

## Melodielehre: Einführung d. Sendung

Das Wort "Melodie" stammt aus dem Griechischen und bezeichnet eine gegliederte Tonfolge als musikalischer Ausdruck. Damit ist je nach der Einstellung zu den unendlichen Möglichkeiten einer Gliederung der Tonfolgen und ebenso je nach der Einstellung zu dem, was wir gemeinhin als musikalischen Ausdruck zu empfinden geneigt sind, viel oder wenig gesagt und auf alle Fälle die ganze Problematik des Hörens und Verstehens einmal mehr angedeutet. Wenn wir "Melodie" als leicht faßbare Tonfolge bezeichnen, ist über ihre Qualität noch nichts ausgesagt - aber schon deckt sich dieser Standpunkt nicht mehr mit östlichen Ideologien, die gerade, ja z. T. ausschließlich, die Leichtfaßbarkeit als Qualitätsmesser nehmen. Dazu kommen noch Hör-Einstellungen, die je Volk <sup>sich</sup> ~~sich~~ gewaltig unterscheiden. Der Deutsche - grob gesagt - liebt in der Melodie ein Spiegelbild intensiver seelischer Vorgänge zu sehen und sicher ist es kein Zufall, daß Wagners sogenannte unendliche Melodie eben im deutschen und nicht <sup>im</sup> romanischen Bereich entstand. Andererseits ist eine so unerhört realistisch scharfe melodische Zeichnung einer fragwürdigen Gestalt, wie sie Verdi mit dem "La donna è mobile" im Rigoletto vornimmt, kaum anderswo denn eben auf romanischem Boden möglich gewesen. Wieder anders ist slawische Melodiezeichnung und die Knapptönigkeit russischer Volksweisen mit ihren manchmal nur 4 oder 5 ständig wiederholten Tönen erscheint uns ebenso seltsam wie die dienende Funktion musikalischer Zeichnung für die anglikanische Musikwelt. Und fängt der schwarze Afrikaner denn etwas mit der melodischen Gestalt an, die u n s zu Tränen zu rühren vermag? WANN WIRD ALSO EINE FOLGE VON TÖNEN ZUR MELODIE? Es gibt dafür minimale Grundlagen, aber kaum wirklich zu erfassende Normen - und in nichts im Bereich der Musik spiegelt sich ein Volk, ja, ein einzelner Komponist und seine Wesens-, seine Atmungsart so sehr wie in dem, was wir Melodie zu nennen pflegen. Die Rutz'sche Typenlehre hat die Zusammenhänge zwischen Atmen und Gestalten in unserem Jahrhundert mit aller Deutlichkeit aufgezeigt. - Damit aber genug meiner <sup>darlegungen</sup> ~~Worte~~ - wieder übergebe ich Prof. Kubizek das Wort.

Und so können wir im Schubert 100 e Beispiel  
bringen.

~~Das war aber ein überbliebener~~  
An dieser Stelle wurden wir Licht, ~~erhoffte~~ den  
Gedankenraum, weitesten kennen. ~~Von~~ Jedem-  
falls konnten wir sehen, wie sich im Mittelalter  
über die Schichtalmende der Frau. Revolution  
bis zum Einsetzen der Romantik ein kern-  
förmiges Bogen spannt. Hier ~~ist~~ bis in  
die Gegenwart werden in erfolgen, und einer

höheren Seeligen vorbehalten bleiben. Doch  
wurden wir ~~mit~~ <sup>off</sup> ~~erst~~ noch mit den Grundsteinen  
im Melodiebildung und ~~konstruktiv~~  
betraut werden. Diesen werden also die  
einfachsten Seeligen ~~genannt~~ sein.

Das war unser Phasenplan bekanntes geg. Beispiel - und  
nun ein Stückchen aus einer 2. ~~Intention~~ im Buch.

HERRN  
FRAU

AUFNAHME NR.	VON - BIS	STUNDEN	à S	S

WIEN,

F 76 Schollum 36911

MUSIKPRODUKTION SOD GES. M. B. H.  
WIEN  
NATIONALBIBLIOTHEK  
ÖSTERR.  
WIEN

HERRN  
FRAU

AUFNAHME NR.	VON - BIS	STUNDEN	S	S

WIEN,

F 76 Schollum 36911

MUSIKPRODUKTION SOD GES. M. B. H.  
WIEN  
NATIONALBIBLIOTHEK  
ÖSTERR.  
WIEN



Wir haben in unserer letzten Sendung von den sogenannten funktionslosen Klängen gesprochen und wenden uns heute einigen Besonderheiten der Klangbehandlung zu. Im großen und ganzen sprachen wir - das wird Ihnen sicher schon aufgefallen sein - in unseren letzten Sendungen eigentlich immer wieder von A u s n a h m e n und versuchten, sie zu begründen. Aber ist es nicht sehr problematisch, wenn ein System lebendig nur <sup>dann</sup> bestehen kann, wenn es zu eben diesem Lebendigsein ununterbrochen und in steigendem Maß der Ausnahmen bedarf solange, bis die Ausnahmen das System geradezu ad absurdum führen? Nun, auch das Lebendigste entsteht, wuchert, gibt sich <sup>daher</sup> aus der Substanz heraus Regeln, sprengt diese und damit am Ende sich selber - das ist eine uralte Erfahrung: warum soll sie ausgerechnet auf das Gebiet der Harmonielehre nicht zutreffen? Wir sagten ja schon zu Beginn, daß wir von dem Regelgebäude ausgehen würden, wie es sich ca 100-150 Jahre als sogenannte Harmonielehre gehalten hat. Aber wir zeigten doch auch auf, was v o r dieser Harmonielehrezeit stand, deren Klangwelt sich zufällig so intensiv mit der des österreichischen Volksliedes und der W i e n e r Klassik deckt - so intensiv deckt, daß es die Musik seit der Wiener Klassik vielleicht nirgends so schwer gehabt hat, zur Kenntnis genommen zu werden als auf dem österreichischen und <sup>österreichischen</sup> ~~südösterreichischen~~ Boden. So sind auch wesentliche klangliche Erweiterungen aus dem Ausland gekommen, etwa ausgehend von dem für seine Zeit so unglaublich kühnen Russen Mussorgsky über den Franzosen Debussy zu den heutigen Klangwelten von Messiaen, Boulez und ihren Anhängern. Andererseits ging der Weg von Schubert über Liszt, Wagner zu Schönberg, Berg, Webern und deren <sup>nach</sup> ~~Nach~~folge. Die Musiktheorie hinkt <sup>nur</sup> hinter der Praxis als die Bewahrende, ~~immerhin~~ Feststellende naturgemäß immer nach. So wurde jede neue Klangerweiterung im Bezug auf das Harmonielehregebäude eben als Ausnahme registriert und katalogisiert. Der Kompositionsschüler von heute fragt sich, wozu er eigentlich noch eine Lehre lernen soll, die in unserem Jahrhundert endgültig außer Kraft gesetzt wurde, freilich, ohne daß, Schönbergs Lehre von den 12 nur aufeinanderbezogenen Tönen ausgenommen, eine wirklich gravierende neue Theoriellehre die alte Lehre abzulösen vermochte. Aber noch sind uns auch die alten Werke lieb und vertraut und so muß auch ihre Theorie noch gelehrt werden. So einfach, wie Boulez es meinte, als er sagte, man müsse die Opernhäuser vernichten, um zu neuen Opernformen zu kommen, geht die Sache denn doch nicht zu lösen. Daher gilt auch für den Musikfreund, sowohl das Harmonielehregebäude zu kennen als auch das, was damit geschehen ist. Nur so kann Altes u n d Neues richtig verstanden werden. Und nun übergebe ich Prof. Kubizek das Wort zu seinen letzten Ausführungen zum gesamten Klanggebäude.

Nette Volkstanz  
 " <sup>west. op.</sup> ~~west. op.~~ (Zittauer) Bach 2 St. Nr. 5. Braunschweig  
 Matruce. Fildner op. 11/1  
 Coriat. ~~west.~~ Beethoven Str. Op. 18/5. Händel Prokschmit  
 Chaconne Bach Dyelectuar Brühl, Ceger  
 Rondo Beethoven C. Op. Schönberg

———— Fountenform: Helaide  
 Fante u. Negeren: Debusse Cathedrale

Allegro moderato Pachelbel's Geminis I  
 Test u. Spielplan: Wolf im Fuchling  
 " u. <sup>1000</sup> ~~1000~~ <sup>Suppe</sup> Debusse op. 3 Nr. 1  
 Fene Mozart Veilchen, Strauss Ich geh  
~~Palestrina etc~~ — Reiländerform (adulidinesform) Palestrina, Franzbaldi  
 Debusse (Toccate),  
 Residat? Bach, Haydn, Mozart

noting

lebten unruhig. Arbeitlich  
klayentwichtig  
leider zu tunen im Brit. fegebaren  
markant unruhig. Punkte

24 u. 22

- 1) Chroni
- 2) Boche
- 3) Kazon
- 4) Baten Feye
- 5) Uyan "Silyptomi"

Pankensilage  
Schubst As  
Kegrenen  
Nacht u. Trauen

Beetenen frische Fupp  
La Melr III  
Schicht 6 W. klar.

~~3 x 1000 Jahre~~

Airshian  
Colken  
Markau

IX. Schicht  
Wagen für Linsen  
Ding

La Schicht  
La Melr

~~La Schicht~~

isotren  
Kegrenen mit  
Punkte. Sassen

1' out von 1' out  
wert der fäuel  
wert der fäuel  
Frankenweg

### XIII. Grundlagen der Melodik. Einleitung.

Harmonie, Melodie, Rhythmus sind die drei Elemente, die für überzeugende musikalische Gestaltung üblicherweise zur Anwendung kommen. Wir haben in den vergangenen Sendungen das Wesen der Klänge, das harmonische Element also, betrachtet. Nicht ~~gesprochen~~ <sup>gesprochen</sup> wurde lediglich von der sogenannten Harmonielehre, dem Regelsystem, das zum Zweck möglichst korrekter Verbindung der Klänge nach und nach entwickelt wurde. Hier soll nur am Rande angedeutet werden, daß der Begriff "korrekt" <sup>x</sup> bis zu einem gewissen Grade natürlich relativ ist. <sup>traditionellen</sup> Harmonielehre muß man an einer Schule unter Bewältigung vieler, vieler Aufgaben lernen. Noch gehört das Studium der Harmonielehre zum Pflichtstudium des Kompositionsschülers. Warum, haben wir unlängst festgestellt.

Unsere drei nächsten Sendungen werden sich mit den Grundlagen einer besonderen Gestaltungsform, der kontrapunktischen nämlich, beschäftigen und dem Musikfreund Erläuterungen der gängigen diesbezüglichen Begriffe bringen. Daß aber die Melodie als solche, Gestaltungsgesetzen unterworfen ist, darf nicht übersehen werden. Langsam hat sich im Gebiet der Musiktheorie auch eine Melodielehre entwickelt. Wir werden auf manche ihrer Grundbestandteile in unseren Sendungen über das Wesen der Form noch näher eingehen können. Keinesfalls aber dürfen wir Ihnen einen wenigstens kleinen Exkurs über das Wesen der <sup>damit</sup> Melodie vorenthalten und so übergebe ich wieder Prof. Kubizek das Wort.

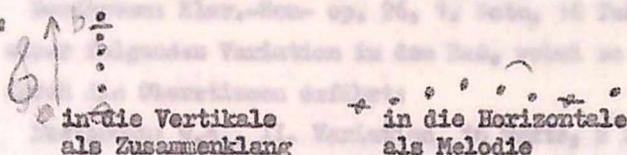
x ~~mit~~ bezüglich der ~~für~~ <sup>bestimmten</sup> ~~bestimmten~~ <sup>bestimmten</sup> Klang-  
verbindungsweise stark Zeitbedingtheit  
und daher also

XIII. GRUNDLAGEN DER MELODIK

An die Spitze meiner Ausführungen dieser gesamten Sendereihe stellte ich den fundamentalen Satz Arnold Schönbergs: Das Material der Musik ist der Ton. Wenn wir uns nun bisher mit den Gegebenheiten des Klanggeschehens befaßt haben, so berücksichtigten wir damit nur eine Richtung der Kraftausstrahlung des Einzeltones, nämlich die in die Vertikale.

Erinnern wir uns an unser erstes Notenbeispiel, das uns die Ausstrahlungskraft des Tones nach zwei Dimensionen vor Augen führte:

Ausgehend von c:



Die Anfänge der abendländischen Musik ~~schon~~ zeigten eine lineare Ordnung der Töne, also ein Tonerlebnis im Nacheinander, in der Horizontale. So waren im gregorianischen Choral noch ausschließlich lineare und keinerlei harmonische Bindungen vorhanden:

Hörprobe: Veni Sancte Spiritus (Gr. S 294)

Dieses Nacheinander, diese horizontale Kraftausstrahlung des Tones, diesen geordneten Ablauf einer Tonreihe nennen wir **M e l o d i e**, die das Wesenselement aller musikalischen Äußerung und Satzbildung ist. Freilich, die Gestalt der Melodie, ihr Aufbau, ihre Struktur ist von verschiedenlichen Komponenten abhängig.

Der bedeutende Musikforscher und Theoretiker Ernst Kurth umreißt das Wesen des Melodischen in treffender Weise:

"Melodie ist Bewegung. Der Grundinhalt des Melodischen ist nicht eine Folge von Tönen, sondern das Moment des **Ü b e r g a n g s** zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Übergang ist Bewegung. Das äußert sich schon darin, daß wir einen melodischen Zusammenhang gar nicht als einen aus lauter einzelnen Tönen sich summierenden Eindruck, sondern als linear verlaufenden, **g e s c h l o s s e n e n** Zusammenhang aufnehmen."

Wir unterscheiden - je nach dem Gesichtspunkt der Betrachtungsweise - folgende Arten der Melodik:

Einerseits homophone und polyphone Melodik, andererseits vokale und instrumentale Melodik.

Als **h o m o p h o n** bezeichnen wir heute eine Melodie, die von einfachen, begleitenden Akkorden gestützt wird.

Wenn es z.B. in den Deutschen Volksliedern für Gesang und Klavier von Johannes Brahms heißt:

Brahms: Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn oder mit nachschlagenden Akkorden in "Schwesterlein"

Brahms: Schwesterlein

42c

43a

43b

#1

44

45

#1a

42b

so haben wir es hier mit homophonen Melodien zu tun. Natürlich kann die klangliche Unterstützung auch durch gebrochene Akkorde erfolgen wie in:  
Brahms "Da unten im Tale "

#2c

die Vorherrschaft der Melodie wird dadurch in keiner Weise gefährdet.

Die führende Melodie muß dabei nicht unbedingt in der Oberstimme liegen, sie kann ebenso einer Mittelstimme oder dem Baß anvertraut werden.

So bringt Beethovens Klaviersonate op. 26 zu Beginn des 1. Satzes das Thema in der Oberstimme:

#3a

Beethoven: Klav.-Son- op. 26, 1. Satz, 16 Takte, S 214

und legt es in einer folgenden Variation in den Baß, wobei es nun die akkordliche Stützung durch die Oberstimmen erfährt:

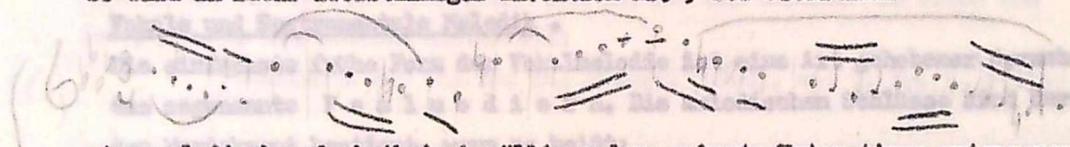
#3b

Beethoven: w.o., II. Variation, 16 Takte, S 216

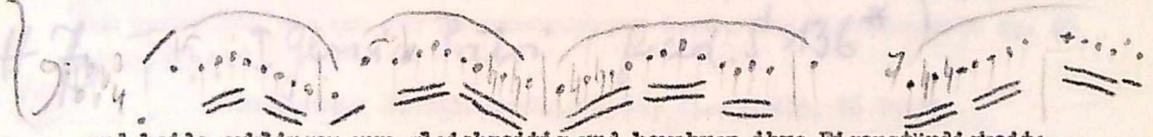
Das Wesen der p o l y p h o n e n Melodik besteht hingegen darin, daß gleichzeitig erklingende musikalische Linien ihre melodische und rhythmische Selbständigkeit und gleichberechtigte Entwicklung aufweisen.

So wird in Bachs zweistimmiger Invention Nr. 9 der Oberstimme

#6



eine melodisch und rhythmisch völlig anders gebaute Unterstimme entgegengestellt



und beide erklingen nun gleichzeitig und bewahren ihre Eigenständigkeit:

#4

Bach: Zweist. Invention Nr. 9, 4 Takte, S 20

Im Verlaufe einer Melodie ordnet sich der Einzelton in ein bestimmtes Kräfteverhältnis zu den übrigen ein. Ernst Kurth spricht in diesem Zusammenhang von einer "Bewegungsenergie". Dieser die Melodie durchfließende Kraftstrom ist es nun, der im Hörer ein Aufwärtstreiben der Bewegung als Spannung, ein Absinken aber als Entspannung empfinden läßt.

Hören Sie auf die ungeheure Spannungsentwicklung in J.S. Bachs Chromatischer Phantasie, die durch einen melodischen Aufschwung über einen Raum von drei Oktaven hervorgerufen wird und die sich erst mit dem Absinken der musikalischen Linie wieder löst:

#5

Bach: Chrom. Phantasie, S 8

Aber wir empfinden die Melodie auch nicht als eine Summe von einzelnen Bewegungsvorgängen, sondern als geschlossenes Ganzes, das eine G e s t a l t angenommen hat.

Die Urform jeder Melodie ist wohl in der Wellenbewegung zu finden, die Spannung und Entspannung abwechseln lässt.

Untersuchen wir daraufhin die Melodie eines alten Prozessionsliedes aus Prag. Vergl. unser Notenbeispiel Nr. 39! Unter 39a finden sie dieses Prozessionslied:

39a

Diese Melodie kehrt wieder in einem protestantischen Choral von 1569; 39b:

39b

um schließlich als Thema in Haydns "Kaiserquartett" - bzw. auch in der alten österreichischen Nationalhymne - Verwendung zu finden: 39c

H 6

Haydn: Kaiserquartett, 2. Satz, 2 Takte

Die zweite Unterscheidungsart bezieht sich auf die Ausführung:

Vokale und instrumentale Melodik .

Die einfachste frühe Form der Vokalmelodie ist eine Art gehobener Sprache, das sogenannte Psalmodie. Die melodischen Schlüsse sind durch den Wortakzent bestimmt, wenn es heißt:

H 7 Tonus I gloria Patri (Grad. S' 136\*)

Bedeutend fortschrittlicher und vollendeter erscheint uns die reich mit melodischen Ausschmückungen verzierte Kyrie-Melodie der Gregorianik:

H 8a

XI. Kyrie, Tonus III I. (Grad. S 38\*)

Dieser Melodie nachgestaltet ist eine frühe protestantische Umdichtung:

8b

Sal - ve re - nu - chi - ste

Heinrich von Lauffenberg hat dieselbe Melodie mit einem deutschen Text unterlegt und ihr - wohl bedingt durch die deutsche Reimanordnung - ein ganz neues Gesicht gegeben:

8c

Willkommen lobes werde, Königin in der er - de, himelreich gebo - re, Erlöser - u. mil - der - vil

Der Zusammenhang zwischen Tonfolge und Rhythmus stand in den Melodien der damaligen Zeit nicht unbedingt eindeutig fest. Dennoch ist mit dem eben gehörte Beispiel eine in die Zukunft weisende Gruppierung erreicht werden, die nur

hat meine alle trübe - gel

mehr eines kleinen weiteren Schrittes in dieser eingeschlagenen Richtung bedarf, ~~metrisch~~ um zur metrisch klar gegliederten Vokalmelodie zu kommen, wie wir sie z.B. in einem Volkslied aus dem 17. Jh. vorfinden:

H 9

Grüß Gott, du schöner Maien (Komm sing mit S 124)

Die I n s t r u m e n t a l m e l o d i e weist im allgemeinen einen größeren Tonumfang und mehr Beweglichkeit auf. So wäre wohl eine Linienführung, wie wir sie in Beethovens 3. Leonorenouvertüre vorfinden, als Vokalmelodie undenkbar:

H 10

Beethoven: Ouvertüre Leonore III, S 8 - 12

Ein sehr wesentliches Unterscheidungsmerkmal für die Verschiedenartigkeit der Melodiebildung ist die Art ihres Fortschreitens von Ton zu Ton.

Vier verschiedene Möglichkeiten lassen sich dabei feststellen:

H 16

1) Die schwächste melodische Spannung bietet der Einklang, die Tonwiederholung, das Liegenbleiben eines Tones als Symbol der Ruhe, des Schlafes, des Todes. So hält der Tod in Schuberts Lied "Der Tod und das Mädchen" an einem Ton fest, wenn er das Mädchen auffordert:

H 11

Schuberts: Der Tod und das Mädchen (Lied), op. 7, Nr. 3, S 194

Auch in der Instrumentalmusik finden wir solche Melodien, die lange an einem Ton verweilen, wie uns der Trauermarsch aus Beethovens Klaviersonate op. 26 beweist:

H 12

Beethoven: Klaviersonate op. 26, II., S 224, 16 Takte

2) Fortschreitungen von einem Ton zum anderen im Sinne der Tonleiter (große oder kleine Sekund) bezeichnen wir als Schritte. Wenn eine Melodie vorwiegend aus solchen Tonschritten besteht

H 18

sprechen wir von S t u f e n m e l o d i k oder auch Skalermelodik. Oft sind es Melodien mit mehr feierlichen, hymnischen Charakter, die solche Stufenfortschreitungen bevorzugen, wie z. B. Beethovens "Freudenhymnus" aus der 9. Symphonie:

H 13

Beethoven: 9. Symphonie, Freudenhymnus, S 281 - 284

Aber auch im schnellen Zeitmaß finden wir Stufenmelodik, die besonders bei Verwendung von nach oben gerichteten Halbtonschritten einen drängenden, hastigen Charakter erhält, wie im Scherzo von Beethovens Klaviersonate op. 14/2:

H 14

Beethoven: Klav.-Sonate, op. 14, Nr. 2, Scherzo, S 185, 16 Takte

3) Wenn die Skalenmelodik vorwiegend in der linearen, bzw. polyphonen Musik aufscheint - wir werden in den folgenden Sendungen, die sich mit dem kontrapunktischen Erscheinungen befassen werden, noch darauf zurückkommen - so weist die auf den Klang aufbauende Melodik mehr Sprünge auf, wie Dreiklangsexlegungen

oder Septakkordbrechungen

So inspirierte die Dreiklangsharmonik:

Franz Schubert zu einem seiner schönsten Lieder:

H15

Schubert: Ich höre ein Bächlein rauschen (op.25 /2). S 6, 10 Takte

Oder Anton Bruckner erfindet das Hauptthema seiner 7. Symphonie auf einer ausweiteten Dreiklangsbrechung von E-dur:

H16

Bruckner: 7. Symphonie, Beginn

4) Je größer der Sprung einer Melodie, desto stärker wird auch die ihm inwohnende Spannung. So erzeugt der Beginn des Adagios von Bruckners 9. Symphonie mit dem Honschritt h - c2 und dem 2 1/2 Oktaven durchmessenden Thema mit den kolossalen Aufschwüngen und Abstürzen eine geradezu ekstatische Ausdrucksintensität:

H17

Bruckner: 9. Symphonie, Adagio, Beginn 7 Takte, S 126

In solchen ungewöhnlich weiten Intervallsprüngen ist bereits ein neues konstruktives Geschehen vorweggenommen, das einige Jahrzehnte später zu einem ~~int~~ integrierenden Bestandteil moderner Melodiebildung wird:

Die Riesensprünge, die Arnold Schönberg in seinem Lied "Herzgewächse" die Singstimme ausführen ~~lässt~~, stellen ungeheure Anforderungen an deren technische Möglichkeiten:

H18

Schönberg: Herzgewächse, op. 20

Ebenso deutlich ~~ist~~ <sup>wird</sup> dieser Hang zu <sup>und scharfen Konturen</sup> großen Sprüngen in der Melodik der zeitgenössischen Instrumentalmusik offenbar. Diese außergewöhnlichen Intervallsprünge haben sich von der Akkordbezogenheit bereits vollkommen gelöst, die der Melodielinie untergeordneten Klänge geben nur Farbe, wie z.B. in Robert Schollums III. Satz seines Mosaik für Oboe Schlagzeug und Klavier:

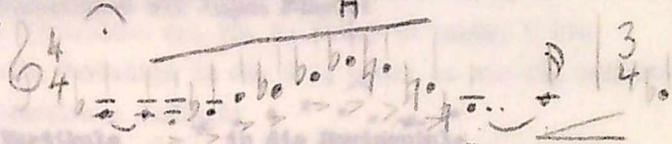
Schollum: Mosaik, III

H19

Das weitgespannte, raumgreifende Unisono-Rezitativ des Orchesters, das den III. Satz von Paul Hindemiths Symphonie "Mathis der Maler" eröffnet, demonstriert gleichsam in einer großartigen Synthese die Erscheinungsformen moderner Melodie: *Nebenbeispiel Nr 40.*

Es beginnt mit einer Fermate auf dem Tone as, .... die noch alle Energien der nachfolgenden, spannungsgeladenen Melodie in sich birgt und aufstaut. Dann schwingt sich die Linie in einer akzentuierten Achtelbewegung zu einem ersten Höhepunkt über

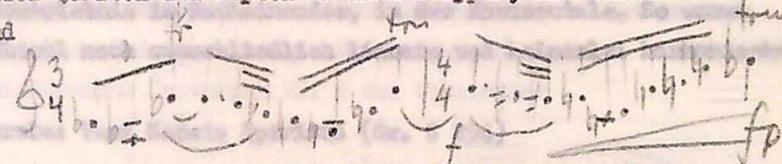
40a



zu b1 empor - also über eine Dreiklangsmelodik in polytonalen Nacheinander von g-moll und es-moll.

Weiter springt sie über Quartan und Septen in drei Etappen, die durch Triller getrennt sind

40b



zum zweiten Höhepunkt des 2, wo sie nun auf längerem Triller verweilt.

Aber nicht etwa um auszuruhen. In einer schier alles sprengenden Ausdrucksintensität spalten sich aus der bisherigen Einstimmigkeit immer mehr Linien ab:

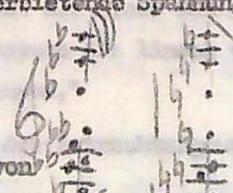
40c



Vom Triller des-es geht es über die Reklination nach unten zu ces, weiter b, as, ges, f und Fes dazu in gewaltiger Klangmassierung, die unterstützt wird durch immer stärker werdende Tongebung eines kontinuierlichen Crescendo und dazukommendes Schlagzeug,

bis sich endlich diese schier kaum mehr zu überbietende Spannungsteigerung durch zwei FF-Schläge entlädt :

zu 40c



Hören wir also die Einleitung zum III. Satz von

Paul Hindemiths Symphonie "Mathis der Maler" S 38

H 20

H 10

H 10

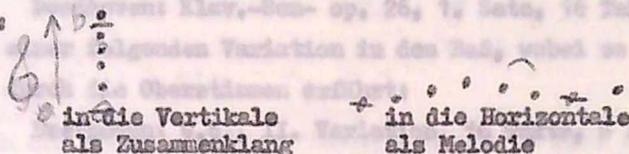
F 78 Schollum

XIII. GRUNDLAGEN DER MELODIK

An die Spitze meiner Ausführungen dieser gesamten Sendereihe stellte ich den fundamentalen Satz Arnold Schönbergs: Das Material der Musik ist der Ton. Wenn wir uns nun bisher mit den Gegebenheiten des Klanggeschehens befaßt haben, so berücksichtigten wir damit nur eine Richtung der Kraftausstrahlung des Einzeltones, nämlich die in die Vertikale.

Erinnern wir uns an unser erstes Notenbeispiel, das uns die Ausstrahlungskraft des Tones nach zwei Dimensionen vor Augen führte:

Ausgehend von c:



Die Anfänge der abendländischen Musik ~~schienen~~ zeigten eine lineare Ordnung der Töne, also ein Tonerlebnis im Nacheinander, in der Horizontale. So waren im gregorianischen Choral noch ausschließlich lineare und keinerlei harmonische Bindungen vorhanden:

Hörprobe: Veni Sancte Spiritus (Gr. S 294)

Dieses Nacheinander, diese horizontale Kraftausstrahlung des Tones, diesen geordneten Ablauf einer Tonreihe nennen wir **M e l o d i e**, die das Wesenselement aller musikalischen Äußerung und Satzbildung ist. Freilich, die Gestalt der Melodie, ihr Aufbau, ihre Struktur ist von verschiedenlichen Komponenten abhängig.

Der bedeutende Musikforscher und Theoretiker Ernst Kurth umreißt das Wesen des Melodischen in treffender Weise:

"Melodie ist Bewegung. Der Grundinhalt des Melodischen ist nicht eine Folge von Tönen, sondern das Moment des **Ü b e r g a n g s** zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Übergang ist Bewegung. Das äußert sich schon darin, daß wir einen melodischen Zusammenhang gar nicht als einen aus lauter einzelnen Tönen sich summierenden Eindruck, sondern als linear verlaufenden, **g e s c h l o s s e n e n** Zusammenhang aufnehmen."

Wir unterscheiden - je nach dem Gesichtspunkt der Betrachtungsweise - folgende Arten der Melodik:

Einerseits homophone und polyphone Melodik, andererseits vokale und instrumentale Melodik.

Als **h o m o p h o n** bezeichnen wir heute eine Melodie, die von einfachen, begleitenden Akkorden gestützt wird.

Wenn es z.B. in den Deutschen Volksliedern für Gesang und Klavier von Johannes Brahms heißt:

Brahms: Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn oder mit nachschlagenden Akkorden im "Schwesterlein"

Brahms: Schwesterlein

#20

#30

#36

#1

#4

#5

#2a

#2b

## Melodie Fülle

Ich glaube, schon an den wenigen, aber so prägnanten Beispielen, die sie hörten, war spürbar, was für ein ereignisreiches Abenteuer das richtige Anknüpfen von Melodien über ist. ~~Die~~ Ihre Melodiegestaltung selber wollen wir aber noch ein-  
deutlicher, dass dabei auch die Rhythmus eine ganz wesentliche Rolle spielt - der Rhythmus, der in geheimnisvoller Weise je mehr, je mehr recht unerschütterlich mit dem werd empfunden wird. Denken Sie daran, dass für unsere Breiten eine ruhig und gleichmäßig dahin schreitende Weise am ehesten zu einer Dichtung passen wird, die von Gott, dem - wie wir hier sehen - kühnen Pol in der Flucht der Dinge erzählt. Ein afrikanischer Neger aber wird die Erregung, die ihn bei dem Bericht über das Hören lassen überfällt, in ~~seiner~~ heftigsten Rhythmen übertragen. Diese Musikologie im europäischen ~~Verständnis~~ ~~zu~~ ~~Ruhe~~ in afrikanischer ~~Erstan~~ steht etwa an der Wiege des Negro-Spirituals.

Die Melodie, so hörten wir, liegt horizontal im Raum. Vertikale sind aber mehrere Melodien, so entsteht, als Anthologie, als Klang, im besten auch Vertikals. Die Kunst, horizontal und vertikal zu verbinden, nennen wir Kontrapunkt. ~~Das ist ein~~ ~~ausere~~ ~~wichtigen~~ ~~Leitungen~~ ~~kanal~~

x Sie hat sich infolge ihrer naturgemäßen  
Komplexität nur langsam über  
etliche Jahrhunderte hin entwickelt und  
mitunter gab es im massengeschichtlichen  
Verlauf ~~die~~ Vandalen, die denen sich  
kontrapunktische und homophone  
Gestaltung scharf gegenüberstellen,  
etwa um 1750, als Bachs und Händels  
Leben zu Ende gingen und Philipp Em.  
Bach zum Haydn gleichzeitig am  
neu zur Blüte gelangenden melodischen  
Element arbeiteten.  
Nun, von der <sup>komplexen</sup> Kontrapunktik also  
sollen unsere nächsten Studien handeln.

### Kap 1 Ausleitung;

Die Kunst der Kontrapunktik wird so oft  
als trockener Stoff angesehen — vielleicht  
sind es gerade lebendiger Kontrast Schuld.  
In Wirklichkeit aber — sie haben es sicher  
gemerkt — streitet sich im Kontrapunkt-  
fischen Geschehen eine Fülle von ~~der~~  
eigenartigen Schönheit aus. Wir werden  
verständlich <sup>wohl</sup> mehr davon hören.

## Contrapunkt 1: Einführung

Über das Wesen dessen, was man üblicherweise als Capriccio bezeichnet, könnte man auf soziologischen Grundlagen eine Menge von Gedanken entwickeln. Was hat gerade in unserem Zeitalter, jenseits der Alpen, in einem Mann, der man sonst nirgends kennt, dazu geführt, eine Klanglichkeit zu entfalten, in der bewusst und bewusst jede einsetzende Stimme ihren eigenen Weg geht, ohne auch jemals den Blick auf das Ganze <sup>zu verlieren</sup>? Es ist das eine wahrhaft soziale, ~~sozialistische~~ <sup>sozialistische</sup> Haltung gemittelteren, mit einer wie herkömmlicher Fröhlichkeit dazu. Sie entsteht, soweit wir das an Hand oft nicht sehr genauer Aufzeichnungen verfolgen können, in der letzten des Mittelalters, die sich im Spiegel dieser ihrer Musik eine glänzende Haltung- und Führung zeigen lässt. Die höfische Musikwelt der Renaissance in Italien überbrückt diese Haltung. Aber sie lebt im Norden in der Musik weiter, die ihren Höhepunkt in J.S. Bachs Kunstalther und doch so menschlich empfindlicher Fugenkunst findet. Dann aber, mit der Zeit des Sturm und Drang, geht die Zeit der Polyphonie, des strengen Kontrapunktes jenseits der Erde. Und doch: Mozart u. Beethovens Fugen, erstere an Hand der orientiert, träumen von verlorenem Paradies, und hat trüben heute unverständlichen Weise noch immer davon.

Die kontrapunktische Klanggestaltung war ihre eigene Sache evident, über deren Grundzüge im Bild zu sein für den Musikfreund obzugenst nötig ist. Prof. G. wird sie als in einigen wenigen Lehrbüchern in eine „schöne Weise kontrapunktischer Gestaltung“ einführen.

† Neu mitmenschen Bewusst einschleichen