

Sehr verehrte Hörerinnen und Hörer!

Unter den Chören des 1625 in Steyr verstorbenen Komponisten Paul Peurl befindet sich ein Stück, dessen Text stellvertretend für unzählige ähnliche Dichtungen zum Lob der Musik stehen mag, wie sie sich noch weit in die Romantik, ja, bis in die Jugendmusikbewegung in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hineinziehen. Er lautet:

O Musica, du edle Kunst,
dir wird groß Lob gegeben,
denn du viel Lust und Kurzweil bringst,
erfrischst das traurig Leben.

Wo du hinkommst, da ist groß Freud
mit Tanzen, Singen und Springen!
Bei dir wohl selten Traurigkeit,
das Herz vor Freuden tut brinnen -

O Musica, du edle Kunst!

So wenig gegen diese Aussage zu sagen ist, so sehr ist festzustellen, daß sie nur e i n e , aber keineswegs die einzige Betrachtungsweise der Musik darstellt, eine Betrachtungsweise, die das Wesentliche des Musikwerkes letztlich im Stimmungsgehalt sieht. Aber ~~am~~ ^{der} sogenannten "Stimmungsästhetik", ~~am~~ ^{von} deren vorwiegend romantischem ~~Urb~~ ^{Urb} der landläufige Musik-
auch heute
hörer/nach fast ausschließlich zehrt, stehen gegenüber - und zwar durchaus als gleichberechtigt! - die Formanalyse mit dem Ausgangspunkt von den sogenannten "Urformen" und dem bewußten Blick auf das ^Gestaltungsganze; ferner die "energetische" Betrachtungsweise, die der Organik, den Werdensgesetzen der Werke nachgeht; die ^{dann} "ermeneutik", die Gefühle und Affekte nicht zuletzt mit Hilfe der Symbolkraft der Musik zu deuten versucht; ferner die Deutung eines Werkes aus Historie und Biographie. Im Prinzip ^{Musik-} ~~wird~~ ^{werden} aber ein restloses Verstehen eines ~~Kommunikations~~ ^{Kommunikations}werkes sich von a l l diesen Methoden das jeweils Nötige holen müssen. Einseitigkeit ist wie immer so auch hier schädlich.

Unsere Sendereihe, die ~~über Vorschlag von Dr. Rocoek zustande gekommen ist~~, soll Ihnen in naturgemäß knappster Form die Elemente auf-

~~wahrscheinlich~~ zeigen, die zu einer vielschichtigen und damit möglichst objektiven und den Hörer bereichernden Betrachtung der Musikwerke nötig sind. Meine Mitarbeiter werden sein die Professoren Kurt Blaukopf, Musiksoziologie, Dr. ~~Winnand~~ Hans Haselböck, kontrapunktische Gestaltungsweisen, Augustin Kubizek, Lehre von der Verbindung der Klänge. Das Kapitel, das man früher "Formenlehre" genannt hätte und das wir "Strukturen und Gestalten" überschreiben wollen, habe ich mir selbst vorbehalten. Falls ~~sie~~ werden die Mitarbeiter in die Darstellungen eines Kollegen eingreifen, dannämlich, wenn sie aus ihrer besonderen Schau noch Hinzufügungen zu machen haben. Eröffnung und mitunter auch Schluß einer jeden Sendung zum Zweck der Zusammenfassung wird durch mich geschehen.

Wir bitten Sie, sehr verehrte Hörerinnen und Hörer, sehr, sich mit Anfragen an uns ebenso rege zu beteiligen, wie das bei der von ~~mir~~ gestalteten Sendereihe "Die Wiener Schule" der Fall war: wir legen auf diesen Kontakt größten Wert. Auf ~~Unterlagenveröffentlichungen~~ ^{die in der Zeitschrift "Realia citare" ~~heraus~~} ~~werden wir jeweils ausdrücklich hinweisen.~~

Und nun hat Prof. Kubizek das Wort, der heute beginnen wird, über die ^{Wahrnehmung des Tonempfindens} ~~Grundlagen des Klanges~~ zu referieren.

3²⁰

Prof. R. Schollum

m. Helt 80 der Zeitschrift R O
für alle für Musikwissenschaft m
unserer heutigen Sendung abgerufen

DIE WANDLUNG DES MUSIKEMPFINDENS

Jede bedeutende geschichtliche Epoche betrachtet die Gegebenheiten und Geschehnisse ihrer Zeit von ihrem Gesichtspunkt aus. Und von diesem Gesichtspunkt, der die geistigen und künstlerischen Kräfte gleichsam um sich herum scharf, ist auch der geistige und künstlerische Niederschlag abhängig, den wir als Zeitstil bezeichnen. Mit dem Wandel des Weltbildes vollzieht sich immer auch eine Wandlung des künstlerischen Stiles. Dieser Stilwandel wird jeweils offenbar, durch die Art der Auseinandersetzung mit dem Material der entsprechenden Kunstgattung.

"Das Material der Musik ist der Ton" sagt Arnold Schönberg in seiner Harmonielehre. Wenn wir die Musik als T o n kunst bezeichnen, so muß auch der Ton als solcher kunstfähig sein. Er wird damit zwangsläufig zum Ausgangspunkt und auch zum Werkstoff der gesamten Tonsatzlehre.

Der eigentliche Schaffensvorgang muß wohl in seinen höchsten Höhen dem menschlichen Begreifen verborgen bleiben, aber vieles läßt sich dennoch erfassen und verstehen. Die genaue Kenntnis der Töne, deren bemerkenswerte Eigenschaften und das Erkennen der ihnen innewohnenden Kraft sind sicher eine wesentliche Voraussetzung für das Verständnis eines musikalischen Kunstwerkes, das aus Tönen besteht.

Der Ton ist eine rein physikalische Erscheinung, solange wir ihn nur als abstrakte Erscheinung der Musik, als akustisches Phänomen betrachten. Erst durch seine Verbindung und seine Beziehung zu anderen Tönen kann er zum Ausgangspunkt einer künstlerischen Aussage werden.

Die Kräfteausstrahlung des Einzeltones geht vorerst nach zwei Dimensionen:
horizontal als Melodie und
vertikal als Harmonie.

Betrachten wir unser Notenbeispiel Nr. 1, so wird uns deutlich, was gemeint ist:

Die horizontale Kraft erzeugt also ein melodisches Intervallempfinden, etwa in der angeführten Richtung -----

während die vertikale Ausstrahlung ein harmonisches Intervallempfinden erzeugt. ----

Die erste Dimension des Tones, die Ordnung der Töne im Nacheinander, die Reihenbeziehung, die lineare, einstimmige Fortbewegung läßt sich vorstellen etwa als "Gerade" oder noch besser als "Kurve".

Die zweite Kräfteausstrahlung des Tones, die vertikale Ordnung des Zusammenklagens mehrerer Töne, bezogen auf einen Zentralton, könnte man durch Flächenbeziehungen veranschaulichen.

Dieser Zentralton - wir nennen ihn den Grundton - wirkt auf das vielfältige musikalische Geschehen entscheidend ein, bindet und lenkt alle Ereignisse und Vorgänge innerhalb eines Tonsatzes. Wir sprechen in diesem Zusammenhang von der Kraft der **Tonalität**.

Im Verlaufe eines Stückes kann das tonale Zentrum eines Satzes natürlich wechseln. Die Beziehung der Zentren verschiedener tonaler Bereiche zueinander ergäbe damit noch eine dritte Potenz des Tones. Stellen wir uns den Einzelakkord als Fläche vor, so liegt es nahe, die großen tonalen Zusammenhänge eines Tonsatzes ^{mit} ~~den~~ Raumbeziehungen zu vergleichen.

In ihren Anfängen zeigt die Musik eine Ordnung der Töne im linearen Sinne - ja noch mehr, sie war einstimmig. Sowohl die orientalische Musik, ^{griechische} wie auch die Musik des griechischen Altertums und der ~~romantischen~~ davon abstammende gregorianische Choral - man könnte ihn als den Urgesang des Abendlandes bezeichnen - ist einstimmig, linear und ausschließlich horizontal ausgerichtet.

Aus dem jüdischen Ritus übernahmen die Christen die Vortragsarten der antiphonischen und responsorialen Gesänge. Der jüdische Psalmengesang bildet somit einen der Eckpfeiler zum Bau der christlichen Tonkunst.

Wir vergleichen eine jemenitische Psalmodie, den Psalm 81 mit dem 109. Psalm der in 1. Psalmton der Gregorianik gesungen wird:

la - me-nas-se - ah al hag git-tit, mi-ze-mor le - a - saf.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-c: se-de a dex-tris me-is.

Wir stellen eine fast tongetreue Übernahme der jemenitischen Psalmmelodie in den Psalmengesang der Gregorianik fest.

Die altgriechische Musik - sie genoss um die Zeitenwende im gesamten Nahen Osten höchstes Ansehen - ist der zweite Stützpfiler für die frühchristlichen Kirchengesänge. Auch altgriechische Melodien sind mit kleinen Änderungen in die Kirchengesänge des frühen Christentums aufgenommen worden. Hören Sie das berühmte Grablied des Seikilos:

Ho-son zes, phai - mi, me-den ho-los, sy ly-pu; pros o - li - gon

es - ti to zen, to te-los ho chro-nos ap - ai - tet.

Dieses altgriechische Lied hat eine auffallende Ähnlichkeit mit der Palmsonntags-Antiphon, wie sie in der katholischen Kirche heute noch zur Palmweihe gesungen wird:

Ho- san - na fi - li - o Da - vid! be-ne -di - ctus,

qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

Diese linearen Bildungen des gregorianischen Chorals widerstreben einer akkordlichen Untermilung, bzw. einer Harmonisierung in unserem Sinne.

Die rein horizontal ausgerichtete Tonreihe benutzte also die Intervalle nur nach ihrer melodischen Ausdruckswirkung. Die ersten Versuche zur Mehrstimmigkeit ergaben sich durch ein primitives Nachzeichnen der Führungslinie in einer anderen Lage. So bewegten sich im O r g a n u m die Stimmen in parallelen Quinten oder Quarten und in der sogenannten ~~XXXX~~ di o p h o n i a c a n t i l e n a vom Einklag ausgehend in Seitenbewegung bis zur Quarte, um dann in Quartparallelen weitergeführt ~~zu werden~~ und zuletzt wieder in den Einklang zurückgeführt zu werden, etwa in dieser Folge:

Nach dieser Auseinandersetzung mit dem Zusammenklang wurde der harmonische Raum durch die Auswahl der Konsonanzen Oktav, Quint, ~~XXXX~~ Terz mit ihren Umkehrungen Einklang, Quart und Sext genau abgegrenzt.

Allmählich aber hob sich die zweite (bzw. eine dritte) Stimme durch Gegenbewegung von der ersten ab. Im folgenden Hörbeispiel laufen zwei Stimmen nahezu parallel, die dritte geht meist in Gegenbewegung:

In der Weiterentwicklung wurde die zweite Stimme als selbständige, gleichberechtigte Melodielinie einer anderen Stimme unterlegt, die mit ihr im Zusammenklang konsonierte. Die Urform des m o t e t u s war gefunden, der mehrstimmige und auch mehrtextierte Tonsatz. Es war sogar möglich, daß noch ein dritter neugedichteter Text hinzutrat; man sprach dann von einer Doppelmotette, wie in folgendem Beispiel, einer dreistimmigen Himmelfahrtsmotette, die drei lateinische Texte und jeweils dazugehörige Melodielinien in sich vereinigt:

Im Tenor (der Hauptstimme), welcher dem Gregorianischen Choral entnommen ist, wird der Freude über die Himmelfahrt Christi Ausdruck verliehen -----
darüber steht der Motetus - eine kontrapunktierende Gegenstimme mit gegensätzlichen Text, hier ein Loblied auf pflichtbewusste Priester -----
dazu gesellt sich noch als Triplum (dritte Stimme) eine zweite kontrapunktierende Gegenstimme, auf deren Text schlechte Priester getadelt werden: -----

Die Dreistimmigkeit im Zusammenhang:

Hy-po-critae pseudo-pi-ti-fi-ces ec-cle-si-ae di-ri carni-fi-ces----

Ve - lut stel - lae fir - ma - men - ti ful - gent -----

Et gau - - - - - debit -----

Im Zusammenklang wohl etwas spröde für unser heutiges harmonisches Empfinden. Von hier aus führt nun der gerade Weg zur polyphonen Mehrstimmigkeit der niederländischen Schulen und zu Giov. Pierluigi da Palestrina. Die Kompositionstechnik der I m i t a t i o n (Nachahmung), die sich als technisches Prinzip bis ins 17. Jh. in der polyphonen Musik findet erzielt die "Zusammenklänge" durch ein ~~reine~~ Zusammentreffen von Tönen, die Glieder selbständiger melodischer Linien sind. An einer Komposition Palestrinas möge diese Technik klar werden.:

Der gregorianische Hymnus:

I - ste con fessor Do-mi-ni co-len-te quem pi-e lau-dant po-pu-li per or-bem

weist deutlich 4 Einschnitte auf, die jeweils ein Motiv bilden. Palestrina verarbeitet diese vier Motive nun in seiner Messe "Iste confessor":

Motiv 1 im Kyrie -----

Motiv 2 im Christe eleison -----

Motiv ~~xxxx~~ 3 im letzten Kyrie eleison

Motiv 1, 2, und 3 am Beginn des Gloria:

Motiv 1: Et in terra pax hominibus

Motiv 2: bonae voluntatis

Motiv 3 Laudamus te

Nun die Verarbeitung der 3 Motive zusammen -----

Motiv 1 (3 Motiv 4) am Beginn des Credo

Diese Art der Mehrstimmigkeit hatte noch nichts mit Harmonie zu tun - diese war noch nicht "entdeckt". Erst als man die Stimmen so führte, daß sich bestimmte Klänge ergaben, hatte die Geburtsstunde der Harmonik geschlagen. Die Begleitstimmen gingen dabei ihren eigenen Weg:

H. Schütz: Psalm 24 aus dem Becker Psalter

Mit der Freude am Zusammenklang wurde die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom ~~Stimmen~~ Stimmenverlauf der Einzelstimmen immer mehr und mehr abgelenkt. Die Melodie selbst wurde - besonders in der Instrumentalmusik - immer unselbständiger, immer mehr zu einer "Figuration" der Akkorde. Diese harmoniebezogene Melodie steht in deutlichem Gegensatz zur funktionslosen Melodie der früheren Zeit. Hand in Hand mit dieser

akkordbetonten, funktionsbezogenen Melodie ging die Einführung des Taktstriches (er unterstützt und unterstreicht das vertikale Element förmlich) und eine damit verbundene charakteristische gleichbleibende Rhythmik und Metrik. Man ist oft nachgerade versucht, eine derartige Melodie als eine ins Nacheinander ungelegte Harmonie aufzufassen. So ist z. B. das Hauptthema von Beethovens 3. Symphonie eine reine Dreiklangsbrechung. Aus der Vertikale ~~☉☉☉~~ III die Horizontale:

Die vertikale Musikauffassung herrschte nun nicht nur vor durch das akkordliche Fortschreiten der gesamten Satzanlage, sondern häufig auch durch die Ausstrahlung des Harmonischen auf die Melodiebildung.

In großen Orchesterwerken des 19. Jh. tritt zum meist akkordlich-harmonisch orientierten Hauptthema ein mehr linear-melodisches, horizontales Gesangsthema, so z.B. in Bruckners 7. Symphonie, wo das Hauptthema mit einer reinen Dreiklangsbrechung in E-dur beginnt: -----

Das Gesangsthema ist wohl auch auf sicherer harmonischer Grundlage aufgebaut, kehrt aber ~~stark~~ dennoch deutlich die melodische Linie hervor: -----

Sicher ist in jeder Musik die Melodie - also die Tonfolge im Nacheinander - das Wesentliche! Aber auch das klangliche Element erhält nun immer mehr Bedeutung und unsere Kunstmusik kann es wohl - nun einmal vorhanden und entwickelt - nicht mehr entbehren. Arnold Schönberg spricht in diesem Zusammenhang von der "Klangfarbemelodie", das lineare Moment wird weitgehend vom Klang abhängig.

~~Wichtig~~ Aber auch in akkordgebundenen Tonsatz ^{wird} die Aufeinanderfolge der Klänge von Einzelstimmen getragen, die gesondert zu verfolgen sind, ein gewisses Eigenleben entwickeln und dadurch auch irgendwie "sangbar" bleiben. Bei oberflächlicher Betrachtung wird also der sogenannte harmonische Satz dem polyphonen immer ähnlicher. Max Reger macht uns diesen Satzteil in der Variation Nr. VIII seiner Variationen über ein Thema von Mozart besonders deutlich: -----

In der Weiterentwicklung finden wir sogenannte Doppelklänge - auch Mischklänge genannt - die durch Übereinanderlagerung verschiedener Funktionen entstehen. So finden wir im langsamen Finalsatz von Bruckners 9. Symphonie eine Stelle mit zwei verschiedenen Klangwurzeln. Über einem Akkordfundament (von 4 Tuben geblasen) das funktionell zu H-dur gehört: ----- es ist ~~das~~ etwas veränderte Dominantklang; die Dominante hieße ----- und wir haben ----- über den Dominantklang von H-dur also bringt die Flöte einen zerlegten C-dur-Dreiklang-
in Zusammenhang also: Part.: S 136

Die Stimmigkeit des Satzes wird immer geringer, d.h. das Eigenleben der Einzelstimmen wird immer bedeutungsloser, und es kommt zum rein vertikalen Satz. Wohl stehen die einzelnen Akkorde im Nacheinander noch in Beziehung, aber in erster Linie sind es

Farbenkontraste, die durch derartige Akkordbewegungen ausgelöst werden. Die einzelnen Akkorde, bzw. die Akkordfolgen wirken als reiner Klangeindruck. Die Funktionsbezogenheit, bzw. ~~das~~ das Auflösungsbestreben der Klänge wird negiert und fällt nicht mehr ins Gewicht. Es handelt sich dabei um einen ausgesprochenen Instrumentalstil, der besonders im Klaviersatz von Cl. Debussy zutage tritt. Ein eigenartiger Reiz liegt über den unaufgelösten Nonakkordreihen der "Nuages" von Debussy:

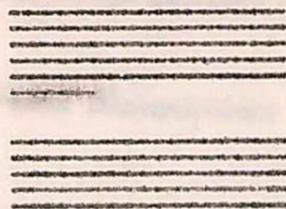
Dieser Stil tritt ebenso wie der Orchesterstil von Richard Strauß in bewußten Gegensatz zum Vokalstil früherer Zeit. Die Wirkung der Klangfolgen bestimmt den Tonsatz weitgehend.

Mit der Entwicklung des "vertikalen Satzstiles" bildete sich eine immer differenziertere Dissonanztechnik heraus. Diese führte zwangsläufig wieder zur Melodie und zur Linearität.

Wir unterscheiden "lineare Dissonanzbildungen" die aus Stimmführungszusammenhängen entstehen und die "vertikalen" dissonanten Klänge, die als solche primär konstruiert werden. Die lineare Dissonanzbildung erlebt der Hörer in ihrem Werdegang mit und empfindet sie daher auch nicht in dem Maße dissonant, wie die zumeist plötzlich eintretende vertikale Dissonanz, die ihn gleichsam überfällt, wie z.B. die Mischklänge in Strawinskys "Les noces" -----

Wie weich klingen demgegenüber Dissonanzen, die aus linearer Stimmführung entstehen, selbst wenn mit einem Mischklang geschlossen wird:

Kubizek "O Herr, deine Güte"



Wenn wir nun in folgenden versuchen, die Auffächerung der Klänge, bzw. den Differenzierungsprozeß im abendländischen Musikempfinden in großem Umriß und weitgehend an Hand von Beispielen bis zu einer heute bereits überschrittenen Grenze darzustellen, so werden wir dabei die historische Einstellung verlassen. Ich will mich also bei meinen Ausführungen weitgehend darauf beschränken, die harmonischen Gegebenheiten in der Musik vor allem im Hinblick auf eine spätere Analyse klarzulegen, die ja letztlich wohl die wesentlichste Grundlage des Musikverständnisses bildet, soweit dieses überhaupt erlernt werden kann.

ca 24 Min.

F 78 Schollum 86714

klängen sein. Aber mit diesem - oder
auch jedem anderen - Hörergebnis
kommen wir nicht sehr weit, wenn
wir die ganze Musik, wie sie heute
in Rußland, Kirche und Land
lebendig ist, verstehen wollen.

Bedenken Sie, bitte: Vom Gregoria-
nischen Choral, der in der heidn.
Kirche noch wie vor gesprochen wird,
bis zu den neuesten Klängeperi-
menten reicht, was es heute zu
hören gibt, ~~es~~ und diese Aufstellung
gibt eine für unsere ~~ersten~~
Hörorgane. Ein fremdlicher
Musikfreund würde außerdem wie
nie aus noch so fremde Klänge
seiner Heimat hinzufügen!

Warum ist das erwähnte?
Nun, weil es für das Musikverständ-
nis wichtig ist, sich in die Klänge-
welt der anderen Zeiten, anderer
Länder und nicht zuletzt der
unzähligen Kompromisse richtig
einzuordnen, - sich darauf ein-
zustellen. ~~Das~~ ~~ist~~ ~~es~~ ~~was~~ ~~ich~~
sagen mag: wie soll ich

mit den Schwerepunkten Klängen eines
 Debussy fertigwerden, wenn du wieder
 auf sie Ort der thematischen
 Arbeit eingestellt habe, wie sie Beethoven
 durchgeführt hat? Nicht zuletzt
 schenken viele Musikfreunde Werk und
 Clavier als Freund ab, weil sie sich
 nicht richtig auf sie eingestellt
 haben. ~~Zu den Ursachen~~

Nun hören wir heute die herben
 Klänge der Musik um etwa das Jahr
 1000. Dann kamen Linien auf:
 man muss bereit sein, sie zu ver-
 folgen, will man sie als Polyphonie
 richtig hersteheren. Der Klang ^{in Folge} wurde
 immer selbsterleuchteter: er stellte sich
 mit dem Ausdruck auf Alleinherr-
 schaft in dem Raum - und so
 mit man viel zeitgenössische Musik
 worten mühen, die sich oft genug
 mit einer fagenannten „Statik“
 wehrt gegen die Eubichlungsarbeit,
 wie sie dem Barock, der Klarheit und

im wesentlichen auch noch der
Praxis in eigen ~~er~~ Hand.

Man könnte sagen: Andere
Zeiten, andere Klänge, und man
muss diese anderen Zeiten besser
verstehen, wenn man um ihre
Klangwirkungen geht. Daher als
Beachtung im Sinne ~~der~~ heute
eine Kurzpensibel des Kluges.
~~Auf~~ ~~hervorheben!~~

L. H. u. H.

~~Unser~~ ~~heute~~ Sie erinnern sich sicher
 wohl: in unserm 1. Secondary brackete
 Prof. H. in aller Gedrängtheit war,
 was ich ~~abschließend~~ im Schulbuch
 als „Geschichte des Lehrgesetzes“
 bezeichnet habe. Heute nun beginnt
 Prof. ~~der~~ der erste Teil derjenigen
 Monographien, die er „Grundbegriffe
 des Lehrgesetzes“ nennt. So etwa
 von Einzelheiten des Lehrgesetzes: ~~ist~~ ^{es} etwa
~~der~~ ist der volle Fall der
 Bezeichnung, der immer seine Aus-
 führung geht, die heute viel an
 Theoretischem bringen, aber damit
 auch viele Begriffe erläutern werden,
 die wenn als Musikfreund oft hört,
 ohne aber sie ganz genau Bescheid
 zu wissen. Die überlieferte Prof. H.
 das Wort.

Wir ~~stehen~~ hatten alle Toreihen;
 Wir erleben, wie sich über ihnen die
 Mehrstimmigkeit aufzubauen begann
 und wie aus jedem ^(der Sendung) ~~der~~ Klang
 - Neuen hi an das kleine Beispiel
 von Franziskus - sich völlig selbstän-
 dig machte und - ~~als ob~~ ~~haben~~
~~Wir~~ heute in der Musik im heute
 zum eigenen Formelement wurde.