	4
<i>kultainen leikkaus/sectio aurea</i>	3
<i>sonaattimuoto</i>	3
<i>struktuuraallinen</i>	3
<i>kolmiosainen (schnell-langsam-schnell)</i>	2
<i>Fibonaccireihe</i>	2
<i>neliosainen</i>	2
<i>prosessiivinen muoto</i>	1
<i>Bar-muoto</i>	1
<i>inventio</i>	1
Motivik, Thematik, Satz	44/88
Geflecht	25/26
<i>(sävel)kudos</i>	24
<i>punottu, punoutua</i>	2
Polyphonie	22/22
<i>polyfonia, -inen</i>	13
<i>kontrapunkti, -inen</i>	9
Entwicklung aus Anfangsmaterial	7/7
<i>aineiston esiintyminen heti teoksen alussa</i>	1
<i>alkuainekset</i>	1
<i>alussa esitelty materiaali</i>	1
<i>joka nuotti palautettavissa alkuperäisiin aiheisiin</i>	1
<i>kaikki johdetaan perusmotiiveista</i>	1
<i>koko materiaali esitellään jo alkutahdeissa</i>	1
<i>perusidea</i>	1
<i>symmetri a, -nen</i>	5
<i>horror vacui</i>	4
<i>metamorfo osi, -inti</i>	4
<i>fragment ti, -aarinen</i>	3
<i>ostinato</i>	3
<i>temaattinen prosessi</i>	3
<i>epäsymmetri a, -nen</i>	2
<i>ajattelutapa vapaa</i>	1

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>cantilene</i>	1
<i>kuvioillinen</i>	1
<i>lyhyet aiheimat</i>	1
<i>motiivinen työ</i>	1
<i>permutatiivinen</i>	1
<i>perushahmo</i>	1
<i>polyfonikko</i>	1
<i>resitaationomainen</i>	1
Instrumentation, Farbe, Register, Dynamik	41/54
Farbigkeit	23/26
<i>väri, -käs, -kkyys</i>	15
<i>koloriitti, koloristinen</i>	6
<i>sointiväri</i>	4
<i>sävy</i>	1
<i>jouset, jousisto</i>	18
<i>rekisteri</i>	2
<i>flatterzunge</i>	1
<i>keskiala</i>	1
<i>kuiskaus</i>	1
<i>lyömäsoittimia säästeliäästi</i>	1
<i>piano perusyksikkö</i>	1
<i>tremolo</i>	1
<i>väri sekundäärinen</i>	1
Tonmaterial, Tonhöhenorganisation	37/85
Tonalität	26/38
<i>tonaali nen, -suus, tonaliteetti</i>	14
<i>kolmisointu</i>	11
<i>vapaa tonalinen, ~ tonaliteetti</i>	6
<i>kirkkosävellajit</i>	2
<i>uustonaalinen</i>	2
<i>bitonaali</i>	1
<i>ei-tonaalinen mediantiikka</i>	1
<i>laajentunut tonaalisuus</i>	1
Zwölftönigkeit, Reihentechnik, Serialität	15/16
<i>dodekafoni a, -nen</i>	5
<i>kaksitoistasävel-, 12-sävel-</i>	5
<i>rivi, ~tekniikka</i>	5
<i>sarjallinen</i>	1
<i>b-a-c-h</i>	9
<i>dissonan ssi, -oiva</i>	5
<i>sävelkenttä</i>	4
<i>kromaattinen</i>	3
<i>kvartti/kvintti</i>	3
<i>tritonus</i>	3
<i>NEG+dodekafonis-sarjallinen</i>	1
<i>harmoninen laatu</i>	1
<i>konsonoiva</i>	1

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	Σ Dok/Inst
<i>puolitettu oktaavi</i>	1
Handwerk, Kunstfertigkeit, Technik, Meisterschaft	27/36
<i>tait o, -ava, taidokkuus</i>	10
<i>mestari, -linen, -teos</i>	8
<i>(sävellys)tekni ikka, -linen</i>	5
<i>ammattitaito</i>	2
<i>osaaminen</i>	2
<i>satsi(oppi)</i>	2
<i>amatillinen</i>	1
<i>filigraanityö</i>	1
<i>hallinta</i>	1
<i>hiottu</i>	1
<i>huipputaiturillinen</i>	1
<i>käsityö</i>	1
<i>tekotaidollinen</i>	1
Zusammenhang, Konsequenz	50/65
<i>kokonaisuus</i>	34
Logik, Folgerichtigkeit, Zielstrebigkeit	21/22
<i>logi ikka, -nen</i>	13
<i>johdonmukai nen, -suus</i>	5
<i>ketjureaktio</i>	1
<i>päämäärätietoinen</i>	1
<i>sivuille vilkuilematon</i>	1
<i>vääjäämättömästi</i>	1
Durchdachtheit, Ordnung, Funktionalität	8/9
<i>aukoton</i>	1
<i>funktio</i>	1
<i>järjestyksessä</i>	1
<i>loppuun asti mietitty</i>	1
<i>loppuunajateltu</i>	1
<i>määrätietoinen</i>	1
<i>moitteettomasti</i>	1
<i>perusteltu</i>	1
<i>suunnitelma</i>	1
Rhythmik, Motorik	24/28
<i>rytmi, -nen, -ikka</i>	14
<i>hitaat tempot</i>	2
<i>liike</i>	2
<i>synkooppi</i>	2
<i>dynaamista voimaa</i>	1
<i>lennokkuus</i>	1
<i>lyhyet rytmiaiheet</i>	1
<i>motoriikka</i>	1
<i>reipas</i>	1
<i>rytimillä ei hallitsevaa asemaa</i>	1
<i>tanssinomaset rytmimoodit</i>	1
<i>vilkas</i>	1

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
Bogen, Dramaturgie	9/11
<i>kaari</i>	4
<i>laaja</i>	3
<i>kontrasti</i>	2
<i>horisontti</i>	1
<i>pitkäjännitteinen</i>	1
<u>Gehalt, Aussage, Ausdruck, Klang</u>	98/441
Gehalt, Charakter	66/153
Ernst, Tiefe, Innerlichkeit	50/78
<i>ee tos, -ttinen, Ethos</i>	20
<i>vakava</i>	12
<i>sisältö(rikas), sisällökäs</i>	6
<i>syvä</i>	6
<i>sielu, -kkuus</i>	5
<i>sisäistynyt</i>	4
<i>melankolia</i>	2
<i>mietis kelijä, -keleva</i>	2
<i>sanonta</i>	2
<i>traaginen</i>	2
<i>ahdistus</i>	1
<i>alistunut</i>	1
<i>autio</i>	1
<i>elämäntunto</i>	1
<i>elämyspohjaisuus</i>	1
<i>eleginen</i>	1
<i>intiimi</i>	1
<i>introverttia</i>	1
<i>kohottava</i>	1
<i>panos</i>	1
<i>rehellisyys</i>	1
<i>resignation</i>	1
<i>salaperäinen</i>	1
<i>sisäisiä arvoja</i>	1
<i>synkkä</i>	1
<i>vakaumus</i>	1
<i>ylivakava</i>	1
Leicht, spielerisch, frisch	22/31
<i>epäakateeminen</i>	3
<i>leikki</i>	3
<i>musikantti nen, -suus</i>	3
<i>helppotajuinen</i>	2
<i>"Spiel"</i>	1
<i>elämän vivahde</i>	1
<i>epäongelmallinen</i>	1
<i>henkeväytyminen</i>	1
<i>huoleton</i>	1
<i>hymy</i>	1

Kodesystem Kokkonen: Kategorien > Subkategorien > Instanzen		Σ Dok/Inst
<i>ironia</i>		1
<i>kansanomainen</i>		1
<i>kevyt</i>		1
<i>lystikkäästi</i>		1
<i>näppärä</i>		1
<i>peli</i>		1
<i>pelimannihenki</i>		1
<i>raikas</i>		1
<i>taiturillinen</i>		1
<i>taiturillinen</i>		1
<i>vapautuminen</i>		1
<i>vilahtaa</i>		1
<i>virtuoosikappale</i>		1
<i>yllätti</i>		1
geistig, akademisch		15/19
<i>älyllinen, ajateltu</i>		9
<i>akateeminen</i>		3
<i>filosofia</i>		3
<i>henkistynyt</i>		1
<i>musicus doctus</i>		1
<i>oppinut muusikko</i>		1
<i>sivistynyt</i>		1
absolute Musik		7/7
<i>absoluuttinen musiikki</i>		4
<i>puhdas musiikki</i>		3
Einfallsreichtum		10/12
<i>luova, luomisvoima</i>		3
<i>mielikuvitus, -ksellinen</i>		2
<i>nerokas</i>		2
<i>aavisteleva</i>		1
<i>kekseliäs</i>		1
<i>mielikuvien kukkeus</i>		1
<i>oivallus</i>		1
<i>viehättäviä keksintöjä</i>		1
komplex, schwerverständlich		6/6
<i>komplikoitu</i>		2
<i>vaikeatajuinen</i>		2
<i>kompromisseja kaihtava</i>		1
<i>vaativa</i>		1
Gewichtigkeit, Beständigkeit, Qualität		58/96
<i>merkkiteos, menestysteos</i>		15
Reife		11/12
<i>kyps ä, -yys</i>		7
<i>valm is, -ius</i>		3
<i>täydet mittansa</i>		1
<i>täysiikäinen</i>		1
traditionell		10/10

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>perin ne, -teellinen</i>	6
<i>traditio, -naallinen</i>	4
<i>pain ava, -okas</i>	7
<i>vaikuttava</i>	6
<i>aja ton, -ttomuus</i>	5
<i>punnit tu, -seva</i>	4
<i>ehyt</i>	3
<i>juhlallinen</i>	3
<i>ylevyys</i>	3
<i>jykevyy</i>	2
<i>laadusta tinkimätön</i>	2
<i>täysitakeinen</i>	2
<i>vakuuttava</i>	2
<i>yhtenäinen</i>	2
<i>arkaainen</i>	1
<i>edustavuus</i>	1
<i>ehjä</i>	1
<i>huipputuotanto</i>	1
<i>ilmestys</i>	1
<i>imponoiva</i>	1
<i>jalo</i>	1
<i>kestollinen</i>	1
<i>korkeatasoinen</i>	1
<i>kvaliteetti</i>	1
<i>laatu</i>	1
<i>majesteettinen</i>	1
<i>monumentaalin</i>	1
<i>parasta musiikkia Sibeliuksen jälkeen</i>	1
<i>pitävä</i>	1
<i>raskasliikkeinen</i>	1
<i>tyylikäs</i>	1
<i>verkkainen</i>	1
Emotionalität, Sinnlichkeit, Ausdruck, Dramatik	46/70
Steigerungen	23/25
<i>nousu</i>	20
<i>huipen nus, -tava</i>	3
<i>crescendo</i>	2
<i>ekspressiivinen</i>	5
<i>draama, -llinen</i>	4
<i>intensiivinen</i>	4
<i>tunne, -lma</i>	4
<i>demoninen</i>	3
<i>into himo</i>	3
<i>jännittävä</i>	3
<i>suggestiv</i>	3
<i>emotionaalinen</i>	2
<i>hehkuva</i>	2

Kodesystem Kokkonen: Kategori en > Subkategori en > Instanzen		$\sum$ Dok/Inst
<i>katharsis</i>		2
<i>dramaatikko</i>		1
<i>hedoninen</i>		1
<i>ilmaisutarve</i>		1
<i>ilmaisuvoima</i>		1
<i>ilmeikkyy</i> s		1
<i>innoitus</i>		1
<i>kaipuus</i>		1
<i>mehevä</i>		1
<i>upottava</i>		1
<i>välittömyys</i>		1
Eigenständigkeit, Originalität		34/40
<i>omintakei</i> <i>nen</i> , -suus		5
<i>itsenäi</i> <i>nen</i> , -syys		4
<i>omaleimai</i> <i>nen</i> , -suus		4
<i>omaperäi</i> <i>nen</i> , -syys		3
<i>personaalli</i> <i>nen</i> , -suus		3
<i>kiinnostava</i>		2
<i>oikukkuus</i>		2
<i>omailmeinen</i>		2
<i>omakohtai</i> <i>nen</i> , -suus		2
<i>ominaislaatu</i>		2
<i>aitous</i>		1
<i>itseensä ympärillä kieppuva musiikkia</i>		1
<i>itsepäinen</i>		1
<i>omalakinen</i>		1
<i>omavarainen</i>		1
<i>ominainen</i>		1
<i>ominta ja aidointa</i>		1
<i>on luonut oman maailman</i>		1
<i>säilyttäen oman linjansa</i>		1
<i>yksilöllinen</i>		1
<i>yksinäinen</i>		1
Kraft, Energie, Festigkeit		32/46
<i>kiinte</i> <i>ä</i> , -ys, -ytyminen		9
<i>luj</i> <i>a</i> , -uus		5
<i>väkevä</i>		4
<i>jäntevyys</i>		3
<i>alkuvoima</i>		2
<i>julistuksellinen</i>		2
<i>jylhä</i>		2
<i>jyrkkä</i>		2
<i>mukaansa ottava, tempuva</i>		2
<i>voimakas</i>		2
<i>aggressiivinen</i>		1
<i>elävä</i>		1
<i>herpaantumaton</i>		1

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		$\sum$ Dok/Inst
<i>kiehtova</i>		1
<i>maatajärisyttävä</i>		1
<i>markantti</i>		1
<i>pureva</i>		1
<i>raju</i>		1
<i>sankarillinen</i>		1
<i>tukevoituva</i>		1
<i>valtava</i>		1
<i>vankka</i>		1
<i>vireä</i>		1
Lyrisch, zart, klagend		16/19
<i>tumma</i>		4
<i>lyyrinen</i>		3
<i>herkkä</i>		2
<i>hieno</i>		2
<i>etäisyyteen loittoneva</i>		1
<i>eteerinen</i>		1
<i>häly</i>		1
<i>hiljaiset nyanssit</i>		1
<i>laulu</i>		1
<i>runo</i>		1
<i>soinnikas</i>		1
<i>surumielinen</i>		1
<i>valitus</i>		1
Architektur		15/17
<i>arkkitehti uuri, -oninen</i>		14
<i>goottilainen</i>		1
<i>holvisto</i>		1
<i>betonibrutalismusi</i>		1
<u>Stil und Vergleiche</u>		95/309
<i>Bartók</i>		26
Moderne, Neue Musik		34/48
<i>moder ni, -nen</i>		27
<i>modernismi</i>		12
<i>nykymusiiki</i>		9
nicht avantgardistisch		20/23
<i>Darmstadtalaisuus tyhjä kuin sitruuna</i>		1
<i>ei aivan avantgardia</i>		1
<i>ei darmstadtalaisuutta</i>		1
<i>ei kallistanut korvaansa muotivirtauksille</i>		1
<i>ei käytetä avantgardistisia menettelytapoja</i>		1
<i>NEG+lihaton tai veretön konstruktio</i>		1
<i>ei mitään hapuilevaa kokeilua</i>		1
<i>ei noudattanut modernismin ja avantgarden valtavirtauksia</i>		1
<i>ei ns. vaikeaa modernismia</i>		1
<i>ei seuraa Darmstadtin tai nuorpuolaisen reseptejä</i>		1
<i>ei syntynyt pinnallisesta muotijakohtaisuudesta</i>		1

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	Σ Dok/Inst
<i>ei taidokkuus hairhtunut konstruktivisuuten</i>	1
<i>ei tuntenut tarvetta ulkokohtaisiin kokeluihin</i>	1
<i>ilman että konstruktivinen piirre tapa musikantisen hengityksen</i>	1
<i>ilman kokeilevaa elementtiä</i>	1
<i>löytänyt tienaikamme nuivasti älyllisen konstruktivisuuden läpi</i>	1
<i>muodinnukaisia ratkaisuja kaihtava</i>	1
<i>mystikko nykyisenä skolastiikan kukoistuskautena</i>	1
<i>olematta mikään avantgardisti</i>	1
<i>piste- ja elektroonimiehet saivat kunnioittaa</i>	1
<i>pysyttellyt tietoisesti syrjässä uuden musiikin virtauksista</i>	1
<i>säilyttäen oman linjansa</i>	1
<i>sivunnut sarjallista ajattelua</i>	1
<i>Sibelius</i>	20
<i>Brahms</i>	17
<i>Bach</i>	13
<i>Schostakowitsch</i>	9
Klassik, Klassizismus	12/14
<i>klassi smi, -nen, -suutta</i>	6
<i>uusklassi smi, -kko</i>	6
<i>klassikko</i>	1
<i>varhainen wieniläisklassiko</i>	1
<i>Sibelius IV</i>	9
<i>Hindemith</i>	8
Norden	7/8
<i>pohjoismainen, pohjalainen</i>	6
<i>arktinen</i>	2
<i>Alvar Aalto</i>	5
<i>Bruckner</i>	5
<i>sibeliaaninen</i>	5
<i>eurooppa</i>	4
<i>romanttinen, -iikka</i>	4
<i>avantgarde</i>	3
<i>Berg</i>	3
<i>impressionismi</i>	3
<i>kokkosmainen</i>	3
<i>Palestrina</i>	3
<i>Schönberg</i>	3
<i>Webern</i>	3
<i>barokki</i>	2
<i>NEG+Bartok, Schostakowitsch, Prokofjew</i>	3
<i>ei sibeliaanista</i>	2
<i>Frank Martin</i>	2
<i>kansallinen</i>	2
<i>Madetoja</i>	2
<i>Prokofjew</i>	2
<i>Strawinsky</i>	2
<i>[Hoffmansthal] Jedermann</i>	1

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
1910-avantgarde	1
Anti-Mahler	1
avartunut	1
Berglund Kokkosen Kajanus	1
Brückner[!]	1
Debussy kaukainen	1
ei impressionismia	1
ei lainkaan vanhanaikaiselta	1
ei muuttuva säveltäjä	1
NEG+perinteellinen	1
NEG+Ravel, Debussy	1
NEG+chostakowitsch	1
NEG+Strauss	1
ei tähtäämistä luoda kansallista musiikkia	1
NEG+Wagner-Mahler-Strauss-Schönberg	1
expressionistinen	1
Haydn	1
Honegger	1
hylännyt Richard Straussin aistillisen asenteen	1
Ingmar Bergman	1
kalevalaisuus	1
kohtuullisen moderni	1
Kuula	1
Lars-Erik Larsson	1
latinalaisamerikkalainen	1
Les Six	1
Ligeti	1
Martinu	1
Michel Spisak	1
Miller Tropic of Cancer	1
MJ enemmän muusikon kuin sinfonikko-filosofin teos	1
moderni klassikko	1
Mozart	1
Nelimarkan maisema	1
nykypuolalainen	1
pettuleipäsinfonia	1
Ravel	1
Rouault	1
saksa	1
sävelkielessä jotakin perustavanlaatuisen suomalaista	1
Schumann	1
Strauss	1
style dépouillé	1
syjähyppy	1
Tristan	1
Tulindberg	1
tyyliä luova	1

Kodesystem Kokkonen: Kategorien > Subkategorien > Instanzen		Σ Dok/Inst
<i>urbaani</i>		1
<i>vaarallinen läheisyys [M] Finale-Bartók]</i>		1
<i>vapautunut sibeliaanisuudesta</i>		1
<i>vieraat aineet</i>		1
<i>yleismaailmallinen</i>		1
<i>ymmärrettävä sävelkieli</i>		1
Reduziertheit		81/220
Maßvoll, kontrolliert, ausgeglichen		35/45
<i>kohtuulli nen, -suus</i>		8
<i>ankar a, -uus</i>		7
<i>tasapaino, -isuus</i>		5
<i>askeettiinen</i>		4
<i>varovainen</i>		3
<i>maku</i>		2
<i>pidättyvä</i>		2
<i>yhtenäisyys</i>		2
<i>balansointi</i>		1
<i>hieman haltioitunut</i>		1
<i>hillitty</i>		1
<i>kohtalainen</i>		1
<i>malttia</i>		1
<i>moderatosävyinen</i>		1
<i>paatos, välitön tunne vähenee</i>		1
<i>puritaaninen</i>		1
<i>rauhallinen</i>		1
<i>turvallinen</i>		1
<i>tyyni</i>		1
<i>vakaa</i>		1
Klar, transparent		32/36
<i>kirkas, -tua</i>		21
<i>selke ä, -ys</i>		7
<i>puhdas</i>		2
<i>kristallisoitu</i>		1
<i>kristallisoitunut</i>		1
<i>läpikuultava</i>		1
<i>seesteinen</i>		1
<i>selvä(pii)nteinen)</i>		1
<i>selväpii)nteinen</i>		1
knapp, reduziert, karg		32/45
<i>karu</i>		14
<i>pelkis tynyt, -tetty</i>		7
<i>suppea tuotanto</i>		7
<i>ekonomisuus</i>		3
<i>kamarimusiikki, -linen</i>		2
<i>suppea</i>		2
<i>tehokas</i>		2
<i>aforistinen</i>		1

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>ei säveltä täytteenä</i>	1
<i>ei tuhlailevaa</i>	1
<i>ei turhia nuotteja</i>	1
<i>monisanaisuus vieraasta</i>	1
<i>niukka</i>	1
<i>talous</i>	1
<i>vähin elein</i>	1
Sachlichkeit, Abstraktion, Genauigkeit	24/25
<i>asiallinen</i>	10
<i>abstrakti</i>	4
<i>rationaallinen</i>	3
<i>tarkka</i>	3
<i>viileä</i>	3
<i>järkevyys</i>	1
<i>seikkaperäinen</i>	1
Reduziertheit ex negativo	21/29
Protest	7/8
<i>protesti</i>	4
<i>vastalause</i>	3
<i>mielenosoituksellisesti</i>	1
<i>ei lyömäsoittimiä</i>	4
<i>NEG+teho stelu, -tavoittelu</i>	3
<i>ei askeleenkään myönnytystä huokaiden voittojan suuntaan</i>	1
<i>ei harrastaisi sointinnusefektejä</i>	1
<i>ei herkuttelua</i>	1
<i>ei kuriöösejä äärialueita</i>	1
<i>ei siroja melodiankaaria</i>	1
<i>ei teatteria</i>	1
<i>ei turhaa nuottia</i>	1
<i>ei ylimääraistä säveltä</i>	1
<i>ilman efektien tavoittelua</i>	1
<i>instrumentaalisuus alistettu sävelajattelulle</i>	1
<i>kaiken ulkokohtaisen ja irrallisen karttaminen</i>	1
<i>koloriitti ei itsetarkoitukselliseksi</i>	1
<i>toisarvoiset keinovarot eivät häiritse</i>	1
<i>väritehoilua väitetään</i>	1
Dicht, konzentriert	13/14
<i>tiiv is, -yys, -istetty</i>	8
<i>keskit tynyt, -tetty</i>	5
<i>kiteisyys</i>	1
<i>ytimekäs</i>	1
Linearität	10/12
<i>linja, lineaarinen</i>	9
<i>lineaarikko</i>	3
Anspruchlos, bescheiden, profan	10/13
<i>nöy rä, -ryys</i>	3
<i>vaatima ton, -ttomuus</i>	3

Kodesystem Kokkonen: Kategorien > Subkategorien > Instanzen	Σ Dok/Inst
<i>arki</i>	2
<i>lunastaa mitä lupaa</i>	2
<i>itsensä mittainen</i>	1
<i>maanläheinen</i>	1
<i>reheellinen</i>	1
<u>Institution, Status</u>	75/186
<i>Bedeutung (als Komponist)</i>	53/92
<i>finnisch</i>	40/45
<i>suomalai nen, -suus</i>	33
<i>-mme</i>	11
<i>meikäläinen</i>	1
<i>internationale Bekanntheit</i>	18/23
<i>pohjoismainen sävellyspalkinto</i>	3
<i>kansainvälisesti tunnettu</i>	2
<i>Lucerne Festival</i>	2
<i>kansainvälinen mielenkiinto</i>	1
<i>kansainväliseen tietoisuuteen</i>	1
<i>kansainvälistä kantavuutta</i>	1
<i>kansainvälistäkin huomiota ansaitseva</i>	1
<i>kunnioitusta ja ihailua sekä kotoisessa että kansainvälisessä</i>	1
<i>maailmanmaineen saavuttanut</i>	1
<i>maamme rajojen ulkopuolella soitetaan</i>	1
<i>mannermaistakin kuuluisuutta</i>	1
<i>merkittävän säveltäjän maine Keski-Euroopassa</i>	1
<i>pääsy myös suureen maailmaan</i>	1
<i>sekä kotimaisessa, pohjoismaisessa että kansainvälisessä tietoisuudessa</i>	1
<i>soitettu paljon ulkomaillakin</i>	1
<i>tiheään esillä sekä kotimaassa että ulkomailla</i>	1
<i>ulkomaistakin mainetta saavuttanut</i>	1
<i>vertailukelpoisuus minkä tahansa ulkomaisen rinnalla</i>	1
<i>yleismaailmallista huipputuotantoa</i>	1
<i>Beliebtheit bei großem Publikum</i>	9/10
<i>kansansuosio, -kki</i>	3
<i>suuren yleisön tuntema</i>	3
<i>bussilasteittain herrännäisyysliikkeen jäsenet</i>	1
<i>bussilasteittain tavallinen kansa</i>	1
<i>heti kannoilla kansallissäveltäjä</i>	1
<i>kaiken kansan tapaus</i>	1
<i>Führender Komponist</i>	9/9
<i>pohjoismaiden johtava</i>	3
<i>johtava hahmo</i>	1
<i>johtava persoonallisuus</i>	1
<i>johtava säveltäjä</i>	1
<i>kärkihahmo</i>	1
<i>merkittävimpiä musiikkipersonallisuuksia</i>	1
<i>mittava elämäntyö</i>	1
<i>arvokas henkilö</i>	1

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>Järvenpään toinen mestari</i>	1
<i>keihäänkärki</i>	1
<i>tulevaisuuteen toivot</i>	1
<i>virstanpylväs</i>	1
Ämter, Einfluss, Gesellschaft	45/81
<i>akateemikko</i>	39
Ämter, Gesellschaft	14/16
<i>järjestötehtävät</i>	2
<i>kulttuuri politiikka, -elämä</i>	2
<i>luottamustehtävät</i>	2
<i>puheenjohtaj a, -uus</i>	2
<i>yhteiskunta</i>	2
<i>asiantuntija</i> [Berufungskommission]	1
<i>NEG+norsunluutorni</i>	1
<i>elämäntehtävä</i>	1
<i>epäitsenäinen</i>	1
<i>kulttuuripersoona</i>	1
<i>muodolliset johtopaikat</i>	1
Einfluss(nahme)	10/16
<i>vaikutus, -valta</i>	4
<i>Kekkonen</i>	3
<i>vastuu, -tehtävä</i>	3
<i>julkiset kannanotot</i>	2
<i>bassoääni</i>	1
<i>järeät äänenpainot</i>	1
<i>rintaääni</i>	1
<i>taiteen ja popkulttuurin raja</i>	1
führend (als Persönlichkeit, Funktionär)	8/10
<i>suurmies</i>	2
<i>voimamies</i>	2
<i>johtava musiikkimies</i>	1
<i>johtava paikka</i>	1
<i>kärkimies</i>	1
<i>päämies</i>	1
<i>ravintoketjun huipulla</i>	1
<i>vahva mies</i>	1
Bürgerlichkeit, Statussymbole	11/13
<i>Villa Kokkonen</i>	9
<i>(poro)porvarillinen</i>	2
<i>isäntä</i>	1
<i>patriarkaalinen</i>	1
<u>Mystik, Religiosität, Übersinnlichkeit</u>	49/80
<i>mysti nen, -ikka</i>	20
<i>uskonnolli nen, -suus</i>	15
<i>koraali</i>	9
<i>herännäisliike</i>	8
<i>mystikko</i>	6

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		Σ Dok/Inst
<i>religioso</i>		4
Erde und Himmel		3/3
<i>maan ja taivaan perusta</i>		1
<i>maan syvyydestä taivaita kohden</i>		1
<i>taivaitahipova</i>		1
<i>henkinen</i>		2
<i>luterilainen (Messu)</i>		2
<i>harras</i>		1
<i>hengellinen</i>		1
<i>henkis-uskonnollinen</i>		1
<i>kasvoista kasvoihin</i>		1
<i>kirkkolaulu</i>		1
<i>kosminen</i>		1
<i>metafyysinen</i>		1
<i>pyhä</i>		1
<i>pyhä</i>		1
<i>saarna</i>		1
<i>sakraali</i>		1
<u>Organizität, Natur</u>		47/103
organisch		33/37
<i>orgaani nen, -suus</i>		30
<i>elimellinen, elollinen</i>		7
Wachstum, Entwicklung		26/31
<i>kasv aa, -u</i>		22
<i>kehit tää, -tely</i>		9
Kern, Zelle		13/21
<i>(alku)itu</i>		6
<i>(alku)solu</i>		5
<i>ydin(motiivi)</i>		4
<i>atomi</i>		3
<i>geneettinen</i>		1
<i>molekyyli</i>		1
<i>rakennesolu</i>		1
Natur, natürlich		8/8
<i>Luonto</i>		4
<i>luonnonmystiikka</i>		2
<i>luonnonvoimaisesti</i>		1
<i>luontainen</i>		1
Naturbilder		4/6
<i>kuusi</i>		2
<i>Lapin ruska</i>		1
<i>linnut</i>		1
<i>pihka</i>		1
<i>ukkonen</i>		1
<u>Negativ, Kritik</u>		19/39
charakter-, farblos		11/14
<i>harmaa</i>		3

Kodesystem Kokkonen: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>ei elävää</i>	1
<i>ei voimakasta luonteenpiireiltään</i>	1
<i>ilman yllätyksiä</i>	1
<i>kaipaa "esteettisempiä piirteitä"</i>	1
<i>kaipaa monivaihteisimpää soittimellisuutta</i>	1
<i>kesy</i>	1
<i>laimea</i>	1
<i>luonteeton</i>	1
<i>neutraali</i>	1
<i>orkesteri ja solisi eivät pysty puhaltamaan elämää teokseen</i>	1
<i>rutiini</i>	1
steif, monoton, langatmig	7/8
<i>NEG+elegantti</i>	1
<i>jatkuva jauhaminen</i>	1
<i>jäykkä</i>	1
<i>neliskulmainen</i>	1
<i>pohjoinen laajasanaisuus</i>	1
<i>puiseva</i>	1
<i>rytmi monotonista</i>	1
<i>tasapaksu</i>	1
<i>karvalakki</i>	4
stereotyp	4/6
<i>jokainen nousu purkautuu samoin</i>	1
<i>maneereita</i>	1
<i>melkein aina nopeat säestyskuviot</i>	1
<i>muotoratkaisu kovin usein ABA</i>	1
<i>nousut rakentuivat yksinkertaisesti sekvenssityölle</i>	1
<i>suuret fortissimonousut vaille merkitystä</i>	1
<i>ahdashenkinen</i>	1
<i>ankea</i>	1
<i>ei sinfonikko</i>	1
<i>ei vauhdikasta myrskyä</i>	1
<i>kaksikasvoinen</i>	1
<i>soitinnus paksu</i>	1
<i>vanhentunut</i>	1

Korpusübersichten zu Fallstudie III (Saariaho)

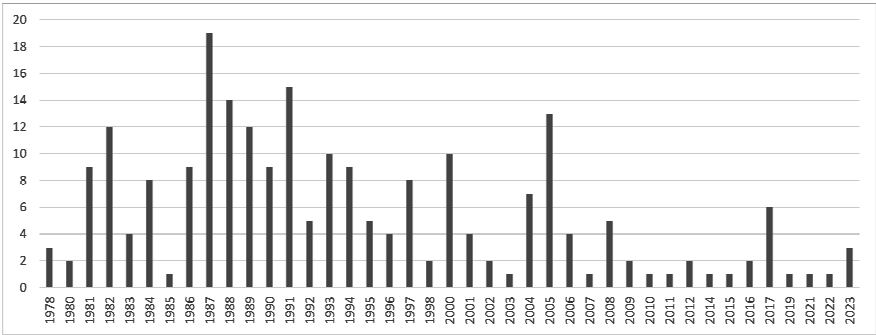


Abb. 22: Zeitliche Verteilung Fallstudie III (Saariaho).

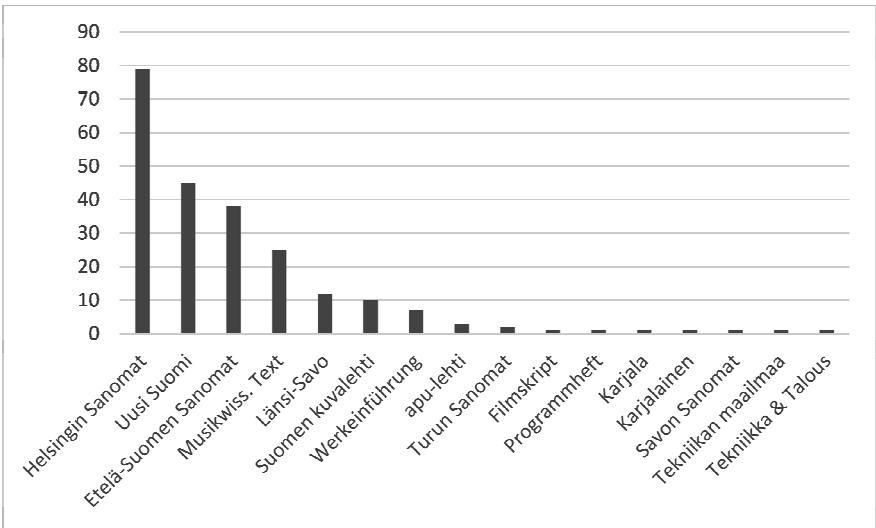


Abb. 23: Quellen Fallstudie III (Saariaho).

Korpuskonkordanz zu Fallstudie III (Saariaho)

Tab. 26: Korpuskonkordanz zu Fallstudie III (Saariaho).

Name/Kürzel	Σ		
<i>Im Literaturverzeichnis unter</i>			
Aaltoila, Heikki	2	Hannikainen, Ann-Elise	1
US_16_12_1982_14 = <i>Aaltoila 1982</i>		US_08_01_1981_30	
US_13_04_1984_14		Harkki, Paula	1
Alanen, Raija	1	Apu_20_17_05_1991_34	
Apu_13_08_2004_48-52 = <i>Alanen 2004</i>		Hautsalo, Liisamaija	7
Amberla, Kai	1	Synteesi_1_2003_84-89	
SKL_27_01_1995_53-55		<i>Hautsalo 2005</i>	
Apajalahti, Hannu	1	Kansallisooppera_2008_11-15	
US_19_03_1988_7		<i>Hautsalo 2008</i>	
Bacon, Henry	1	Hautsalo_2010	
<i>Bacon 1988</i>		Kansallisooppera_2015_7-9	
Bolgár, Mirja	2	Hautsalo_2017	
US_15_05_1987_17		Heikinheimo, Seppo	16
US_23_06_1988_16 = <i>Bolgár 1988</i>		HS_03_04_1981_25	
Castrén, Marcus	5	HS_10_04_1981_25	
US_01_07_1986_12		HS_28_08_1982_21	
US_15_09_1985_15		HS_16_12_1982_22	
US_21_05_1989_35		HS_04_10_1983_16	
US_22_03_1991_20		HS_11_04_1984_25 = <i>Heikinheimo 1984</i>	
US_25_10_1990_25		HS_11_03_1987_25	
Dahlgren, Taina	3	HS_12_09_1987_23 = <i>Heikinheimo 1987</i>	
ESS_29_11_2001_23		HS_13_03_1987_29	
ESS_13_10_2012_16 = <i>Dahlgren 2012</i>		HS_19_02_1988_27 = <i>Heikinheimo 1988</i>	
LS_25_11_2001_B8_[32]		HS_29_08_1988_21	
Haapaniemi, Jaakko	3	HS_19_11_1988_32	
LS_03_09_2002_A9_[9]		HS_17_03_1991_A22_[22]	
LS_18_09_2004_9 = <i>Haapaniemi 2004</i>		HS_22_03_1991_B7_[23]	
LS_26_02_2008_14		HS_13_03_1993_C2_[34]	
Hakala, Heikki	1	HS_28_06_1996_B7_[29]	
ESS_19_04_2006_19		Henttonen, Sirkka	2
Hakola, Kimmo	2	ESS_27_09_1987_10 = <i>Henttonen 1987</i>	
US_12_12_1986_22 = <i>Hakola 1986</i>		ESS_09_01_1988_10	
US_25_08_1990_31		Hintikka, Kari	1
Hallamaa, Laura	1	US_18_04_1989_27	
ESS_13_06_2014_17		Holmilla, Paula	1
Hallman, Nenne	1	US_10_06_1987_14	
HS_23_10_1983_28 = <i>Hallman 1983</i>		Hurri, Merja	1
Halssila, Marjut	1	HS_08_06_1986_2	
HS_01_05_1990_B9_[21]		Hytönen, Mattiesko	1
		HS_07_10_1990_C8_[80]	
		Iitti, Kaisa	1
		HS_24_08_1997_D1-2_[57-58]	

Iitti, Sanna	2	Kullberg, Irene	
Iitti_1991		HS_05_09_1990_B7_[25] = <i>Kullberg 1990</i>	
<i>Iitti 2005</i>		Kuusisaari, Harri	2
Isopuro, Jukka	4	ESS_26_02_2008_15	
HS_26_11_1992_C7_[33] = <i>Isopuro 1992</i>		Laakkonen, Maarit	1
HS_16_06_1993_C4_[32] = <i>Isopuro 1993</i>		Karjala_23_11_2017_12	
HS_28_08_1994_B2_[20]		Laitinen, Seija	1
HS_01_06_1997_B3_[23]		LS_09_07_1998_8 = <i>Laitinen 1998</i>	
Jääskeläinen, Veera	1	Lampila, Hannu-Ilari	18
Sa_Sa_06_12_2017_B6		HS_02_10_1978_20	
Juusela, Annmari	1	HS_18_05_1981_47 = <i>Lampila 1981</i>	
HS_18_08_2000_online		HS_22_03_1987_107 = <i>Lampila 1987</i>	
= <i>Juusela & Sirén 2000</i>		HS_22_09_1988_19	
JT	1	HS_21_03_1989_16 = <i>Lampila 1989</i>	
ESS_01_07_1988_10		HS_07_09_1990_B9_[25] = <i>Lampila 1990</i>	
Kaipainen, Jouni	1	HS_20_03_1991_B6_[26] = <i>Lampila 1991</i>	
SKL_51-52_1984_81 = <i>Kaipainen 1984</i>		HS_27_09_1992_B3_[23]	
Kangasluoma, Tuukka	1	HS_18_04_1993_B4_[24]	
HS_24_06_1992_A16_[16]		HS_11_08_1996_B6_[22]	
Kankaanpää, Vesa	1	HS_17_08_1996_C2_[26]	
<i>Kankaanpää 2005</i>		HS_20_05_1997_C7_[29]	
Karra, Auli	1	HS_14_09_1997_B3_[19]	
Elektronisia_unelmia_107-123		HS_15_08_2000_online	
Kauko, Olavi	3	HS_17_08_2000_online	
HS_17_06_1982_20		HS_18_09_2004_online	
HS_15_03_1989_29		HS_19_12_2021_C7_[57]	
HS_22_11_1993_C7_[27]		Lanas Cavada, Silja	1
Kilpiö, Markku	2	SKL_04_08_2000_50-51	
SKL_20_10_2000_80-81		Länsiö, Tapani	1
SKL_14_09_2001_73		HS_09_01_1989_22	
Kivirinta, Marja-Tertu	1	Lassfolk, Kai	1
HS_19_11_1993_C7_[33]		<i>Lassfolk 2005</i>	
Kolbe, Laura	1	Le Louarn, Patrick	1
US_08_11_1991_35		ESS_02_12_2001_20	
Korhonen, Kimmo	1	Lehtisalo, Juhani	1
SKL_12_03_1993_65		Apu_09_12_1988_8-9 = <i>Lehtisalo 1988</i>	
Korpinen, Arto Sakari	1	Lehtonen, Matti	1
ESS_07_08_1993_10		TS_18_09_2004_online	
Koskela, Jaakko	1	Lehtonen, Tiina-Maija	4
ESS_15_04_2006_28		US_04_10_1983_14	
Kotirinta, Pirkko	1	US_08_03_1984_10 = <i>Lehtonen 1984b</i>	
HS_10_09_1987_22		US_10_04_1984_11 = <i>Lehtonen 1984a</i>	
Köngäs, Heidi	1	US_17_11_1984_24	
HS_Kuukausiliite_20_04_1991_55-56		Lempa, Tuuli	1
= <i>Köngäs 1991</i>		<i>Lempa 2005</i>	
	1		

Leppänen, Outi	3	ESS_30_01_1997_11	
ESS_13_09_1994_10		ESS_29_12_2000_21	
ESS_18_09_2004_14		ESS_31_01_2006_16	
ESS_09_02_2006_18		ESS_29_11_2007_6	
Linjama, Jyrki	1	ESS_16_02_2011_2	
<i>Linjama 1987</i>		HS_15_06_1982_17	
Loponen, Päivi	1	HS_05_07_1990_B27_[51]	
HS_12_12_1997_C13_[43]		HS_05_09_1995_C4_[28]	
Määttänen, Jukka	10	HS_11_08_1996_A3_[3]	
US_18_05_1981_34		LS_22_03_1987_21 = <i>Länsi-Savo 1987</i>	
US_23_05_1981_54		LS_23_03_1989_8	
US_17_06_1982_11		LS_09_12_1992_8	
US_29_08_1982_12		LS_25_01_1994_8	
US_18_12_1984_10		LS_11_03_1997_8	
US_14_07_1986_9		LS_03_08_2000_B8_[36]	
US_10_12_1986_38		LS_14_08_2004_9	
US_11_03_1987_17		US_06_10_1978_4	
US_18_03_1989_26		US_08_05_1981_34	
US_28_02_1991_10		US_22_10_1982_13	
Mäntysaari, Lauri	1	US_24_08_1986_17	
TS_14_04_2017_21		US_10_09_1987_14	
Maukola, Riina	1	US_14_03_1989_22	
ESS_12_09_2004_23		US_20_03_1991_23	
Miettinen, Lasse	1	Nevalainen, Kimmo	1
ESS_22_01_1989_11		ESS_10_07_2015_16	
Miettinen, Veijo	1	Nikula, Sanna	1
Tekniikka ja Talous_23_09_2016_31		ESS_13_10_2002_34	
Minkinen, Marja	1	Oksala, Anni	1
Elektronisia_unelmia_50-84		Elektronisia_unelmia_258-293	
Moring, Kirsikka	1	Otonkoski, Lauri	1
HS_18_10_1991_D1_[41]		US_28_03_1989_18	
Murtomäki, Veijo	3	Pietilä, Riitta	1
HS_30_06_1986_21 = <i>Murtomäki 1986</i>		HS_27_10_1991_A21_[21]	
HS_29_09_1992_B9_[21]		Pölönen, Sakri	1
HS_06_02_1993_C4_[38]		HS_03_06_2023_online	
N.N.	31	Pyysalo, Riitta	2
ESS_18_11_1982_10		SKL_10_04_1981_92-94 = <i>Pyysalo 1981</i>	
ESS_23_08_1986_10		SKL_10_03_1989_36-40	
ESS_20_03_1987_25		Räsänen, Auli	1
ESS_19_09_1987_10		US_25_05_1982_24	
ESS_27_06_1988_12		Riikonen, Taina	1
ESS_22_09_1988_10		<i>Riikonen 2005</i>	
ESS_20_10_1993_10		Ritolahti, Pentti	6
ESS_05_09_1994_B3		ESS_11_07_1982_9	
= <i>Etelä-Suomen Sanomat 1994</i>		ESS_23_12_1984_7	

ESS_21_12_1986_10 = <i>Ritolahti 1986</i>		
ESS_07_09_1990_10 = <i>Ritolahti 1990</i>		
ESS_20_08_2000_13		
SKL_25_08_2000_51		
Rönkkö, Satu	1	
US_22_03_1987		
Ruokanen, Tapani	1	
SKL_19_09_1997_7-8		
Saarela, Tommi	1	
Tekniikan_maaailma_31_08_1994_14-18		
Saariaho, Kaija	9	
Saariaho 1980 Im Traume		
= <i>Saariaho o.J. [1980]</i>		
Saariaho 1981 Study for Life = <i>Saariaho 1981</i>		
Saariaho 1986 Lichtbogen = <i>Saariaho 1986</i>		
HS_14_06_1987_A19_[19] = <i>Saariaho 1987a</i>		
Saariaho 1988 Nymphaea = <i>Saariaho 1988</i>		
Saariaho 1991 Du Cristal à la fumée		
Saariaho 1995 Graal théâtre		
Saariaho 1998 Laconisme		
Elektronisia_unelmia_19-21		
Salakka-Kontunen, Taina	1	
ESS_09_07_1994_10		
Salminen, Kari	1	
<i>Säveltäjä Pariisista</i>		
Salonen, Esa-Pekka	1	
US_30_05_1980_12		
Saraste, Petri	1	
HS_10_03_1983_17 = <i>Saraste 1983</i>		
Siltanen, Juha	1	
<i>Siltanen 1982</i>		
Simonen, Katri	1	
US_12_09_1987_3 = <i>Simonen 1987</i>		
Sirén, Vesa	7	
HS_20_10_1994_C7_[33]		
HS_02_11_1994_C6_[32] = <i>Sirén 1994</i>		
HS_14_03_1995_C4_[28]		
HS_29_08_1995_C4_[26]		
HS_18_08_2000_online		
= <i>Juusela & Sirén 2000</i>		
HS_10_10_2009_online		
HS_30_11_2016_online		
Sivuoja-Gunaratnam, Anne	2	
<i>Sivuoja-Gunaratnam 2005a</i>		
<i>Sivuoja-Gunaratnam 2005b</i>		
Tarasti, Eero	1	
<i>Tarasti 2009</i>		
Tiikkaja, Samuli	4	
HS_23_11_2019_C6_[58] = <i>Tiikkaja 2019</i>		
HS_14_10_2022_online		
HS_02_06_2023_online		
HS_14_06_2023_online		
Tuomisto, Matti	3	
US_23_09_1989_23		
US_07_09_1990_23		
US_17_03_1991_25		
Tyrväinen, Helena	1	
HS_23_10_1994_B5_[25]		
Uimonen, Tanja	1	
<i>Uimonen 2005</i>		
VK	1	
ESS_11_06_1978_9 = <i>VK 1978</i>		
Välimäki, Susanna	2	
<i>Välimäki 2012</i>		
RSO_2017-2018_22		
Vihervuori, Marita	1	
HS_23_07_2000_online		
Voionmaa, Hannele	1	
HS_24_04_1993_A2_[2]		
Summe	229	
[HS_18_08_2000 hat zwei Verf., daher abweichend von n = 228.]		

Auszug aus dem Kodesystem zu Fallstudie III (Saariaho)

(Erläuterungen zu den Zahlen s. S. 622.)

Tab. 27: Auszug aus dem Kodesystem zu Fallstudie III (Saariaho).

Kodesystem Saariaho: Kategorien > Subkategorien > Instanzen	Σ Dok/Inst
<u>Klanglichkeit, Aussage, Gehalt</u>	163/780
Visualität, Bild/Klang, Synästhesie	101/263
Licht	72/154
<i>valo</i>	39
<i>kirk as, -kaus</i>	24
<i>prisma</i>	14
<i>varjo</i>	12
Kristall	12/12
<i>kristalli</i>	9
<i>kide</i>	3
<i>savu</i>	11
<i>lasi</i>	9
<i>pimeys</i>	5
<i>aurinko</i>	4
<i>kimalteleva</i>	3
<i>kuulas</i>	3
<i>peili</i>	3
<i>hämärä</i>	2
<i>kuunvalo</i>	2
<i>pallo</i>	2
<i>häivyttäminen</i>	1
<i>himmennys</i>	1
<i>kaleidoskooppi</i>	1
<i>palo</i>	1
<i>salama</i>	1
<i>timantti</i>	1
<i>valokeilassa</i>	1
<i>valovoimainen</i>	1
<i>vastavallo</i>	1
Farbe	66/71
<i>väri, -käs</i>	56
<i>valööri</i>	7
<i>värikylläi nen, -syys</i>	3
<i>kolorismi</i>	1
<i>harmaus</i>	1
<i>musta</i>	1
<i>valkoinen</i>	1
<i>pastelli</i>	1
<i>visuaali -nen, -suus</i>	20
Synästhesie	11/12
<i>syneste sia, -ettinen</i>	3
<i>keltainen + nopea</i>	2
<i>musiikki + väri</i>	2

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>aistien yhteistoiminta</i>	1
<i>aistimaalima (tuokset äänet valot)</i>	1
<i>kyky nähdä musiikkia</i>	1
<i>väri + säveltaso</i>	1
<i>video + musiikki</i>	1
<i>muodot</i>	2
<i>musiikki + kuvataide</i>	2
<i>äänikuvasto</i>	1
<i>soivat kuvat</i>	1
Klangbeschreibungen, -metaphern	100/209
Zartheit, Poetik, Fragilität	51/77
<i>herkk ä, -yys</i>	16
<i>hieno, -stunut</i>	10
<i>runo us, -llinen</i>	7
<i>intiimi</i>	6
<i>läpikuultava</i>	5
<i>hento</i>	4
<i>pehmeä</i>	4
<i>lyyrinen</i>	4
<i>hauras</i>	3
<i>hieno varainen, -vireinen</i>	3
<i>ei hälyä</i>	2
<i>haihtumis</i>	2
<i>ei fortea</i>	1
<i>eteerinen</i>	1
<i>hauraansitkeä</i>	1
<i>heleys</i>	1
<i>henkistyy</i>	1
<i>katoavaisuus</i>	1
<i>keveys</i>	1
<i>painoton</i>	1
<i>painovoimaton</i>	1
<i>poeettinen</i>	1
<i>sensuelli</i>	1
Textur, Konsistenz	42/55
<i>tekstuuri</i>	25
Geflecht, Gewebe	14/14
<i>kudos</i>	10
<i>köynnös</i>	2
<i>harso</i>	2
<i>pinta</i>	6
<i>kalvo</i>	1
<i>terävä</i>	1
<i>hiotuu</i>	1
<i>murea</i>	1
<i>koristeellinen</i>	1
<i>kova</i>	1
<i>sileys</i>	1
<i>raaka</i>	1

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	Σ Dok/Inst
<i>rakeinen</i>	1
<i>sileä</i>	1
Klangbeschreibungen (akustische Semantik)	28/37
<i>kohina</i>	12
<i>särkyvä</i>	5
<i>kaiku</i>	4
<i>raapiva</i>	3
<i>helisevä</i>	2
<i>hiljaisuus</i>	2
<i>jyrähtelee kuin tykistö talvisodassa</i>	1
<i>kirskua</i>	1
<i>kitistä</i>	1
<i>kuplina</i>	1
<i>mutina</i>	1
<i>rumpujen pauke</i>	1
<i>ryöppy</i>	1
<i>siniaaltomainen</i>	1
<i>suhiseva</i>	1
Fläche, Landschaft	9/9
<i>äänimaisema</i>	7
<i>laajakangas</i>	1
<i>sointimaailma</i>	1
Pflanzen	7/8
<i>rihmasto</i>	4
<i>äänijyväset</i>	1
<i>lehdet</i>	1
<i>varsi</i>	1
<i>versoa</i>	1
Masse, Gewicht	6/7
<i>(ääni)massa</i>	5
<i>informaatiotulva</i>	1
<i>painostavaa</i>	1
visuell	6/6
<i>selkeä</i>	3
<i>heijastus</i>	1
<i>transparentti</i>	1
<i>tummempi</i>	1
<i>äänen kemia</i>	1
<i>ei nousuja</i>	1
<i>elävä</i>	1
<i>ihmiselämän ääniä</i>	1
<i>kaaos</i>	1
<i>maalainen</i>	1
<i>myrkkypilvi</i>	1
<i>pitkä kaari</i>	1
<i>pudottaa satelliitit radaltaan</i>	1
<i>salaperäinen</i>	1
Emotionalität, Expressivität, Ausdruck	64/105
Emotionalität	37/49

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		$\sum$ Dok/Inst
	<i>tunteet</i>	9
	<i>rakkaus</i>	8
	<i>hehku</i>	4
	<i>ekstaasi</i>	3
	<i>intensiivinen</i>	3
	<i>kaipuu</i>	3
	<i>tunnelma</i>	3
	<i>expressiivi nen, -syys</i>	2
	<i>kiehtova</i>	2
	<i>koskettava</i>	2
	<i>traaginen</i>	2
	<i>dramaattinen</i>	1
	<i>NEG+laskelmallinen</i>	1
	<i>haikea</i>	1
	<i>haltioitunut</i>	1
	<i>kaihoisa</i>	1
	<i>tunteiden kavalkadi</i>	1
	<i>tuska</i>	1
	<i>viileä</i>	1
Kraft, Aggressivität		18/28
	<i>purkaus</i>	6
	<i>voima, -kas</i>	6
	<i>energinen</i>	4
	<i>väkivalta</i>	4
	<i>aggressiivinen</i>	2
	<i>brutaali</i>	1
	<i>Kraft</i>	1
	<i>myllerrys</i>	1
	<i>räjähdys</i>	1
	<i>raju</i>	1
	<i>välillä väkevä</i>	1
Suggestiv, eindrucksvoll		18/20
	<i>vaikuttava</i>	6
	<i>maaginen</i>	5
	<i>suggestiivinen</i>	2
	<i>taianomainen</i>	2
	<i>vangitseva</i>	2
	<i>hypnoottinen</i>	1
	<i>stimuloiva</i>	1
	<i>vetää kuulijan sähköisesti</i>	1
Rhetorik, Gestik		8/8
	<i>siveltimenveto</i>	2
	<i>ele</i>	1
	<i>juliste</i>	1
	<i>leveä sivellin</i>	1
	<i>pompöösi</i>	1
	<i>retoriikka</i>	1
	<i>suurieleinen</i>	1
Bewegung, Zeit		37/47

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
Langsamkeit, Statik	22/27
<i>hidas, hitaus [Klangeindruck]</i>	9
<i>meditatiivinen</i>	7
<i>staattinen</i>	4
<i>aikatila</i>	1
<i>ei terveen motorista</i>	1
<i>eleginen</i>	1
<i>ikiääni</i>	1
<i>kiireetön</i>	1
<i>passiivinen</i>	1
<i>venytys</i>	1
Bewegung, Puls, Geschwindigkeit	19/20
<i>syke</i>	2
<i>vyöry</i>	2
<i>drive</i>	1
<i>dynaaminen</i>	1
<i>elävä aika</i>	1
<i>eloisa</i>	1
<i>hieman liikkuvampia aineksia</i>	1
<i>hieman vauhtiaa</i>	1
<i>kelluva</i>	1
<i>malttillinen liike</i>	1
<i>nopea</i>	1
<i>on muutakin kuin äärimmäisen hitaasti tapahtuvia muutoksia</i>	1
<i>rumpuryhmä</i>	1
<i>siivekäs</i>	1
<i>vaellusrytmiikka</i>	1
<i>valuna</i>	1
<i>vanhanaikaista vauhdikkuutta</i>	1
<i>vilkas</i>	1
Originalität, Komplexität	35/39
<i>mielikuvituksellinen</i>	4
<i>johdonmukainen, määrätietoinen</i>	3
<i>personaallinen</i>	3
<i>oikukas</i>	2
<i>omaleimainen</i>	2
<i>outo</i>	2
<i>personaalli nen, -sesti</i>	2
<i>vapautunut</i>	2
<i>alkuperäisyys</i>	1
<i>assosiaatiovilinä</i>	1
<i>innovaatio</i>	1
<i>kekseliäs</i>	1
<i>kiinnostava</i>	1
<i>monimutkainen</i>	1
<i>näkemyksellinen</i>	1
<i>oma ilmaisu</i>	1
<i>omakohtainen</i>	1
<i>omanlainen</i>	1

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	Σ Dok/Inst
<i>omaperäinen</i>	1
<i>originelli</i>	1
<i>tyyli aina helposti tunnistettava</i>	1
<i>viehättävä</i>	1
<i>viehatys</i>	1
<i>viihtyisä</i>	1
<i>virvistävä</i>	1
<i>visio</i>	1
<i>vitsikkyy</i>	1
Traum	23/23
<i>uni</i>	21
<i>haaveilijasäveltäjä</i>	1
<i>untelo</i>	1
außermusikalisch außer visuell	19/20
Sprache, Literatur	16/17
<i>kieli</i>	11
<i>puhe</i>	2
<i>kieliympäristö vaikuttaa</i>	1
<i>kirjallisuus</i>	1
<i>runorytmi</i>	1
<i>sana</i>	1
<i>tuoksu</i>	3
Religion, Mystik, Mythos	16/24
Mythisches	7/10
<i>myyttinen</i>	2
<i>auguuri</i>	1
<i>NEG+kalevala</i>	1
<i>Kalevala</i>	1
<i>mytologia</i>	1
<i>myyttinen aarre</i>	1
<i>nykyväinämöinen</i>	1
<i>rituaali</i>	1
<i>shamanistinen</i>	1
<i>mystinen</i>	6
<i>pyhä</i>	2
<i>Jumala</i>	1
<i>kristillisyy</i>	1
<i>luterilaisu</i>	1
<i>Tonsymbolik</i>	1
<i>transsendentaalisuus</i>	1
<i>ylösnousemus</i>	1
Raum	16/18
<i>moni ulotteinen, -dimensionaalinen</i>	8
<i>tila</i>	8
<i>sointisfääri</i>	1
<i>tilamusiikki</i>	1
Spannung, Gegensätze	14/16
<i>jännitt ävä, -einen, -yneisyys</i>	7
<i>vastakkai suus, -nasettelu</i>	5

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>vastakoh dat, -taparit</i>	3
<i>suma</i>	1
Strenge, Kargheit	9/10
<i>pelkist ykset, -äminen</i>	2
<i>yksinkertaistettu</i>	2
<i>ankara</i>	1
<i>karu</i>	1
<i>koruton</i>	1
<i>säästeliäs</i>	1
<i>vähäeleinen</i>	1
<i>ytimekäs</i>	1
Wandern, Pilgerfahrt	5/6
<i>vaellus</i>	5
<i>anabasis</i>	1
<u>Kulturraum/„Identität“, Gesellschaft, Biographie</u>	156/672
Kulturraum, "Identität"	124/324
Frankreich	89/132
<i>Pariisi</i>	68
Wohnsitz in Paris	34/37
<i>asu u, -va, -nut Pariisissa</i>	22
<i>koti, -kaupunki, -utui +Pariisi</i>	6
<i>asettui Pariisiin</i>	4
<i>pariisilaistunut</i>	4
<i>pariisilainen</i>	1
<i>Ranska</i>	11
<i>ranskalaiset vaikutukset</i>	10
<i>suurkaupunki</i>	2
<i>asuu Ranskassa</i>	1
<i>perhesyiden takia Pariisissa</i>	1
<i>KR ranskankielinen</i>	1
<i>ranskalaistunut</i>	1
Finnland	61/92
<i>Suomi, suomalais nen, -suus</i>	38
Wegzug aus Finnland	12/13
<i>pako (+ Pariisi)</i>	4
<i>etäisyyttä kotimaahansa</i>	1
<i>häipyi Suomesta</i>	1
<i>irtiottoa Suomeen</i>	1
<i>muutin pois Suomesta</i>	1
<i>oli pakko lähteä</i>	1
<i>on lähtenyt ulkomaille</i>	1
<i>saada Suomeen välimatkaa</i>	1
<i>Suomesta muuttaminen oli tärkeä</i>	1
<i>tarve päästä ulos Suomesta</i>	1
Bindung an Finnland	9/9
<i>takaisin suomeen</i>	4
<i>siteet (Suomeen)</i>	2
<i>ei tarkoita, etteikö olisi Suomen asioista kiinnostunut</i>	1
<i>en jättänyt Suomea taakseni</i>	1

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>suomalainen identiteetti</i>	1
Finnland beengt, zurückgeblieben	7/8
<i>ahdas, ahdistava</i>	6
<i>ei Suomessa tiedetä vielä mitään</i>	1
<i>rajaava ilmapiiri</i>	1
<i>-mme, me</i>	8
<i>kotima a, -inen</i>	5
<i>KR Suomeen</i>	3
<i>Suomi on muuttunut</i>	2
<i>isänmaallinen</i>	1
<i>suomalaisen kulttuurin helmi</i>	1
<i>suomalaistähti</i>	1
<i>suomalaistyttö</i>	1
<i>suomenkielisen libretton</i>	1
<i>Suomineito</i>	1
Deutschland	32/43
<i>Freiburg</i>	25
<i>Saksa</i>	10
<i>Darmstadt</i>	8
Europa	28/28
<i>Eurooppa, -lainen, -laisuus</i>	22
<i>keskieurooppalainen</i>	5
<i>kantaesitys EU-maiden boikotoimassa Itävallassa</i>	1
international/universell, unfinnisch	14/15
<i>universaali</i>	4
<i>oma identiteetti</i>	3
<i>kosmopoliittinen</i>	2
<i>ei ammenna musiikkiaan kansallisista lähteistä</i>	1
<i>ilman illusorista kansallisen identiteetin varjoa</i>	1
<i>jos säveltäisin oopperaa Suomessa aihe ilisi erilainen</i>	1
<i>kansainvälisyys</i>	1
<i>KR ei erityisen "suomalaista" oopperaa</i>	1
<i>mitä ihmeen suomalaista on Saariahon musiikissa</i>	1
Kalifornien	6/7
<i>San Diego</i>	6
<i>Kalifornia</i>	1
<i>länsimainen</i>	5
<i>urbaani</i>	2
Biographie	120/323
Erfolg, Anerkennung, Bekanntheit, Bedeutung	101/191
Erfolg, Auszeichnungen, Karriere	57/75
<i>palkinto</i>	22
<i>menestys</i>	19
Erfolg L'amour de loin (Kaukainen rakkaus)	9/10
<i>KR tilaus</i>	2
<i>KR = kokonaistaideteos</i>	1
<i>KR aikamme esitetyin nykyooppera</i>	1
<i>KR kantaesitys suurtapaus</i>	1
<i>KR kauden oopperatapaus</i>	1

Kodesystem Saariaho: Kategorien > Subkategorien > Instanzen	$\sum$ Dok/Inst
<i>KR uuden vuosituhanen ooppera</i>	1
<i>KR viime vuosien tärkein teos</i>	1
<i>KR vuoden tärkeimpiä tapauksia</i>	1
<i>KR vuosikymmenen oopperatapaus</i>	1
<i>apuraha</i>	8
<i>professori</i>	6
<i>kansainvälisesti menestynein suomalainen ooppera</i>	3
<i>ura</i>	2
<i>vastaanotto hillityn positiivinen</i>	2
<i>kansainvälinen läpimurto (Verblendungen)</i>	1
<i>menestyneimpiin</i>	1
<i>suosio on kasvanut pikku hiljaa</i>	1
Bekanntheit	45/56
<i>kansainvälisesti tunnettu</i>	39
<i>tunnetuin</i>	9
<i>merkittävä</i>	3
<i>nimekkämpiä</i>	2
<i>kuuluisa</i>	1
<i>näyttävästi esillä</i>	1
<i>vakio-ohjelmisto</i>	1
<i>tilaus, tilata</i>	44
<i>mestarteos</i>	7
Zukunftsversprechen	5/5
<i>jälkipolvet eivät havaitse mitään moitittavaa</i>	1
<i>kehitystä kannattaa seurata</i>	1
<i>Mitähän seuraavaksi?</i>	1
<i>noussee lähivuosikymmeninä kuuluisuuteen</i>	1
<i>vauhtia tulossa merkittävä tekijä</i>	1
<i>erinomainen taideteos</i>	1
<i>lahjakas</i>	1
<i>Maestro[!]</i>	1
<i>osaaminen</i>	1
Anfangsschwierigkeiten, Vorurteile	27/66
Berufung	22/25
<i>pak ko, -ottava</i>	10
<i>kutsumus</i>	5
<i>säveltäminen ainoa asia</i>	5
<i>pääasia, tärkein</i>	2
<i>fanaattinen usko</i>	1
<i>into himo</i>	1
<i>päätös</i>	1
Mangel an Selbstbewusstsein	15/16
<i>ajattelin joskus mihin olen vetänyt nämä ihmiset mukaan</i>	1
<i>aloitin vanhempana kuin muut. aiemmin en uskaltanut</i>	1
<i>en edes uskaltanut ajatella, että minusta säveltäjäksi</i>	1
<i>en luottanut itseäni</i>	1
<i>en mä nyt mikään nero oo</i>	1
<i>en uskonnut, että oli tarpeeksi lahjoja</i>	1
<i>hyödyttömyydetuntto</i>	1

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		$\sum$ Dok/Inst
<i>itseluottamuksen puute</i>		1
<i>itsetunto heikoilla</i>		1
<i>riitävätkö kyvyt</i>		1
<i>säveltäjän ammatti tuntui liian suurelta</i>		1
<i>säveltäminen niin suuri asia ettei niihin yllä</i>		1
<i>säveltäminen salainen haave</i>		1
<i>tuntui, että en ole tarpeeksi lahjakas</i>		1
<i>valtava itsetunnon puute</i>		1
<i>valtavan huono itsetunto</i>		1
Grafikstudium		10/13
<i>(metalli)grafiikka</i>		4
<i>kuvataide</i>		4
<i>Taideteollinen Korkeakoulu</i>		3
<i>opiskelin Ateneumissa, Atskissa</i>		2
keine Rollenvorbilder		7/7
<i>ei koskaan ollut esikuvaa</i>		1
<i>elin miljöössä, jossa säveltäjän ammatti epärealistiselta</i>		1
<i>en vastannut käsitystä säveltäjästä</i>		1
<i>kärsi esikuvien puutteesta</i>		1
<i>mahdoton ajatus, että nainen voisi olla säveltäjä</i>		1
<i>tyttöjä kasvatetaan konkreettiseen elämään</i>		1
<i>yritin löytää itselleni esikuvia</i>		1
<i>esiintymiskammo</i>		2
<i>Steiner-koulu</i>		2
<i>alkuvaiheen vaikeuksien kertaaminen pikkusieluiselta</i>		1
Familie		24/38
<i>naimisissa (Barrière kanssa)</i>		14
<i>lapset</i>		10
<i>äitiys</i>		8
<i>Olli Lytykäinen</i>		3
<i>asunto Helsingissä</i>		1
<i>Barrière tekninen avustaja</i>		1
<i>perheelämä</i>		1
Persönlichkeit, Charakter		19/28
<i>hiljainen</i>		5
Arbeitsethik, Disziplin		4/5
<i>työlle yhdeksän tuntia päivittäin</i>		2
<i>itsekuuri</i>		1
<i>latinalainen tapa vain viettää aikaa on outo</i>		1
<i>työmoraali</i>		1
<i>ujo, sisäänpääntynyt</i>		4
<i>epäsosiaalinen</i>		2
<i>harmaanarkinen työ</i>		2
<i>introvertti</i>		2
<i>määrätietoinen</i>		2
<i>äitihaamo</i>		1
<i>ei esitaistelijia</i>		1
<i>eteerinen</i>		1
<i>Io = minä</i>		1

Kodesystem Saariaho: Kategorien > Subkategorien > Instanzen	Σ Dok/Inst
<i>Kahlköpfigkeit</i>	1
<i>naiivi</i>	1
Gesellschaftliches, wirtschaftliche Lage	19/25
<i>budjettikeskustelu</i>	3
<i>taloudelliset edellytykset</i>	2
<i>9/11 suunnanmuutos</i>	1
<i>avoimuus ja moniarvoisuus</i>	1
<i>eliitti</i>	1
<i>filippiiniläinen kotihengetär</i>	1
<i>häviävä laji</i>	1
<i>kaupallisuus</i>	1
<i>Kekkonen</i>	1
<i>Kokkonen</i>	1
<i>kriisitilanne</i>	1
<i>lama</i>	1
<i>markkinatalouden vastainen</i>	1
<i>meillä vallitsee musiikissa erinomainen mukava ilmapiiri</i>	1
<i>rahapula pariisissa</i>	1
<i>sukupolven välinen kiulu</i>	1
<i>Suomalaisen säveltäjän tilanne ideaali</i>	1
<i>Suomen musiikkielämä houkuttevalta</i>	1
<i>Suomen musiikki-ihme</i>	1
<i>Teosto</i>	1
<i>Tietoyhteiskunta kauhukuvaksi</i>	1
<i>yksinäistä työtä</i>	1
Technologie, Wissenschaft	125/327
Elektronik, Klangsynthese	102/147
<i>elektroniikka, -nen</i>	68
<i>IRCAM</i>	50
<i>tietokonemusiikki</i>	11
<i>äänisynteesi</i>	8
<i>äänianalyysi</i>	3
<i>sähköinen</i>	3
<i>ääninauha</i>	2
<i>MIDI</i>	1
<i>Sacmus</i>	1
Computer	65/77
<i>tietokone</i>	62
<i>tietokonesäveltäjä</i>	6
<i>tietokoneohjelma</i>	4
<i>Macintosh</i>	1
<i>mikroprosessori</i>	1
<i>tietokone ei isäntä</i>	1
<i>tietokone instrumentti</i>	1
<i>tietokone on renki</i>	1
Rationalität, Wissenschaftlichkeit	44/63
<i>abstrakti, -oida</i>	19
Forschung	19/22
<i>tutkia, tutkija</i>	12

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>mikroskooppi</i>	3
<i>analysoida</i>	2
<i>tieteellinen</i>	2
<i>kokeilu</i>	1
<i>laboratorio</i>	1
<i>syväporaus tutkija</i>	1
Mathematik, Zahlen	4/5
<i>matematiikka</i>	2
<i>numerot</i>	2
<i>valtava numeraalinen työ</i>	1
<i>älyllinen</i>	4
<i>pikkutarkka</i>	2
<i>tarkka</i>	2
<i>ääni-insinöörin työtä</i>	1
<i>ajatus</i>	1
<i>älytön intuitiossa pursileva sävellystapa vieras</i>	1
<i>arkkitehtoninen</i>	1
<i>ei tiedenainen</i>	1
<i>filosofinen</i>	1
<i>filosofis-tieteellinen</i>	1
<i>järjestelmällinen</i>	1
<i>rationaalinen</i>	1
Technik/Technologie [allgemein]	30/40
<i>teknologia</i>	21
<i>tekniikka</i>	17
<i>teknologian hallitseminen</i>	2
Kompositions- und Klangtechniken; Fachtermini	118/452
Material (Parameter), Kompositionstechniken	79/202
Klangfarbe, Spektrum, Textur, Dynamik	57/89
<i>sointiväri</i>	39
<i>spektr i, -aalinen</i>	21
<i>rekisteri</i>	9
<i>häly</i>	6
<i>yläsävel, -sarja</i>	6
<i>formantti</i>	2
<i>osaäänepatsas</i>	2
<i>äänen värit</i>	1
<i>ambitus</i>	1
<i>amplitudi</i>	1
<i>dynamiikka</i>	1
Tonhöhe	30/46
<i>diatoninen</i>	7
<i>harmonia</i>	7
<i>melodiat</i>	7
<i>kvintti</i>	3
<i>modaalinen</i>	3
<i>konsonoiva</i>	2
<i>mikrotonaalinen</i>	2
<i>säveltasorakenne</i>	2

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>tonaali</i>	2
<i>atonaali</i>	1
<i>cluster</i>	1
<i>dodekafonia</i>	1
<i>d-sävel</i>	1
<i>ei kontrapunktia kiinnostaa</i>	1
<i>NEG+lineaarisuus</i>	1
<i>ei oktaaveja</i>	1
<i>ei tonaalista</i>	1
<i>frekvenssi</i>	1
<i>pohjautu tonaalisuuteen</i>	1
<i>säveltasojärjestelmä</i>	1
Parameter und Parameterkombinationen	28/44
<i>parametri</i>	18
<i>häly/sävel</i>	10
<i>sarjallinen, -suus</i>	9
<i>konsonanssi-dissonanssi-ajattelu</i>	3
<i>ei tilastotieteellista</i>	1
<i>hierarkia</i>	1
<i>parametriverkko</i>	1
<i>synteesi (melodia harmonia sointi)</i>	1
Rhythmus	10/11
<i>rytmi, -iikka, ~materiaali</i>	10
<i>poljento</i>	1
<i>sävellystekniikka</i>	5
<i>kontrasti</i>	2
<i>NEG+yksiulotteinen materiaali</i>	1
<i>koraali</i>	1
<i>materian haltuun otto</i>	1
<i>vaihtavat kokoonpanot</i>	1
<i>yksiulotteinen materiaali [neutral]</i>	1
Klangtechniken (instrumental/vokal)	54/105
<i>huilu</i>	41
<i>hengitys</i>	16
Flageolett	10/11
<i>huiluaäni</i>	9
<i>flageoletti</i>	2
<i>soittotapoja</i>	9
<i>soitto-, vokaalitekniikka</i>	6
<i>laajennettu, jatkettu tekniikka</i>	5
<i>sul ponticello</i>	5
<i>kuiskaus</i>	4
<i>intialainen laulutapa</i>	1
<i>lineaarinen</i>	1
<i>luonnolliset äänet</i>	1
<i>messa di voce</i>	1
<i>ostinato</i>	1
<i>tremolo</i>	1
<i>unisono</i>	1

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	Σ Dok/Inst
<i>urkupiste</i>	1
Übergang, Synthese	44/77
<i>glissando</i>	21
<i>siirtyminen</i>	15
<i>liukuminen, liu'utaan</i>	11
<i>transitio</i>	7
<i>metamorfoosi</i>	5
<i>orkesterin ja tietokoneen synteesi</i>	5
<i>interpolaatio</i>	4
<i>rajatilat</i>	3
<i>muutos</i>	2
<i>sulautuminen</i>	2
<i>transformaatio</i>	1
<i>ylimeno</i>	1
Form, Dramaturgie, Prozessualität	33/47
<i>jatkumo</i>	13
<i>muoto</i>	6
<i>prosessi</i>	6
<i>äkkisiirty</i>	5
<i>hidas, hitaus [Form, Prozesse]</i>	5
<i>sointijatkumo</i>	3
<i>symmetria</i>	2
<i>konstruktio</i>	1
<i>muodon mahdottomuus</i>	1
<i>musiikilliset ajatukset sidoksissa muotoon, mitä ne toteutavat</i>	1
<i>perinteistä kokonaismuodonnan lainalaisuuksista edennyt kauaksi</i>	1
<i>suurennos</i>	1
<i>taite</i>	1
<i>valmiita muotteja en hyväksy</i>	1
Sorgfalt, Detailgenauigkeit	16/21
<i>mikroskooppinen</i>	7
<i>yksityiskohdat</i>	3
<i>detalji</i>	2
<i>viimeistely</i>	2
<i>vivahteet</i>	2
<i>hienomekaaninen</i>	1
<i>mikrostrukturi</i>	1
<i>säätely</i>	1
<i>työstetty</i>	1
<i>tyyllittely</i>	1
<u>Ästhetik</u>	93/175
Modernität, Innovation	35/46
<i>avantgarde/etujoukko</i>	8
<i>moderni</i>	8
<i>modernismi</i>	8
<i>nykysäveltäjä</i>	7
<i>modernisti</i>	6
<i>futuristinen</i>	3
<i>nykyaikainen</i>	1

Kodesystem Saariaho: <i>Kategorien</i> > <i>Subkategorien</i> > <i>Instanzen</i>	$\sum$ Dok/Inst
<i>pioneeri</i>	1
<i>rohkea</i>	1
<i>tabujen rikkominen</i>	1
<i>uraauurtava</i>	1
<i>uusia uria</i>	1
Holistisch	27/29
<i>aistit</i>	21
<i>aistin ja älyn synteesi</i>	5
<i>holistinen</i>	2
<i>suuri synteesi</i>	1
Geschlossenheit, "Schönheit", Organizität	24/27
<i>kaun is, -eus</i>	18
<i>nautinto</i>	2
<i>orgaaninen</i>	2
<i>tasapaino</i>	2
<i>ehjä</i>	1
<i>homogeeninen</i>	1
<i>tunnusomaista kauneutta</i>	1
Musiktheater (KR)	20/24
<i>kuolema</i>	8
<i>keskiaikainen</i>	4
<i>ei oopperaa</i>	3
<i>orientaalinen</i>	3
<i>itämaisia elementtejä</i>	2
<i>aito draama</i>	1
<i>dramaattinen jännitys</i>	1
<i>keskiaikafantasia</i>	1
<i>sisäinen toiminta</i>	1
<i>elektroniikka ei-inhimillinen</i>	4
Zugänglichkeit	3/3
<i>ei jäsinyttä yleisöä</i>	1
<i>lähentää yleisöä uuteen musiikkiin</i>	1
<i>jokaiselle</i>	1
<i>NEG+perinteinen</i>	3
<i>ei ohjelmamusiikkia</i>	2
<i>ei sinfoniaa</i>	2
<i>NEG+systeemi</i>	2
<i>Goethen väriopi</i>	2
<i>inhimillistäminen edellyttää konetta</i>	2
<i>intuitio</i>	2
<i>perinteisiä ilmaisukonventioita</i>	2
<i>sinfoninen</i>	2
<i>"taidemusiikki"</i>	1
<i>absoluuttinen musiikki</i>	1
<i>ei kiinnosta akrobatia, viisikymmentä juttua 0,5 sekunnin sisällä</i>	1
<i>ei draamanomaista</i>	1
<i>ei ircamilaista</i>	1
<i>NEG+modernistinen</i>	1
<i>ei muoti-ilmiöitä</i>	1

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>	$\sum$ Dok/Inst
<i>ei paperimusiikkia</i>	1
<i>ei sitaatteja</i>	1
<i>ei tehokeinoja</i>	1
<i>ei tyylipastissia</i>	1
<i>esteettinen</i>	1
<i>fragmentaarinen</i>	1
<i>freskomainen</i>	1
<i>humanisti</i>	1
<i>inhaltsästhetik (feminin?)</i>	1
<i>ircamilainen</i>	1
<i>kansainvälinen avantgarde vs kansallinen</i>	1
<i>koheesio tunne särjetään</i>	1
<i>Kritik an karvalakkiooppera</i>	1
<i>puhdashenkinen</i>	1
<i>ulkomusiikkillinen</i>	1
<i>yliinhimillinen</i>	1
Gender	64/148
<i>naissäveltäjä</i>	31
<i>Vorurteile, Ablehnung</i>	20/28
<i>patriarkaallinen, miesvaltainen</i>	5
<i>ennakkoluulot</i>	3
<i>ruma ja lihava</i>	2
<i>Ablehnung als Komponistin</i>	1
<i>chauvinismus</i>	1
<i>ei hyväksyttävää että nainen käyttää aikaansa niin itsekkäästi</i>	1
<i>ei ole väliä onko kriitikko ruma tai lihava</i>	1
<i>Einojuhani Rautavaaran artikkeli</i>	1
<i>en olisi uskonut sitä naisen säveltämiseksi</i>	1
<i>joku tyttö on sitten hian säveltänyt jotain</i>	1
<i>kaunis nainen, mutta ei mikään nero</i>	1
<i>miesten egomaania</i>	1
<i>miksi ei lapsia, miksi ei naimisissa</i>	1
<i>monet eivät ottaneet vakavissaan naissäveltäjää</i>	1
<i>musiikki arkkitehtuuri miesten työ</i>	1
<i>nainen säveltäjänä on pyhäinhäväistys</i>	1
<i>naiset tulkitsevat mieluummin kuin luovat uutta musiikkia</i>	1
<i>oot nätti tyttö, mitä sä täällä teet</i>	1
<i>Säveltää kuin nainen</i>	1
<i>tyyppilliset miesten asenteet</i>	1
<i>vainämöisiä</i>	1
<i>sukupuoli</i>	17
<i>naise us, -llinen</i>	16
<i>maskuliini</i>	7
<i>miesten mailmassa</i>	6
<i>androgynia, androgyyni</i>	5
<i>feminiininen</i>	5
<i>feminismi</i>	5
<i>toi nen, -seus</i>	5
<i>Beauvoir</i>	4

Kodesystem Saariaho: <i>Kategorien</i> > <i>Subkategorien</i> > <i>Instanzen</i>	Σ Dok/Inst
<i>ghetto</i>	2
<i>ei vihainen nuori mies</i>	1
<i>Ensimmäinen nainen</i>	1
<i>kunnianhimoinen naissäveltäjä</i>	1
<i>Naisasialiitto Unioni</i>	1
<i>naiskirjoitus</i>	1
<i>seksuaalisuus</i>	1
Stereotype, Zuschreibungen [Iitti 2005]	1/9
<i>naisääni</i>	1
<i>piilotajunta</i>	1
<i>vokaali</i>	1
<i>irrationaalisuus</i>	1
<i>järjettömyys</i>	1
<i>naisten aika</i>	1
<i>syklisyys</i>	1
<i>muodottomuus</i>	1
<i>hedelmällisyys</i>	1
<i>sukupuoleen on viitattu myös uraansa edistäneenä tekijänä</i>	1
<i>Suuri Suomalainen Naissäveltäjä</i>	1
Natur	54/97
Himmel, Weltraum	30/44
<i>avaruus</i>	12
<i>lapin revontulet</i>	12
<i>taivaankappale</i>	10
<i>kosmos, kosminen</i>	2
<i>revontulet zurückgewiesen</i>	2
<i>taivas</i>	2
<i>Galaksit</i>	1
<i>gravitaatioaalto</i>	1
<i>maailmankaikkeus vanukas</i>	1
<i>sointiuniversumi</i>	1
<i>luonto</i>	18
<i>linnut</i>	10
Luft, Wetter	8/8
<i>sumu</i>	2
<i>tuuli</i>	2
<i>rajuilmamusiikki</i>	1
<i>pilvi</i>	1
<i>usva</i>	1
<i>ilma</i>	1
Wasser, Meer	7/9
<i>meri</i>	5
<i>aallot</i>	2
<i>muta</i>	1
<i>hyökyaalto</i>	1
Pflanzen	7/8
<i>lumme</i>	3
<i>terälehti</i>	2
<i>veden kasvit</i>	1

Kodesystem Saariaho: <u>Kategorien</u> > <u>Subkategorien</u> > <u>Instanzen</u>		$\sum$ Dok/Inst
jardin secret		1
kukat		1
<u>Kritik</u>		45/93
Spannungslosigkeit, Ideenlosigkeit		23/31
ei toimintaa		7
ei kontrasteja, dynamiikkaa		5
vain yksi idea		4
ikävä		2
ei mitään mielenkiintoista		1
flegmaattinen ja tapahtumaköyhä		1
haalea		1
harmaa		1
ideoiden vähyys		1
jää polkemaan paikalleen		1
jännitteetön		1
materiaaliinsa kyllästytty		1
monotoninen		1
tasapaksu		1
tässä suhteessa nollaviivaa		1
tylsä		1
yksipuolisesti		1
Kritik an elektronischer Musik		9/11
elävämmältä vaikutta musiikki, jonka pohjana muusikoitten osuus		1
elektronimusiikista riitti vain pahaä sanottavaa		1
harmaan, laskelmallisen estetiikan hallitsema ala		1
jotenkin epäinhimillistä		1
joutuu puolustautumaan		1
kainalosauva		1
kuin tuhat samanlaista elektronista sävelystä		1
Painovoimaton musiikki		1
Publikumsreaktion auf Elektronik		1
säveltäjän piti olla "miksaamassa" itse paikalla		1
tyytyminen yksinkertaiseen ratkaisuun		1
nicht tragfähig		8/9
ei arvoisia aineksia		2
ei tarpeeksi kantava		2
hissimusiikkia		2
hatara		1
materiaali ei kaksista		1
tonaalisuus banaali		1
unpersönlich		7/7
ei personaalista		2
ei profiilia		1
keinot lainatavara		1
myötäkärvaisuus		1
turvamusiikki		1
unpersönlich		1
Formlosigkeit		7/7
ei kokonaismuotoa		3

Kodesystem Saariaho: <i>Kategorien</i> > <i>Subkategorien</i> > <i>Instanzen</i>	$\sum$ Dok/Inst
<i>ei rakennetta</i>	2
<i>kohinapötköä</i>	2
Zu lang, zu langsam	6/8
<i>verkkaista</i>	3
<i>ei osaa säveltää kuin "hitaita osia"</i>	1
<i>kesto on liikaa</i>	1
<i>pitkäveteinen</i>	1
<i>turhaan mittava</i>	1
<i>ylipitkä</i>	1
Rezeptionsschwierigkeiten	5/5
<i>jakoi yleisön kahtia</i>	1
<i>jonkinmoinen menestys</i>	1
<i>kirjava vastaanotto</i>	1
<i>vaikea ymmärtää</i>	1
<i>vaikeatajuinen</i>	1
zu theoretisch	4/5
<i>paperisäveltäjä</i>	3
<i>teoreettinen</i>	1
<i>välttää tunnelma kuin ruttoa</i>	1
<i>ruma</i>	2
<i>epämiellyttävä</i>	1
<i>hölmö vokaalinen linja</i>	1
<i>kielen outoja painotuksia</i>	1
<i>kömpelöt kuorot</i>	1
<i>lineaarisen rakenteen puuttuminen</i>	1
<i>naivismi</i>	1
<i>tilanteeseen räätälöityä</i>	1
<i>vanhanaikainen</i>	1

