AGEMUS-NACHRICHTEN MAI 1989 HEFT 18

INTERNES INFORMATIONSORGAN DER ARBEITSGEMEINSCHAFT EVOLUTION MENSCHHEITSZUKUNFT UND SINNFRAGEN

EVOLUTION DER MUSIK (1)

Konrad Musalek

Ein Ton, ein Geräusch ist selbstverständlich noch nicht Musik; es kommt darauf an, was der Musiker damit anfängt, wie er es weiterführt, was er damit gestaltet. Insofern ist der Ton, das Geräusch, das Schallereignis das Material, stumpf und träge zuerst. Und auf einmal das Wunder, das wunderbare Geheimnis, das man nicht lüften kann, auch nicht lüften soll (-sonst ist es weg, verflogen, kein Geheimnis mehr,- nur mehr vielleicht Berechnung, Rezept!); dieses Wunder also, unerklärbar, unbeschreiblich, schon gar nicht mit bloßen Worten erklärbar, daß plötzlich oder allmählich auf einmal Musik wird, Melodie, melodische Linie, Harmonie, Zusammenklang, auch wenn es noch so kühn und bizarr ist und Form hat, musikalische Gestalt annimmt. Ein Wunder! Je näher man dabei ist, wenn man ganz nahe dabei sein darf, umso deutlicher, sichtbar, spürbar und umso faszinierender...
Darum geht es eigentlich: Daß Kunst gleichsam eine Botschaft, aber in einer nicht-verbalen Sprache ist. Wäre sie durch das Wort ersetzbar, könnte man sie ersetzen, sie wäre nicht notwendig, sie wäre nicht Kunst...
Diese Botschaft wird nun von einer Individualität, von einem Individuum abgeschickt, von einer einmaligen, einzigartigen, (wie wir alle Menschen jeder einzelne von uns ist), von einer ausgeprägten, starken Persönlichkeit abgesandt an einen Empfänger, an viele Empfänger, an viele verschiedene Empfänger, die dem Künstler zumindest wenig bekannt sind. viele sind ihm ganz unbekannt...
Dabei verändert im Großen gesehen, vom Standpunkt der Kunstgeschichte betrachtet, der Künstler mit seinem Tun , mit seiner schöpferischen Tätigkeit, fortlaufend manchmal in kleineren Schritten, manchmal in großen Sprüngen die Vorstellung dessen, was Kunst ist...
Robert Musil schreibt: "Nicht das Genie ist 100 Jahre seiner Zeit voraus, sondern der Durchschnittsmensch ist um 100 Jahre hinter ihr zurück." - Wenn wir die derzeitigen Konzertprogramme anschauen, finden wir diese Meinung bestätigt...
Zusammenfassend heißt dies, daß sich viele, die meisten Zeitgenossen orientieren an Vorstellungen über den Künstler, wie sie bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gegolten haben und damals auch zutreffend waren.
So unterscheidet sich der Künstler recht deutlich vom Kunsthandwerker. Der Kunsthandwerker ist Nachschöpfer; er stellt um viel Geld (was nichts Böses ist!) z.B. herrliche Schmiedeeisengitter her. Oder er

bemalt nach alter Manier einen Bauernkasten. Wunderschön! Aber er ist Nachschöpfer, er stützt sich auf die Tradition, auf Althergebrachtes, Bekanntes, Beliebtes; dies ist wirklich nichts Böses und hat in unserer heutigen Konsumgesellschaft seinen Platz; hier geht es allein um Angebot und Nachfrage, um Geschäft. Dies ist legitim und gut; aber es hat mit Kunst, wie wir es vorhin dargelegt haben, wenig oder gar nichts zu tun, auch wenn es von manchen, von vielen kurzschlüssig verglichen oder verwechselt wird...
Um die Mitte des 19. Jahrhunderts (!) erschreckte der französische Maler Gustave Courbet seine Zeitgenossen damit, daß er sagte, daß Kunst Spiegel der Wirklichkeit sein müsse; und nicht das Schöne sei das Wahre, sondern das Wahre, auch wenn es noch so häßlich sei, sei das Schöne!

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Courbet schreibt der Schweizer Kunst- und Kulturkritiker Jacob Burckhardt 1843: "die Kunst will, solange sie lebendig ist, etwas Neues schaffen. Und es ist kein Übermut der Künstler, wenn sie Neues, noch nie Dagewesenes geben, sondern innere Notwendigkeit."
Bedeutsam! Schon vor 150 Jahren...
Und im Zusammenhang damit fällt uns der bekannte Satz von Arnold Schönberg ein: "Kunst kommt nicht sosehr von Können; Kunst kommt von Müssen."
Hier spürt man den Ernst, die Verantwortung, das Sendungsbewußtsein eines Künstlers unseres Jahrhunderts heraus. Hier wird klar, es muß nicht immer Scharlatanerie, Unfug, ja Übermut sein, nur zu schrecken; vielleicht ist es notwendigerweise ein Aufrütteln, auch Wachrütteln für Satte, für Leute, die meinen, schon alles zu kennen, für Bedürfnislose, für Abgestumpfte, die nichts mehr erschüttern kann. Der Künstler spürt förmlich den Drang, es drängt ihn dazu, er muß es tun! Wie Schönberg es einmal sagte:"Einer muß es tun! Und wenn es niemand macht sich niemand dazu findet, dann muß ich es eben tun..."
Nun aber im Speziellen zur Musik, zu ihren Veränderungen, Entwicklungen im Laufe der Geschichte; es ist faszinierend, zu beobachten, wie sie sich dauernd ändert und in einem immer neuen Kleid erscheint.
Beginnen wir beim Gregorianischen Choral.
Er ist zwar auch nicht das Aller-Älteste, was wir heute einigermaßen kennen, was uns die Musikwissenschaft einigermaßen gesichert liefert. - Interessant und an dieser Stelle erwähnenswert ist, wenn ich das auch vorher kurz erwähnen darf:
Vor einigen Jahren ist eine sehr interssante Schallplatte mit einem noch interesanteren Beiheft erschienen; herausgegeben von einer spanischen Forschergruppe aus Madrid, die die neuesten Erkenntnisse auf dem Gebiet der antiken griechischen Musik publiziert.[1]
Mozart soll sich über den Gregorianischen Choral geäußert haben: "Hätte ich nur eine Zeile davon komponiert, ich bräuchte nichts mehr zu schreiben...!"
Nun zur Entstehungsgeschiecht des Gregorianischen Chorals:
Man nimmt heute 3 Hauptquellen, 3 sehr unterschiedliche Stilrichtungen an, aus denen dann in einer Art Synthese etwas ganz anderes, etwas ganz Neues entstanden ist; und was da genau geworden ist, können wir heute nur vermuten, da es darüber kaum musikalische Aufzeichnungen

1) "Musique de la Grece Antique" Harmonia mundi

gibt; die frühesten Aufzeichnungen stammen erst aus dem 12. Jahrhundert. Was vorher war, weiß man so gut wie nichts, wie und was da musiziert wurde. Über die Entwicklung unserer heutigen Notenschrift später. Jetzt muß über den Namen, die Bezeichnung des Gregorianischen Chorals doch etwas näher ausgeführt werden:
Papst Gregor der Große (um 600) ist so ähnlich zu Ehren gekommen, wie Pontius Pilatus ins Credo. Es ist zwar eine ganze Stilrichtung nach ihm benannt, aber er hat keinen einzigen dieser herrlichen Choräle komponiert. Er war vielmehr ein großer Reform-Papst. In einer Zeit, als sich das Christentum auch in unseren Gegenden hier in Mittel-Europa verbreitete und festigte, als in vielen Gegenden sich eigene, recht unterschiedliche Liturgien herausbildeten, sah sich der Papst in Rom - wieder einmal - veranlaßt, die Einheit der Kirche zu wahren... Und sein eigentliches Verdienst war, diese Vielfalt der Liturgien und damit auch der musikalischen Gestaltungen zu verbieten. Und nur das, was erlaubt ist, wurde in einem Buch als bindend für die Gesamtkirche vorgeschrieben. So kam er zu der Ehre, daß alle die Gesänge später nach ihm benannt wurden. Soweit kurz die Namensgeschichte, aber jetzt die Entstehung, die Entwicklung dieser so wunderbaren Musik:
3 Hauptquellen können wir laut Musikforschung unterscheiden:
Die erste ist sicherlich die jüdische Synagogal-Musik; nicht die heutige, die sich im Laufe der Jahrhunderte trotz Abkapselung doch sehr den bodenständigen Musikstrukturen der einzelnen Länder und Kontinenten anpaßte; sondern jene Musik, die wir heute vielleicht noch in Spuren in den orientalischen Diaspora-Gemeinden z.B. in Ägypten und anderswo finden können. Es ist anzunehmen, daß die ersten Christen, - nämlich Juden - ihre jüdische Tradition zuerst beibehielten und selbstverständlich ihre gewohnten Gesänge, nun vielleicht allmählich mit etwas abgeändertem Text, weiter gesungen haben werden.
Die zweite Quelle war die antike, heidnische Musik. Wie wir wissen, war ihre Musik eine sehr reichhaltige; wie auch der ganze Kult, sowohl bei den Griechen, als auch bei den Römern ein sehr sinnenfreudiger war; sie verstanden Feste zu feiern, die mitunter auch sehr orgiastisch waren. Und auch hier ist es sehr naheliegend, daß die sogenannten Heiden-Christen ihre gewohnten Gesänge weiter sangen, auf ihre Weise nun die für sie neue Gottheit, die alleinige, einzige Gottheit, die alle anderen "Götter" besiegt hat, mit neuen Texten anbeteten.
Wir können dieses Beibehalten heidnischer Bräuche, uralter Symbole und Zeremonien auch außerhalb der Musik beobachten und bis heute feststellen. Z.B. ist unser Weihnachtsfest zur Zeit des alten Winter-Sonnenwende-Festes; das genaue Geburtsdatum Jesu Christi kennen wir ja bekanntlich nicht. Ein altes heidnisches Fest wurde "getauft", verchristlicht, der neuen Lehre einverleibt und zunutze gemacht.
Damit sind wir bei der 3. Quelle, beim Gesang unserer Vorfahren hier in unserer Gegend vor bald 1500 Jahren. Es soll nach den etwas einseitig gefärbten Berichten der römischen Geschichtsschreiber furchtbar, furchterregend geklungen haben. Man kann sich das gut vorstellen, wie der Gesang der Germanen geklungen haben mag in den Ohren der feinsinnigen, gebildeten Römer; hier im rauhen Klima in Transdanubia und wie das klingt in den Wäldern nördlich der Donau; laut hallend und urwüchsig, ein wilder Gesang der rauhen, etwas heiseren Männerkehlen der germanischen Stämme hier im Norden.
Wahrscheinlich war dieser 3. Einfluß der kräftigste, weil vitalste

in der Entwicklung zum sogenannten Gregorianischen Choral.
Und wie gings dann weiter?
Hier, an der Stelle, wäre ein kurzes Wort zur Entwicklung unserer Notenschrift angebracht:
In der griechischen Antike hatte man eine Buchstaben-Notation; das heißt, über dem Text befanden sich griechische Buchstaben, die die dazugehörige Melodie andeuteten, wie wir es am Beispiel des berühmten Grabsteins des Seikilos, 1883 in Kleinasien gefunden, sehen. - Sollte heute ein Schüler in den Anfangsstadien des Klavierunterrichtes zu den Notenköpfen Buchstaben schreiben, ist er in guter Gesellschaft, in der Antike war das auch die Notenschrift.
Die 2. Station in der Entwicklung unserer Notenschrift sind die Neumen Zeichen, wörtlich Winke (vom griech. Wort neuma), die zuerst ebenfalls über die Textworte geschrieben wurden; geheimnisvolle Zeichen, nicht unähnlich unserer heutigen Stenographie-Kürzel (die selbstverständlich andere Bedeutungsauslegungen haben...) die die Melodie andeutungsweise, ohne Notenwerte in unserem heutigen Sinn und ohne absolute Tonhöhe angaben; es wurde quasi bloß die Bewegung der Melodie angedeutet.
Später, um das Jahr 1000, waren diese Neumen bereits auf einer Linie; und hier wäre der Benediktiner Mönch Guido von Arezzo, aus Lothringen stammend, zu erwähnen, dem die "Erfindung" der Linie, der Linien zugeschrieben wird; wahr ist, daß dies in seiner Zeit, in diesem oder im vorigen Jahrhundert "aufkam", ohne daß der "Vater" genau zu identifizieren ist. Nun, die Einbeziehung der Notenlinien, sie waren übrigens bunt, die oberste war grün, die nächste schwarz, die dritte rot und die unterste wieder schwarz, 4 waren es zunächst, diese "Erfindung" wwar schon ein ganz großer Fortschritt, konnte man damit zumindest in etwa die Tonhöhe festlegen.
Erst die Choralnotation, die römischen Quadratnoten, die heute noch in den römisch-katholischen Meßbüchern verwendet wird, benützte so ähnliche Gebilde, die sicherlich zu unseren Notenköpfen führten. Aber der Notenwert, wie lange solch eine Note ausgehalten werden soll, dies war dadurch noch nicht eindeutig festgelegt.
Diese Errungenschaften brachte erst die Mensuralnotation des 14. und 15. Jahrhunderts, wo es die Longa, die Brevis, die Semibrevis usw. gab, Notenköpfe, die zwar noch eckig, aber schon mit hohlem und mit vollem Notenkopf und Hals u.ä. waren.
Und um 1600 ist dann unsere heutige, traditionelle Notenschrift fertig; die letzte wichtige Zutat war dann der Takt, der Taktstrich und die Taktangabe; und man kann sich vorstellen, daß uns heute diese Notenschrift nach fast 400 Jahren schon längst zu eng, zu klein, zu wenig effizient und nicht mehr ganz brauchbar für heutige verhältnisse ist und daß es viele, mehr oder weniger geglückte Versuche gibt, diese zu reformieren. Keine Angst, es wird sich, was die alte Musik betrifft kaum etwas ändern können; das ist nicht nur eine Prestige-Angelegenheit, sondern vor allem auch ein finanzielles Problem. Aber die Entwicklung geht unaufhaltsam weiter. Und Sie wissen vielleicht, daß die neue Musik, die Musik unseres Jahrhunderts bereits eine Menge Formen entwickelt hat,die eben imstande sind, die neuen Formen und Bedürfnisse der Komponisten und neue Phänomene der neuen Musik festzuhalten.[2)]

2) Erwähnenswert wäre in diesem Zusammenhang ein schon einige Jahre zurückliegender Versuch einer Zusammenfassung in: Erhard Karkoschka DAS SCHRIFTBILD DER NEUEN MUSIK, Hermann Moeck Verlag, Celle, 1966(!)

Als Österreicher und Wiener sollte man den wohl gelungenen Versuch einer Reform der Notenschrift, die keiner Versetzungszeichen bedarf, von Josef Matthias Hauer nicht unerwähnt lassen, eine Notenschrift mit 8 Linien, die eigentlich eine Griffschrift unserer Klaviatur (des Klaviers, der Orgel, des Akkordeons u.v.m.) darstellt. Allen berechtigten Vorbehalten zum Trotz, wird es sicherlich eine Weiterentwicklung geben; wie genau und wo und worin sie bestehen wird, das wird die Zukunft zeigen. Was unerwähnt blieb, das waren "Nebengeleise", auch "Sackgassen" der Entwicklung, die sich anscheinend nicht bewährt haben, so z.B. die Hufnagelnotation der Germanen, die parallel zur römischen Choralnotation verlaufen ist, die nun rückschauend keine Bedeutung heute hat; es ging immer alles weiter, nichts bleibt stehen; auch dann, wenn manche es nicht wollen und jede Neuerung als Weltuntergang diagnostizieren wollen...
Sowohl der Gregorianische Choral, als auch die Geschickte der Notenschrift hat gezeigt, daß es auch im Bereich der Musik eine Entwicklung eine Evolution gibt. Aber es geht noch weiter:
Ich erwähnte schon das Jahr 1000. Hier setzen wir ungefähr den Beginn der Mehrstimmigkeit in Europa an. Interessant und bestimmt nicht zufällig, daß es zu diesem Zeitpunkt so große Fortschritte in der Notation gab. Es begann zuerst mit Parallelklängen, das Organum, die verschiedenen Mixturen und dazu die immer gleichbleibende Baßstimme, wohl dann schon etwas "schweifend", aber nicht zu vergleichen mit den einige Jahrhunderte später einsetzenden Funktionsbässen zur Begleitung, wie wir es heute in unserer Volksmusik noch haben; damals gab es die berühmte Liege-Quinte, die Bourdon-Quinte, immer gleichbleibend, ob in der sakralen oder auch in der profanen Musizierwelt. Eine riesige Entwicklung und ein großer Fortschritt gegenüber dem Höhepunkt der Mehrstimmigkeit, wie wir sie gleich in der Gestalt eines Giovanni Pierluigi da Palestrina hören können.
Vorher müßte man aber noch die Entwicklung der Musikinstrumente kurz erwähnen: Die Anfänge sind selbstverständlich sehr einfache Instrumente, um nicht zu sagen primitive; das ist aber nicht abwertend gemeint. Der Musikbogen gilt in der Instrumentenkunde als eine der beiden Wurzeln unserer heutigen Saiteninstrumente.
Wir können sie heute noch z.B. in Tansania hören.
Dies gilt auch für die Blasinstrumente; z.B. die Knochen-Trompete aus Afrika. Hieher gehört auch das Signalhorn, z.B. das jüdische Schofar, ein Widderhorn ohne Mundstück, das zum jüdischen Neujahrsfest vom Synagogendiener gespielt wird, usw.
Das sind Klänge, die sicherlich manche von Ihnen an die dzt. Avantgarde-Musik erinnern. Aber davon später.
Wir machen nun einen Sprung in der Musikgeschichte; und kommen zu einem Höhepunkt der europäischen Mehrstimmigkeit, zu dem vorhin schon erwähnten Giovanni Pierluigi Palestrina (1525 - 1594).
Warum ich gerade ihn im Zusammenhang mit der Evolution der Musik herausstelle?
Zunächst, weil wir ohne viel Erklärungen (und "Zerklärungen") aus seiner Musik, z.B. wenn wir seine berühmte Missa Papae Marcelli hören, eine Entwicklungslinie erkennen, die im Stilbereich liegt.
Zum zweiten möge diese r Höhepunkt der Musikgeschichte als Beispiel, als Veranschaulichung der Geschichte des Konsonanz- und Dissonanzbegriffes dienen: In den meisten Köpfen heute noch ein unendliches Thema... Und es läßt sich unschwer verfolgen, wie sich der Begriff

Konsonanz und Dissonanz im Laufe der Geschichte wandelt:
So verfaßte am Beginn des 13. Jahrhunderts Johannes de Gallandia eine Konsonanz- und Dissonanztheorie im Sinne von:
Prim und Oktave sind vollkommene Konsonanzen; große Terz und kleine Terz sind "unvollkommene" Konsonanzen; aber eine "mittlere" Konsonanz ist Quart und Quint; die sind also nur ein bisserl konsonant, aber auf gar keinen Fall eine "unvollkommene" Konsonanz, was auch immer man darunter sich vorzustellen hat... Eine vollkommene Dissonanz ist aber die kleine Sekund, der berühmt berüchtigte Tritonus (später das Symbol des Teufels schlechthin) und die große Septime; unvolkommene Dissonanzen sind die große Sexte und die kleine Septime; und wieder die "mittlere" Dissonanz große Sekund und kleine Sext.
Übrigens tauchte in dieser Zeit zum ersten Mal auch der Begriff ars antiqua und ars nova auf. Vorallem wurden in der ars nova die Motetten erneuert mit der Isoperiodik und Isorhytmik; dann waren Neuerungen beim mehrstimmigen Lied, der Kantilenensatz kam auf, dann das Mensuralsystem und damit auch die Mensuralnotation u.v.a.m. Diese Neuerungen waren so umwerfend und skandalös, daß der damalige Papst Johannes XXII von Avignon aus eine Bulle verfaßte; er drohte mit Kirchenstrafen, falls die neue Musik in der Kirche aufgeführt wird...
Das zeigt die allseits bekannte Problematik der jeweils neuen zeitgenössischen Musik.
Und mit der Dissonanz war es ähnlich; immer mehr wird sie im Laufe der Musikgeschichte zur Konsonanz; das heißt, manche Intervalle werden allmählich "salonfähig", erlaubt, geduldet, sanktioniert, sind aber zuerst eine Ausnahme.

So finden wir, und das ist der 3. Grund, warum ich ihnen vorallem Palestrina erwähne, daß ein Wiener Komponist in der Barockzeit, er ist in der Steiermark geboren, hier in Wien bei 3 Kaisern lange Zeit lebte und wirkte. Im Jahre 1725 erschien in Lateinischer Sprache ein zweibändiges Werk; es wurde übrigens auf Kosten des damaligen Kaisers Karl VI gedruckt; das Werk heißt Gradus ad Parnassum und der Verfasser ist Johann Josef Fux. Es ist ein Kontrapunkt-Lehrbuch, geschrieben in erotematischer Lehrform, das heißt in Form eines Lehrgesprächs, wie es im Mittelalter, aber das war damals schon lange vorbei, üblich war. Da sind also ein Lehrer und ein Schüler und die diskutieren und überlegen laut; der Lehrer trägt den Namen Aloysius, das ist Palestrina Giovanni Pierluigi und der Schüler ist Josephus, das ist Fux, Johann Josef Fux.
Und warum dieses Buch so wichtig ist; Johann Sebastian Bach hat es gekannt und geschätzt; ein Bach-Schüler Lorenz Mizler hat es 1742 ins Deutsche übersetzt. Leopold Mozart hat es besessen und es existiert ein Notenheft von Wolfgang mit gelösten Aufgaben daraus. Haydn, Beethoven kannten es und studierten es. Schubert mußte es zwar widerwillig studieren, aber er war doch sehr fleißig bei Salieri; und wenn er brav lernte, kaufte Salieri ihm ein Eis... Bis herauf zu Paul Hindemith und weiter bis in unsere unmittelbare Gegenwart, jeder Komponist, jeder Student der musikalische Königsdisziplin, der Komposition studiert, muß durch den Gradus; es gibt sogar ein eigenes Fach darüber. Und ich glaube, daß der Satz, der bei Ernst Tittel im NEUEN GRADUS stimmt: Moderne Tonsprachen sind nur auf dem Weg einer vernünftigen, historisch begründeten und geschlossenen Evolution erreichbar... (Seite 23) Und in diesem Gradus ad Parnassum, und damit bin ich wieder bei der Konsonanz und Dissonanz, ist die vollkommene Konsonanz: Prim,

Oktave und Quinte; die unvollkommene Konsonanz: Terz und Sext (sowohl kleine als auch große); die reine Quarte, wenn sie gedeckt ist, ist Konsonanz; zwischen Baß und einer Oberstimme ist sie Dissonanz; also eine sogenannte "Auffassungsdissonanz"; einmal ja, einmal nein, je nachdem... Dissonanzen sind: Sekund, Septime und alle übermäßigen und verminderten Intervalle; und da besonders der Tritonus, der "Diabolus in musica", das Symbol für alles Böse, Teuflische, Schlechte, Heidnische, ein altes heidnisch-germanisches Element.
Wir finden diese Auffassung noch in der Romantik des 19. Jahrhunderts, z.B. in der Oper "Freischütz" von Karl Maria v.Weber; da ist diese berühmte Wolfsschluchtszene, wo sich der Jäger mit dem Teufel verbindet, damit er eine Kugel bekommt, die immer trifft; es wimmelt nur so von Tritoni; Karl Maria v.Weber, doch eher ein recht braver, tonal und schön klingender Komponist, wird hier ganz wild und diabolisch mit Hilfe vieler Tritoni.
Wir sehen, komponiert wurde damit, man verwendete Dissonanzen in der Musik, obwohl beim Bösen, verschrien, abseits, aber doch. Es gibt im Laufe der Musikgeschichte immer wieder und immer andere "Hintertürln" und Ausnahmen; mit dem Aufkommen der Homophonie, das ist nicht die Einstimmigkeit, eine Stimme ist die Hauptstimme, die anderen haben sich unterzuordnen, sie begleiten quasi; bei der Polyphonie ist es so, daß alle Stimmen mehr oder minder selbständig sind, für sich allein bestehen könnten, das heißt auch allein, einstimmig, nach etwas klingen;- nun in der Homophonie ist im Großen und Ganzen alles das konstant, was akkordisch, also im Drei-. Vierklang usw. Bestandteil ist; das ist Harmonieton, das übrige ist alles harmoniefremd und dissonant. Und da gibt es bei den harmoniefremden Tönen quasi die "Hintertürln": Den erlaubten Durchgangston, den Wechselton, den Vorhalt, die Antizipation, die Nebennote usw. Ähnlich wie im strengen Satz bei Palestrina und bei Fux die Qusnahmen bei der Cambiata, beim "harten Durchgang" usw.; alles Ausnahmen der "erlaubten Dissonanz".
Wir können bis zur Gegenwart, durch die ganze romantische Musik des 19. Jahrhunderts im Detail verfolgen, wie der Vorhalt z.B. sogar Stilmerkmal wird; bis zur Gegenwart oder bis zu Strawinsky, der extrem fomulierte:"Ich kenne keinen Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz.."
Zurück aber noch zu Johann Sebastian Bach, der nicht wie Palestrina komponiert hat, genauso wie Palestrina nicht so schrieb, wie die Meister vor ihm; und das gilt auch für Mozart, der auch nicht im Stile Bachs komponierte; das gleiche gilt auch für Schubert zu Mozart, Wagner zu Weber usw. herauf bis in unser Jahrhundert:
Es ist zwar eine Binsenwahrheit und klingt eigentlich banal; aber es eigentlich so, daß die jeweils neue Musik, die jeweils zeitgenössische anders, ungewohnt, neu, neuartig und mitunter auch wild und chaotisch, meinetwegen auch verrückt klingt.
Ich wollt aber zuerst noch bei Bach bleiben; was es in der Zeit Johann Sebastian Bachs so umwälzend Neues gab:
In einer Kontrapunktlehre schrieb Diether de la Motte: "Klangwelt und Spannungsgrad der Intervalle und Klänge waren in vorbachscher Musik eindeutig. Musik konnte im Augenblick des Hörens begriffen werden. Mit der Musik Bachs muß sich ein neues Hören entwickeln. Wenn wir im Hören eines Intervalls, einer harmonischen Wendung, erst nachträglich begreifen, was das Vorangegangene bedeutet, was es spannungsmäßig wert war, hören wir nicht mehr nur Ton für Ton am Notentext

entlang. Gleichzeitig muß ein verstehendes Hören anders operieren, es muß das Gehörte im Gedächtnis bewahrenfür einen Augenblick, bis ihm nachträglich Sinn zugesprochen wird. Vom Hörer wird eine Aktivität verlangt (wir leisten sie inzwischen aus Gewohnheit, ohne uns ihrer bewußt zu sein), die in ähnlicher Weise die Musik der Klassik fordert.

Erst durch die romantische Musik wird der Hörer aufgefordert, sich hinzugeben, von eigener Aktivität abzulassen, eigene Intensität vom Verstehen ins Erleben zu verlagern."
Entwicklung, Evolution des Hörens, der Musikaufnahme...
Noch eine Evolutionslinie, die Entwicklung der Interpretation:
Wir wissen, Bach hatte zu Lebzeiten nicht jene Ausstrahlung wie z.B. sein Zeitgenosse Händes. Als er starb, hatte sich der Kompositionsstil grundlegend gewandelt; er ist richtig aus der Mode gekommen; nur wenige, nur Insider kannten ihn überhaupt; seine Werke wurden kaum, eigentlich garnicht öffentlich aufgeführt; man erfreute sich anderer Musik, neuer Stile; die Söhne Bachs geben davon deutliches Zeugnis.
Es ist das einmalige Verdienst Mendelssohn-Bartholdys, daß er in einer denkwürdigen Aufführung der Matthäus-Passion Bach wieder entdeckte; hier setzte die Bach-Renaissance ein. Die Interpretation der Bach-Werke geschah selbstverständlich ganz im Geiste der Romantik. Man trug dynamische Zeichen ein, die aus heutiger Sicht nicht zum Musizieren der Barockmusik passen; auch Tempobezeichnungen, ja sogar Metronomzahlen; alle natürlich von unserer heutigen Warte aus gesehen falsch und nur aus der romantischen Anschauung des vorigen Jahrhunderts verständlich - und verzeihlich.
Heute sind wir darauf aus, alles in der ursprünglichen Weise zu musizieren; eine Urtext-Ausgabe jagt die andere; immer alles auf den neuesten Stand des Wissens um die Musik alter vergangener Zeiten gebracht. Verdienste u.a. Nikolaus Harnoncours, der sowohl die spezifischen Verzierungen, als auch die Originalbesetzung der Orchesterwerke bevorzugt; ja auch die alten Instrumente sollen den ursprünglichen, authentischen Klang wiedererwecken; und da geht er so weit, daß er auch den Aufführungsraum berücksichtigt, z.B. das Hallige eines Marmorsaales eines Schlosses.

Ähnlich verhält es sich ja mit der Musik Mozarts; abgesehen davon, daß wir heute einen ganz anderen Stimmton haben (seit Mozarts Zeiten ist er mindestens um einen Ganzton höher, wenn nicht noch höher!), auch die reine temperierte Stimmung stimmt nicht. Es hat sich eben in den letzten 2, 3 Jahrhunderten einiges getan, weiterentwickelt, revolutioniert, verändert; Die Interpreten gleichen sich diesen geänderten Umständen an, ob bewußt oder unabsichtlich; es ist so. -
Auch beim Orchester ein steter Wandel. Vergleichen wir die Spielmannsmusik mit der Renaissancemusik und hören wir weiter ein Bach-Orchester, da kommen immer wieder neue, andere Instrumente dazu; bei den Mannheimern später in der Vorklassik die Klarinette, die Mozart von dort übernommen hat in seine Partituren. Das Orchester der Wiener Klassik war ganz anders als heute; nicht nur kleiner, zahlenmäßig weniger Musiker, sondern auch die Klangausnützung war geringer; zum Vergleich das Orchester in der Romantik bei Hector Berlioz z.B.; und dann erst bei Richard Wagner: neue Blasinstrumente, die Wagner-Tuben kommen dazu, dann die Oboe d´amore, das Englischhorn, die Baßklarinette;

und später bei Richard Strauss das Heckelphon; und erst das Schlagzeug, die Windmaschine u.v.m. Aber noch etwas ist ganz wesentlich ins romantische Orchester des vorigen Jahrhunderts gekommen und wir dürfen uns glücklich schätzen, dies bei unseren Wiener Philharmonikern heute noch bewundern zu dürfen. Das Klangideal des Orchesters des vorigen Jahrhunderts nach der Wiener Klassik war die Einheit, die Ausgewogenheit des gesamten Orchesterapparates. Es wurde der Gleichklang angestrebt; die einzelnen Instrumente, die einzelnen Orchestergruppen wurden klanglich aufeinander abgestimmt; und zwar nicht nur was die Lautstärke betrifft, sondern im gesamten Klang-Bouquet; keiner darf herausstechen; jeder muß im allgemeinen Klang unterschlüpfen; das bedeutet gut aufeinander hören; und alle sollen gemeinsam einen einzigen, einzigartigen, großen, vollen, runden Klang erzeugen; dieses Aufeinanderhören, sich einander anpassen, auf diese virtuose Weise miteinander im wahrsten Wortsinn, miteinander zu musizieren, zu kommunizieren, das ist ja gerade das, was unsere Wiener Philharmoniker so auszeichnet; da kann sie auch kein Dirigent durcheinander bringen, sie sind einmalig aufeinander eingespielt. Das geht soweit, daß z.B. die Oboe einen Ton mit verschiedenen Griffen erzeugen kann; extrem gibt es bei einzelnen Tönen bis zu einigen Dutzenden verschiedene Griffe für einen Ton; aber einer nur wird ausgewählt und zwar derjenige, der sich am besten mit den Streichern und den anderen Instrumenten mischt, zu einer Einheit verbindet.
Oder die Hörner: Das einzige Orchester auf der ganzen Welt, die Wiener Philharmoniker, verwendet das Wiener Waldhorn, ein Instrument voller Risiko, aber mit einem ganz besonderen, edlen,besonders weichen und wunderschönen Ton; auf der ganzen Welt, in allen Orchestern spielt man das moderne Doppelhorn; die Wiener Philharmoniker spielen das edle Waldhorn wegen des Klanges, wegen der herrlichen Mischung mit den anderen Instrumenten im Orchester.
Oder um noch deutlicher das Klangideal des vorigen Jahrhunderts zu demonstrieren: Richard Wagner hat sich bekanntlich eine besondere Spezialität für den Orchestergraben seines Bayreuther Festspielhauses ausgedacht: er ließ ihn ganz zudecken, abdecken; nur ein Spalt ist gegen die Bühne hin offen. Der Zuhörer hört also den Orchesterklang bei der Vorstellung nur in Reflexion durch die Kulissen und nicht direkt, wie z.B. bei uns in der Wiener Staatsoper, von der Decke; da sich ja der Schall gradlinig nach oben fortsetzt und von dort sich gleichmäßig auf den ganzen Zuschauerraum verteilt. Wagner wollte diesen ganz vermischten Klang. Kritiker sprachen von einem Klangbrei.

Heute streben wir meist einen anderen Klang an: das Fleisch soll nach Fleisch schmecken, der Fisch nach Fisch; und das Gemüse nach Natur. Wir wollen gleichsam jedes Instrument in seiner typischen, einmaligen, individuellen Klangfarbe hören. Das ist ein gewaltiges Umdenken, das ziemlich gleichzeitig mit der Revolution auf dem Gebiet der Tonalität passierte.
So gibt es auch eine Evolution bei den einzelnen Instrumenten. Wieviele Stadien mußte ein heutiges Instrument in seiner Geschi chte durchlaufen! Es ist kein Zufall, daß gerade das vorige Jahrhundert die ganz großen Verbesserungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaus brachte: Da meine ich nicht nur unser Klavier. Hören wir, wie eine Beethoven-Sonate auf einem originalen Klavier aus der Zeit Beethovens klingt! Da hat sich ungeheuer viel getan bis zum heutigen Imperial der

Firma Bösendorfer.
Oder die Erfindung der Ventile bei den Blechblasinstrumenten in den 20er und 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts.
DasBöhm-System der Holzblasinstrumente.
Gigantische Veränderungen, die natürlich auch die Komponisten anregten und umgekehrt, die genialen Instrumentenbauer, die die Wünsche der Komponisten zu realisieren versuchten. Da hat sich einiges getan an Entwicklungen, Versuchen, Evolutionen.
Und in diesem großen Zusammenhang müssen wir auch die Entwicklung der Aufführungsorte sehen:
es ist kein Zufall, daß die weltberühmten Konzertsäle alle ungefähr um die gleiche Zeit erbaut wurden:

1868/69 Wiener Musikvereinssaal
1977 St. Andrew in Glasgow (1962 abgebrannt)
1886 Neues Gewandhaus in Leipzig (im Krieg vernichtet)
1887 Concertgebouw Amsterdam
1888 Philharmonie in Berlin (im Krieg vernichtet)
1891 Carnegie Hall in New York
1895 Tonhalle in Zürich

Für diese Aufführungsstätten hatten dann Brahms, Bruckner, Mahler, Richard Strauss u.v.a. ihre gigantischen Orchesterwerke geschrieben; Sie ermöglichten erst solche Aufführungen des aufstrebenden Bürgertums.
Wo hatte man früher musiziert? - In Theatern, Kirchen, Schlössern, und in allen möglichen Räumen; in aufgelassenen Konservenfabriken z.B. (daher nennen wir heute noch unsere Musikschulen Konservatorien; nicht weil dort etwas konserviert werden soll, die Traditionen vielleicht; sondern weil in Italien tatsächlich in einer aufgelassenen Konservenfabrik ein Waisenhaus eingerichtet wurde, wo man Musik unterrichtete). Und so hat sich auch in unserem Jahrhundert der Stil gewandelt: Die Orchester wurden immer größer und größer.
Nun dürfen wir Evolution innerhalb eines Musikstückes erleben: Anton Bruckner gibt dem Zuhörer gleichsam die Möglichkeit, die Entwicklung eines Motivs zum Thema, zur großen thematischen Linie mitzuerleben. Dies trifft besonders am Anfang des 1. Satzes seiner IV. Symphonie zu. Ja, und dann hört man ganz deutlich Vogelstimmen, das Zizipe.
Apropos Ornithologie: Olivier Messiaen ist nicht nur einer der prägnantesten Komponisten unserer Gegenwart, sondern auch ein Kenner, nicht nur Liebhaber der Vogelkunde und der Vogelstimmen; er hat nicht nur eine Menge Kompositionen darüber geschrieben, sondern auch wissenschaftliche Bücher. Das darf ich hier nicht unerwähnt lassen.
Doch zurück zum Orchester, bevor wir uns in die Gegenwart stürzen.
Die Orchesterbehandlung eines Claude Debussy um die Jahrhundertwende, wenn wir seine berühmte Komposition "La Mer" mit der Tondichtung "Till Eulenspiegels lustige Streiche von Richard Strauss vergleichen, ist eine ganz andere als z.B. als Gegensatz dazu "Sacre de Printemps" von Igor Strawinsky, ein ungeheurer Skandal bei der Uraufführung; und erst als weiteren Gegensatz "Die Geschichte eines Soldaten" des Letztgenannten.
Ja, damit sind wir in der Gegenwart; kurz 5 von den vielen Kennzeichen der Musik unserer heutigen Avantgarde:
Da wäre zunächst die Tonalität zu nennen; keine Dur-Tonleiter, keine Moll-Tonleiter, die Kirchentonarten des Mittelalters sind auch schon

längst vorbei, auch die Tonsysteme, wie sie noch Bela Bartok aus der Folklore des Balkans verwendete, sind ausgeschöpft; Zwölftonreihen, die Revolution der Zertrümmerung der tonalen Zentren, auch das ist schon vor einem halben Jahrhundert passiert. An ihre Stelle oder darauf aufbauend, tritt eine Freitonalität, die die strengen Gesetze der Zwölftonmusik nicht mehr anerkennt; zu neuen Ufern, wo es noch keine Landkarten gibt, wo es auch keine Systeme, keine festgelegten und definierten Systeme gibt und noch nicht geben kann. Zuerst ist ja immer die Praxis, das blutvolle Leben, dann erst kommen die Systematisierungen und Einordnungen der Wissenschaftler.
Das zweite Kennzeichen ist der Rhytmus. Man kann es schon im "Sacre de Printemps" hören, der ununterbrochene Taktwechsel, der vielfältige Rhytmuswechsel, komplizierte Notenwerte; freirhytmisch, ametrisch, nicht mehr durch den Raster von gleichmäßigen Schlägen (das Metrum) realisierbar, sondern eine bunte Vielfalt an sehr abwechslungsreichen Rhytmen. Alles scheinbar, und für manche, ein Chaos; aber keine Angst, es ist eher die bizarre Vielfalt z.B. eines Walddickichts oder einer bizarren Felsenlandschaft oder einer herrlichen Baumkrone u.ä.m.- Auch hier im rhytmischen Bereich zeigt sich wieder ganz deutlich eine Evolution: z.B. wenn wir das Rubato-Spiel damit in Zusammenhang bringen; oder die frei agogische Vortragsweise eines Chopin-Walzers; oder der Hemiolen in der Musik eines Johannes Brahms, eines Anton Bruckner in seiner V. Symphonie z.B. usw.usw. Hier lassen sich deutliche Ansätze zu dieser Entwicklung feststellen.
Als drittes Element würde ich den formalen Aufbau anführen. Es lassen sich heute kaum brav symmetrische Formen wie z.B. in der Barockzeit feststellen; oder wie in der Klassik noch üblich, obwohl man schon hier beim späten Beethoven z.B. deutliche "Auflösungserscheinungen" im formalen Bereich (Sonata una fantasia) erkennen kann; also heute keine strengen Rondoformen, das gleiche geschah mit der Sonaten-Hauptsatzform, mit der Fuge u.dgl.; auch dann, wenn es immer wieder vorkommt, daß Komponisten unserer Tage sich diesen alten Formen nähern, wohl "durch ihre individuelle Brille gesehen" und frei gestaltet in Abänderungen. Vielleicht darf man auch hier wieder einen Ausdruck aus der Naturwissenschaft entlehnen und die Bezeichnung "amorph" verwenden. Jedes Musikstück hat gleichsam eine eigene, ganz spezifische Formgestalt, jedes Stück ist ganz anders, vielleicht auch hier mit der Natur sehr verbunden, sehr nahe der Natur, wie uns die Natur erscheint. Dazu kommen noch 4. oft ganz wilde Clusterbildungen (Cluster engl. Tontrauben), statt Drei- und Vierklängen mit ihrem braven Terzenaufbau dominieren die Sekund-Abstände (große und kleine Sekundschritte).

wird fortgesetzt

Bei diesem Artikel handelt es sich um eine auszugsweise Wiedergabe eines Vortrags, den Prof. Konrad Musalek (in 2 Teilen) mit Musikbeispielen in der Arbeitsgemeinschaft Evolution am 15. Dezember 1987 und am 15. März 1988 gehalten hat.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Agemus Nachrichten Wien - Internes Informationsorgan der Arbeitsgemeinschaft Evolution, Menschheitszukunft und Sinnfragen, Naturhistorisches Museum Wien

Jahr/Year: 19##

Band/Volume: 18

Autor(en)/Author(s): Musalek Konrad

Artikel/Article: Evolution der Musik (1) 1-11