

KAREL PHILIPPUS BERNET KEMPERS / AMSTERDAM

Versuch eines vertieften Einblicks in den musikalischen Organismus

Das musikalische Kunstwerk ist das Ergebnis teilweise bewußter, teilweise unbewußter Kräfte des schaffenden Geistes. Welchen Anteil genau das bewußte, welchen das unbewußte oder unterbewußte Seelenleben daran hat, läßt sich noch nicht bestimmen. Zweifelsohne ist die Dosierung bewußten und unbewußten Schaffens bei den verschiedenen Komponisten verschieden. Immerhin scheint der Anteil des Müssens gegenüber dem des Wollens bedeutend genug, um dem Begriff *Organismus* den Vorzug zu geben vor dem der *Struktur*.

Struktur nämlich scheint den Schwerpunkt nach der Seite des Rationalen zu verschieben, deutet ein verständnismäßiges Bauen, ein bewußtes Formen an, und bringt nicht das Keimen in und Sich-Nähren aus dem Unterbewußten zum Ausdruck. Das sich in der Zeit entfaltende Musikwerk hat mehr Ähnlichkeit mit dem wachsenden Lebewesen als mit dem statischen Begriff *Struktur*. Zwar ist dieses Wachsen keineswegs ein wildes, dafür ist der Anteil des bewußten Schaffens wieder zu stark, wenigstens in der Kunstmusik. Kann man vielleicht das Volkslied noch mit einer lieblichen Feldblume vergleichen, die Kunstmusik ist vielleicht der Zuchtpflanze, und der Komponist dem Pflanzenzüchter ähnlich. Wie dem aber sei, Feldblume und Zuchtblume sind beide organisch, keine Strukturen, beide zeigen ein sinnvoll wirksames Ganzes, wie ein Organismus zeigen soll „wie alles sich zum Ganzen webt, eins aus dem Andern wirkt und lebt“. *Struktur* dagegen braucht nicht notwendig sinnvoll funktionierend zu sein.

Ein Musikwerk analysieren sollte heißen: es bis in die kleinsten Einzelheiten studieren, um es als Ganzes besser zu verstehen. Der Betrachter handelt ähnlich dem Botaniker, der eine Pflanze studiert und sich fragt, welche Beziehung die einzelnen Teile zueinander, und welchen Anteil sie am Leben der Pflanze haben. Und gleich wie der Botaniker schließlich zu den kleinsten Einheiten vordringt, die schon im Keim das So-Sein der Pflanze bedingen, so wollen auch wir die Lupe nehmen und die kleinsten Einheiten betrachten, welche den Wachstum des Musikwerks bestimmen.

Seit Riemann betrachtet die Musikwissenschaft als kleinste sinnvolle musikalische Einheit das Motiv. Riemann unterscheidet dann in seiner Kompositionslehre und zumal in seinem *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Taktmotive und Unterteilungsmotive. Erstere umfassen einen ganzen Takt und gruppieren sich um den Taktstrich, letztere um den einzelnen Schlag. Es gibt jedoch noch andere, an sich noch nicht sinnvoll scheinende Keimkräfte. Das Motiv ist nur eine Möglichkeit der musikalischen Entfaltung und Ausbreitung, jedoch bestimmt nicht die einzige. Erstens sind die Riemannschen Motive oft recht willkürlich und die Komponisten haben viel souveräner mit ihrem Material gewaltet, als Riemann ihnen gestattet haben würde, zweitens können Motive in rhythmischer Hinsicht ganz verschieden und dennoch melodisch und im zeitlich-proportionalen Verlauf ähnlich oder verwandt sein.

An der Hand von Beethovens *Klaviertrio* op. 70,1 weist Ref. nach, daß auch die „kleinste sinnvolle musikalische Einheit“, das Motiv, gleichsam das musikalische Molekül, sich aus Atomen verschiedener Art zusammensetzt, welche sich frei machen und andere Bindungen eingehen können. Es sind: a) eine Zeitwertfolge, das Metrische (das horizontal-distanzierende); b) eine Intervallfolge, das Melische (das vertikal-distanzierende); c) das Schwere-Verhältnis, die Einteilung im Takt, der Rhythmus. Erst wenn diese drei Bestandteile: Zeit, Ton und Betonung vorhanden sind, kann von einem Motiv gesprochen werden. Es können jedoch diese Bestandteile an sich dem Komponisten wichtiger gewesen sein als die Totalität des Motivs.

Weder die allgemeine Musiklehre, noch die Musikwissenschaft kennen Bezeichnungen für solche melischen und metrischen Entitäten, es sei denn, man wandert ganz weit in die Ver-

gangenheit zurück, in welcher die Theorie der Isometrie — man spricht zu Unrecht von *Isorhythmik* — Termini kennt, die sich *per definitionem* verwenden lassen, nämlich *Talea*, *Color* und *Ordo*. Diese Termini wurden zwar von den Theoretikern zwischen Johannes Garlandia und Tinctoris verschieden interpretiert, doch hat sich die heutige Musikwissenschaft der Definition und den Beispielen des Anonymus V angeschlossen. Unter *Talea* wäre dann zu verstehen eine taktmäßig noch unbestimmte Folge von nur nach relativen Zeitwerten bestimmten Noten unbestimmter Tonhöhe, d. h. eine relativ—zeitliche Entität; *Color* eine ausschließlich melische Entität, nämlich eine Ton- oder Intervallfolge ohne zeitliche Ordnung; *Ordo*: die Einheit von *Talea* und *Color*, eine relativ—zeitliche—melische, jedoch nicht rhythmische Entität. Der Takt kann aus den *Taleae* entweder gleiche oder auch verschiedene Rhythmen, aus den *Ordines* gleiche oder verschiedene Motive entstehen lassen.

Für das tiefere Eindringen in die Geheimnisse des musikalischen Organismus wird es sich sehr ergiebig erweisen, nicht nur auf Moleküle, sondern auch auf Atome, also auf *Ordines*, *Taleae* und *Colores*, zu analysieren. Es wird Fragen der rhythmischen Interpretation aufwerfen, Ansätze zu Taktwechsel im scheinbar einheitlichen Takt entdecken lassen. Es wird zeigen, daß der notierte Taktwechsel der neueren Musik keine rhythmische Bereicherung, sondern eine Verarmung — nämlich Beseitigung reizvoller Zweideutigkeiten — darstellt, und ein neues Licht auf die Rhythmik des 18. und 19. Jahrhunderts werfen. Es wird vielleicht auch einen Hinweis geben, was in der Musik gewachsen, nachgeformt ist, was Natur ist und was Kultur¹.

CARL DAHLHAUS / KIEL

Intervalldissonanz und Akkorddissonanz

Von einer Dissonanz zu sprechen und nicht ein Intervall, sondern einen Ton zu meinen, ist eine so feste Gewohnheit, daß es kaum auffällt, wie seltsam sie ist. Die übertragene Wortbedeutung erscheint als Selbstverständlichkeit, weil sie, allerdings aus verschiedenen Gründen, sowohl in der Akkordharmonik als auch im Kontrapunkt möglich ist. In der Akkordharmonik ist eine Dissonanz ein Ton, der aus dem Dreiklangsschema herausfällt. Dagegen beruht im Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts die Möglichkeit, einen Ton statt eines Intervalls als Dissonanz zu bestimmen, auf zwei Voraussetzungen, die im 17. Jahrhundert aufgehoben wurden: einerseits auf dem Verbot der Dissonanz „Note gegen Note“, die keine Unterscheidung zwischen dissonierendem Ton und Bezugston zulassen würde, andererseits auf einer strengen Korrelation zwischen Dissonanztechnik und Betonung: In der Intervallfolge *c—g/c—f* gilt, wenn die Quarte betont ist, der untere Ton, und wenn sie unbetont ist, der obere Ton als Dissonanz, die durch einen Sekundschritt aufgelöst werden muß.

Zwischen den festen Systemen, dem älteren Kontrapunkt und der Akkordharmonik, bildet die Satztechnik des 17. Jahrhunderts einen Übergang, in dem sich das Noch und das Schon, das Nicht-Mehr und das Noch-Nicht fast unentwirrbar verschränken. Der Versuch aber, ihn zu beschreiben, wenn auch nur in einer rohen Skizze, setzt eine genaue Bestimmung der Begriffe *Akkorddissonanz*, *harmoniefremder Ton* und *Intervalldissonanz* voraus.

Kirnbergers Unterscheidung zwischen der Septime als „wesentlicher“ Dissonanz und der Quarte oder None als „zufälligen“ Dissonanzen ist fragwürdig; denn auch eine Septime kann ein *harmoniefremder Ton*, auch eine None eine *Akkorddissonanz* sein. Nicht die Struktur der

¹ In der Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag (Kassel 1963), 34—49, hat Verf. die Verwendbarkeit dieses Gedankens eingehender demonstriert (*Isometrische Begriffe und die Musik des 19. Jahrhunderts*).