



Gustavo Becerra-Schmidt:
Theoretische Schriften

herausgegeben und übersetzt von Insa Oertel
mit einem Nachwort von Wolfgang Martin Stroh

Gustavo Becerra-Schmidt:

Theoretische Schriften

herausgegeben und übersetzt von Insa Oertel
mit einem Nachwort von Wolfgang Martin Stroh

UOLP

Oldenburg, 2025

University of Oldenburg Press (UOLP)

Postfach 5641

26046 Oldenburg

uolp@uol.de

www.uol.de/bis/uolp

Satz / Layout/Cover: BIS-Druckzentrum, Dörte Sellmann

Bild Cover: Adobe Stock | EmmaStock

ISBN 978-3-8142-2427-5

Inhalt

Vorwort 2004/2025	7
Einleitung	9
Biographische Spuren – „Los pasos perdidos“	11
Anmerkungen zur Edition	17
Annäherung an eine Definition von Musik (1969)	19
Anwendung 1	26
Anwendung 2	29
Die „música culta“ und das „Neue Chilenische Lied“ (1985)	33
1 Die „música culta“. Versuch einer Definition	33
2 „Nueva Canción Chilena“ und „Canto Nuevo“. Versuch, Übereinstimmungen und Unterschiede aufzuzeigen	35
3 Charakteristika der zeitgenössischen Musica Chilena Culta, die in Chile entscheidend sind für die Entwicklung der „Nueva Canción Chilena“ und des „Canto Nuevo“	36
4 Merkmale gegenseitiger Einflussnahme von ernster Musik und den unterschiedlichen Arten des populären Liedes vor und nach dem 11. September 1973	41
5 Voraussetzungen für eine Synthese von „música culta“ und „Nueva Canción Chilena“	42
6 Die Hörerschaft des chilenischen Liedes und seine Verbundenheit zur ernsten Musik	44

7	Literarische und musikalische Inhalte in Bezug auf die Synthese von „canción chilena“ und „música culta“. Zu ihrer Bedeutung	47
8	Instrumentale Mittel und Form der Werke, die aus der Synthese von chilenischem Lied und Kunstmusik entstanden sind	51
9	Über den historischen Wert der Synthese von música culta und den unterschiedlichen Formen des chilenischen Liedes	51
10	Historische Konsequenzen und Perspektiven für die Zukunft	52

Tendenzen im zeitgenössischen Kunstschaffen. Zur Internationalität der Neuen Musik (1994/95) 55

	Die Möglichkeit einer zeitgenössischen Musik-Rhetorik (1998). Reflexionen über eine Neuformulierung ausgehend von der abendländischen Musik	61
1	Allgemeine Fragen, Grundprämissen. Was ist Rhetorik? Was ist musikalische Rhetorik?	63
2	Neue Figuren bzw. solche, die aufgrund einer Technik oder eines kulturellen Zusammenhanges etabliert wurden	80

Die Rolle der Musikwissenschaft im kulturellen Globalisierungsprozess (1998) 83

Die Krise in der abendländischen Kompositionslehre 107

I.	Einleitung (1958)	107
II.	Rhythmus (1958)	119
	Morphologie, Expressivität und Semantik des Rhythmus. Logik	121
	Regularität und Widersprüchlichkeit auf der rhythmischen Ebene	132
	Das Problem der Regelmäßigkeit	135
	Vorschlag für eine neue analytisch-synthetische Technik	139
III.	Semantische, morphologische und expressive Aspekte der Melodik und der musikalischen Horizontalität (1958)	151
	Horizontalität und Vertikalität	151
	Blick auf den aktuellen akademischen Status der Melodik. Analytisch-synthetische Aspekte	154

Entwurf einer analytisch-synthetischen Neo-Technik für Melodie und musikalische Horizontalität	165
IV. Morphologische, semantische und expressive Probleme der Polyphonie (1958)	181
a) Das Spezifische dieses Mittels. Das Generierende	181
b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte	182
Entwurf einer Neo-Technik	190
Probleme der polyphonen Syntax. Imagination	206
V. Morphologische, semantische und expressive Probleme der Harmonie (1958)	209
a) Das Spezifische der Harmonie. Generelle Aspekte	211
b) Kritische Betrachtung zum aktuellen akademischen Stand des Harmonischen	213
c) Entwurf einer neuen Technik:	219
VI. Probleme der Form, ihrer Semantik, ihrer Expressivität (1959)	226
a) Besonderheiten dieses Mittels. Seine suprasummativ Qualität als elementares ästhetisches Objekt	226
b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status: Analytisch-synthetische Aspekte	228
c) Vorstellung von Feld und Werdegang der musikalischen Form	233
d) Entwurf einer Neo-Ästhetik	238
VII. Probleme der Klangfarbe. Morphologie, Semantik und Ausdruck (1959)	241
a) Spezifische und generierende Eigenschaften dieses Parameters.	241
b) Akademischer Status Quo	242
c) Logische und technische Aspekte	244
d) Imagination und koloristische Syntax	246
e) Ebenen der psychologischen Wirkung	248
f) Ihre reflexologische Wirkung	250
VIII. Problematik der Außermusikalischen Elemente in der Musik (1959)	252
a) Der durch die Synthese entstehende einheitliche oder globale Charakter	252

b) Der aktuelle akademische Stand bezüglich unseres Diskurses	255
c) Imagination, Logik und vorherrschende Syntax	256
d) Synthetische Aspekte, die aus dem Ergebnis wie aus dem Procedere resultieren	258
e) Analytisch-synthetische Methoden	259

IX. Probleme der Regelhaftigkeit und Tradition in der Kompositionstechnik (1959)

a) Begriff der Regelhaftigkeit	260
b) Konzeption der Ressource	264
c) Die Tradition als wirkende Kraft bei der Bildung einer Technik oder einer Menge von Ressourcen	264
d) Soziokulturelle Aspekte einer wissenschaftlichen Ästhetik als Quelle zukünftiger Techniken	266
e) Formulierung einer Ethik der Lehre, die sich sowohl auf den künstlerischen Ausdruck als auch auf das Kunstwerk an sich beziehen lässt	267

Nachwort (2025)	269
Zu den in Chile geschriebenen Artikeln	271
Zu den in Deutschland geschriebenen Artikeln	281

Vorwort 2004/2025

2004 (Insa Oertel)

Gustavo Becerra-Schmidt (1925–2010) ist sowohl Komponist als auch Musikwissenschaftler. Zudem ermöglicht ihm seine doppelte Identität als Deutscher und Chilene eine besondere Sichtweise auf aktuelle musiktheoretische und praktische Fragestellungen.

Diese Edition verfolgt vorrangig das Ziel, die spanischsprachigen Texte des seit 1973 in Deutschland lebenden Musikwissenschaftlers in deutscher Sprache zugänglich zu machen. Die Essays sind größtenteils in der „Revista Musical Chilena“ (RMCH)¹ veröffentlicht worden. Diese musikwissenschaftliche Zeitschrift ist ein kulturpolitisches Organ, ein Ort für wichtige Diskurse und Reflexionen.

Die Übersetzungsarbeiten wurden finanziell durch ein Stipendium im Rahmen der Graduiertenförderung der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg gestützt. Großer Dank gebührt meiner Übersetzungshelferin Cathrin Flotho, die mit ihrer zügigen und treffsicheren Primärübersetzung den Grundstein für die weitere Ausarbeitung legte. Ein weiterer Dank gilt Gustavo Becerra-Schmidt, der jederzeit für Fragen zur Verfügung stand und die Revidierung der Texte übernahm. Für das Lektorat und die herausgeberische Beratung bedanke ich mich bei Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh.

2025 (Wolfgang Martin Stroh)

Insa Oertel hat die Edition der Schriften, die Bezugspunkt einer kompositionsanalytischen Arbeit sein sollte, aus drucktechnischen Gründen nicht zu Ende

1 Die musikwissenschaftliche Zeitschrift «Revista Musical Chilena» wurde 1945 von Domingo Santa Cruz (1899–1987) als Organ der «Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile» ins Leben gerufen.

gebracht. Obwohl Becerra-Schmidt noch 2008 versucht hat, seinen „Nachlass“ zu ordnen und in diesem Zusammenhang das *Becerra-Schmidt-Archiv* begründet hat, trat nach seinem Tod 2010 erst einmal Funkstille ein. Der größte und interessanteste Teil seines Nachlasses wurde im Musikinstrumentenraum einer Schule in Bremerhaven von Jens Carstensen in 23 Bananenkisten zwischengelagert. Erst 2022, als in einem Büro der Universität Oldenburg ein Karton mit 50 Originalpartituren entdeckt wurde, habe ich die „Suche“ nach Becerra-Schmidts Nachlass und deren Rekonstruktion aufgenommen. Insa Oertel hatte mir inzwischen ebenfalls einen Karton mit Medien übergeben, die ihr von Becerra-Schmidt im Zuge ihrer Arbeit überlassen worden waren (Kopien von Partituren, Briefwechsel, Musikkassetten, CD's, Übersetzungsentwürfe, Originalexemplare der Revista Musical Chilena usw.). Hier befanden sich auch ausgedruckte und von Becerra-Schmidt korrigierte Teile der vorliegenden Edition. Die 23 Bananenkisten mit Originalpartituren musste zusammen mit dem 2022 aufgetauchten Karton den Erben überlassen werden, die alles im November 2024 nach Chile schickten, wo deren Inhalt inzwischen in der Nationalbibliothek gelandet ist.

Der herannahende 100. Geburtstag von Becerra-Schmidt war Anlass für mich, alles, was an nachlassartigen Dokumenten und Medien bei mir zu Hause und in der Universitätsbibliothek Oldenburg verblieben ist, zu ordnen und, soweit möglich, öffentlich zugänglich zu machen. Das 2008 eröffnete online-*Becerra-Schmidt-Archiv* wurde 2022–2025 systematisch „aufgefüllt“, eine Youtube-Playlist wurde erstellt, da inzwischen Mittschnitte von vor allem in Chile aufgeführten Werken Becerra-Schmidts auch im Internet kursierten, alle zur Verfügung stehenden Portraitfotos eingescannt, Musikkassetten digitalisiert und einiges mehr. Das deutschsprachige online-Archiv wurde 2024 ins Spanische übertragen.

In diesem Zusammenhang habe ich 2024–2025 die von Insa Oertel weitgehend abgeschlossene deutsche Edition der theoretischen Schriften Becerra-Schmidts veröffentlichungsreif gestaltet sowie ein Nachwort geschrieben. Die Diskrepanz zwischen den 2004 geschriebenen Texten von Insa Oertel und der 21 Jahre später erfolgten Herausgabe, habe ich durch dieses Nachwort und bisweilen auch durch Anmerkungen zu überbrücken versucht. Den hieraus resultierenden etwas „hybriden“ Charakter der vorliegenden Edition habe ich dabei aber bewusste beibehalten.

Einleitung

Becerra-Schmidts umfangreiches Hauptwerk „Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente“ (1958/59) ist ein frühes Zeugnis seines ungebrochenen Willens, die Praxis mit der Theorie zu verbinden bzw. Wechselwirkungen aufzuzeigen. Nicht zuletzt ist dieser essayistische Zyklus eine kritische Auseinandersetzung mit abendländischen Begriffsbildungen und Konventionen. Diese theoretischen Abhandlungen behalten aber immer den Blick auf die musikpädagogische Arbeit gerichtet. Er plädiert für eine Didaktik, in der das Individuelle der noch ungeformten Künstlerpersönlichkeit genauso Raum findet wie die verantwortungsbewusste Führung des erfahrenen Lehrers. Es ist ein grundsätzlich humanistischer Anspruch, der sich durch all seine Schriften zieht. In diesem Sinne ist er auch kein Einzelkämpfer im Elfenbeinturm der Ästhetik. Statt zu dozieren appelliert er immer wieder an alle wissenschaftlichen Disziplinen (insbesondere Psychologie, kybernetische Biologie, Neurophysiologie, Ethik, Politik und Pädagogik), an dem von ihm initiierten, dialektischen Prozess teilzunehmen, Wissen und Erkenntnisse auszutauschen, weil es seiner Meinung nach letztendlich nur auf diese Weise gelingen kann, die Musikwissenschaft in den Rang einer ernstzunehmenden Wissenschaft zu erheben.

Weitreichende wissenschaftliche Studien (Logik und Rhetorik), sein kompositorisches Schaffen, seine pädagogische Tätigkeit und sein politisches Engagement (besonders während der Allende-Zeit) sind für ihn ein unzertrennbares Quaderpel. In den folgenden Essays wird man etliche Spuren hiervon finden können. Sein schöpferischer Kosmos vervollständigt sich aber erst in dem Bemühen, die Gegenwart in die Tradition einzubetten. Dazu bricht er starre Regelmuster auf, um sie entsprechend zeitgenössischer Tendenzen in dynamische Modelle zu transferieren, in der Hoffnung, dass sie auch für die Zukunft tragfähig sind. Neben dieser zeitlichen Perspektive spielt besonders in den späteren Essays die räumliche eine wichtige Rolle. Hiervon zeugen u. a. die Artikel „Die ‚música culta‘ und das

„Neue Chilenische Lied“ und „Tendenzen im zeitgenössischen Kunstschaffen“, bei denen es wiederholt um die Identität der iberoamerikanischen Musik innerhalb des Globalisierungsprozesses geht. Dass sein musikwissenschaftliches Handeln als politisch intendiertes zu verstehen ist, macht die Abhandlung „Die Rolle der Musikwissenschaft im kulturellen Globalisierungsprozess“ deutlich: Neben der Auseinandersetzung mit dem traditionellen Rhetorik-Begriff verweist er hier auf die Bedeutung der Hörererwartung hinsichtlich der rezipierten Werke. Die Ausbildung eines „kritischen Bürgers“ ist der Fokus seiner Betrachtungen. Die Rolle der Künstlerpersönlichkeit definiert er entsprechend als Katalysator im gesellschaftlichen Gesamtsystem (z. B. als verantwortungsbewusste Gegenkraft zu den Massenmedien und Profitinteressen der Tonindustrie).

Ich hoffe, mit der vorliegenden Auswahl seiner Schriften das Wesentliche seines ästhetischen und kulturpolitischen Standpunktes in einem umfassenden Kontext darstellen zu können und mit der Übersetzung einen weiteren Beitrag zum „globalen Diskurs“ zu leisten.

Insa Oertel, Oldenburg im Juli 2004

Biographische Spuren – „Los pasos perdidos“

Insa Oertel

Gustavo Becerra wurde am 26.8.1925 in Temuco/Chile geboren. Seine Mutter ist deutscher, sein Vater spanisch-sephardischer Herkunft. Er wächst in einer abendländisch geprägten bürgerlichen Kultur auf, besucht eine deutsche Schule. Durch das Hauspersonal und auf dem Markt gibt es Begegnungen mit den „Mapuche“-Indianern, deren Musik er als Kind verinnerlicht. Seinen ersten Kompositionspreis erhält er bereits im Alter von 7 Jahren. 1935 beginnt seine umfangreiche musikalische Ausbildung am „Conservatorio Nacional“ in Santiago, wo er anfangs Komposition bei Pedro Humberto Allende (ab 1936) und später bei Domingo Santa Cruz (ab 1942) studiert. In diesem Milieu entwickeln sich die Grundpfeiler seiner eigenen musikästhetischen Auffassung: Denken als organisierte Erfahrung wird zum Leitsatz seiner Betrachtungen. Auch die Anwendung von Systemen aus der vergleichenden Philologie auf die musikalische Morphologie wird bereits in diesen frühen Jahren praktiziert. Dieser wissenschaftliche Ansatz ist zudem verknüpft mit einem kulturpolitischen Anspruch. Man legt Wert darauf, kulturelle Phänomene immer in Zusammenhang mit ihren historischen Bedingungen zu interpretieren.

1950 wird Becerras „Konzert für Violine und Orchester“ im Rahmen des „III. Festival de Música Chilena“ preisgekrönt. Die neue Musik Lateinamerikas ist engagierte Musik, indem sie die aktuelle Realität reflektiert. Während sich Künstlerpersönlichkeiten wie der argentinische Kollege Alberto Ginastera (1916–1983) um die Weiterentwicklung des nationalen Kulturerbes verdient machen, indem sie den folkloristischen Spuren Bartóks u. a. folgen, engagieren sich die chilenischen Künstler eher realpolitisch. Um Becerra herum bildet sich ein Kreis innovativer Künstler: Luis Advis, Gabriel Brncic, Roberto Falabella, Fernando García, Edmundo Vásquez, Sergio Ortega u. v. a., die an der Gründung der „Taller 44“ (Werkstatt 44) im Jahre 1961 maßgeblich beteiligt sind.

An dieser Stelle werfe man vergleichend einen Blick über den Ozean: 1951 wurde im Rahmen der Donaueschinger Musiktage das streng serielle Werk „Polyphonie X“ von Pierre Boulez (ebenfalls 1925 geboren) uraufgeführt. Der Konstruktivismus der deutschen Nachkriegszeit bricht sich seine Bahn. Stockhausen, Goeyvaerts u. a. schließen sich an. Diese avantgardistische Konklave prägt Mitte des 20. Jahrhunderts eine „Tendenz der Entpersonalisierung“² als Weiterentwicklung der „l'art pour l'art“-Epoche, die den chilenischen Verfechtern eines „humanistischen Werkbegriffs“ diametral entgegengesetzt ist. Aber auch andere setzen sich von diesem Bund ab. Hans Werner Henze (*1926) bricht im Jahre 1953 mit diesem Kreis und findet in Italien seine Wahlheimat. „Das Floß der Medusa“ (1968) von Henze oder auch „Il canto sospeso“ (1956) von Luigi Nono sind ebenso wie Becerras Werke Ausdruck einer sozial und politisch engagierten Musik. Auch die Affinitäten zu kommunistischen Idealen und zum sozialistischen Realismus finden sich hier wieder. In Frankreich arbeitet Messiaen (1908–1992) seit 1942 als Professor am „Conservatoire de Paris“. Seine „objets trouvés“ und seine modale Denkweise sind ein ganz eigener Strang musikhistorischen Einwirkens, wie auch die ausgeprägte Sprache eines Xenakis (1922–2001) oder Ligetis (1923–2006), die nicht in das Fahrwasser gängiger Stile passen will.

Nach seiner Graduierung im Jahre 1951 wird Becerra als Ordinarius für Komposition an das „Conservatorio Nacional“ der Universität Chiles berufen. 1954–56 unternimmt Becerra eine Studienreise nach Europa³, mitten hinein also in das Milieu der Bewältigungs- und Aufbruchsstimmung. Hier komponiert er seine 1. Sinfonie (1955), ein Werk, in dem der Rhythmus als Urkraft die zahllosen motivischen Verflechtungen durch Szenarien des Abgrunds und der Verklärung treibt. Spätromantische Kraftanstrengung und irrisierende Chromatik symbolisieren die Hoffnung auf eine „Neue Welt“, die am Ende des dritten Satzes in einen prophetischen Aufschrei münden.

Ein weiteres Produkt seiner Reise ist sein essayistisches Hauptwerk „Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente“. Kompositorisch folgt eine fruchtbare Phase, in der er keineswegs in spätromantischen Ausdrucksweisen verharret, sondern sich offen zeigt für das Experimentelle, das seine Anbindung an die Tradition aber nie verliert. Seine musikalische Sprache zeichnet sich aus durch das

2 Frisius, Rudolf: „Musik als verschlüsselte Botschaft?“. In: Schubert, Giseler (Hrsg.): «Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln». Mainz: Schott 1997, p 230.

3 Italien, Österreich, Deutschland, Frankreich und Spanien.

Einbeziehen folkloristischer Elemente, einer ausgeprägten Rhythmik und klaren Motivik, Verwendung des Gestischen als kompositorische Konstituente und vor allem durch die Orientierung am Hörbaren, denn für Becerra ist der Rezipient keine fiktive Größe, sondern ein realer Faktor im Schaffensprozess. Es entstehen sieben Streichquartette, die 2. Sinfonie „De Profundis“ (1957), die Oper „La muerte de Don Rodrigo“ (1956), „La Cueva Larga“ (1961), die Filmmusik „A Valparaíso“ (1963), „Juegos“ für Klavier, 12 Tischtennisbälle, Tonband und einen Backstein (1966), die Oratorien „Macchu Picchu“ (1966) und „Lord Cochran de Chile“ (1967), drei Gitarrenkonzerte, die „Elegía a la muerte de Lenin“ (1966), „Historia de una provocación“ (1972), eine Funkoper u. v. m.

Darüber hinaus setzt er sich in den Jahren 1968–70 stark für Reformbewegungen an der Universität ein, kämpft auf kultureller Ebene für die Ziele der Unidad Popular⁴, die mit dem Putsch an den Präsidenten Salvador Allende am 11. September 1973 ihr jähes Ende findet. Becerra-Schmidt hat zu diesem Zeitpunkt gerade seine Stelle als Kulturattaché in Deutschland angetreten, so dass er der Hetzjagd, der so viele seiner Kollegen zum Opfer fallen, entkommt. Zum Schlupfwinkel im Exil wird seine Dozentur für Komposition und Analyse an der Carl von Ossietzky Universität in Oldenburg, wo er bis 2010 mit seiner Frau Flor Auth lebt.

Er resigniert nicht, er arbeitet weiter.

Bereits 1974 entsteht das „Ossietzky-Lied“ für Solisten und Rockband neben der Kantate „Chile 1973“. Mehr als fünfzig Werke werden in seiner „europäischen Periode“ entstehen. Er unterhält lebendige Kontakte zu vielen Solisten, Musikergruppen (darunter vor allem zur chilenischen Gruppe „Quilapayún“, für die er „Allende“, „Memento“ und „A toi de jouer“ komponiert), zu Universitäten,

4 Die «Unidad Popular» ein war der Versuch von Sozialisten, Kommunisten und linken Christen in Chile ohne Waffengewalt die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse radikal umzugestalten. Das Ziel war eine sozialistische Demokratie. In ihren Vorstellungen, Demokratie, Selbstverwaltung, gesellschaftliche Planung und soziale Gerechtigkeit zusammenzubringen, waren Chiles Sozialisten in den sechziger Jahren weltweit eine der innovativsten Linksparteien. Im Bündnis der Unidad Popular gewann die Linke 1970 die Präsidentschaftswahlen und der Arzt Salvador Allende wurde Präsident. Seine Regierung packte grundsätzliche gesellschaftliche Reformen an und scheute sich auch nicht, in die Besitzverhältnisse einzugreifen. Mit der Agrarreform verloren die Großgrundbesitzer einen Teil ihrer Ländereien und Privilegien; Minen und wichtige Industriebetriebe wurden vergesellschaftet. Die Idee der «Unidad Popular» wurde zwar in Chile durch den Militärputsch am 11. September 1973 ausgemerzt, sie ist jedoch im internationalen sozialistischen Denken bis heute lebendig.

Theatern und anderen Institutionen, pflegt aber auch die Zusammenarbeit mit ortsansässigen Chören und Ensembles (z. T. komponierte er für den „Bundschuh-Chor“ zahlreiche politische Lieder). Etliche Aufträge der Stadt Oldenburg zeugen von der lokalen Anerkennung und ermöglichen die Aufführungen seiner Werke. Zudem suchte er den Kontakt zu anderen emigrierten Kollegen, um „die von der Junta gewollte Isolierung der Chilenen zu durchbrechen, sie mit Informationen zu versorgen, die sie mit der internationalen Solidaritätsbewegung in Verbindung zu setzen.“⁵ Die Chilenen sind in den 80er Jahren über mehr als 50 Länder verstreut. Das brutale Kappen der einst fortschrittlich orientierten Kultur liefert ein weiteres Argument, immer wieder auch die nationale Identität Chiles zu klären, ihre Wurzeln zu definieren, ihre Spuren zu sichern und trotz alledem weiter zu entwickeln⁶. Becerra nennt sie eine zirkulierende Kultur („cultura circulación“), eine, die von allen Seiten des dynamischen internationalen Prozesses Elemente aufnimmt und abgibt. Folklore versteht er in diesem Zusammenhang als „Gedächtnisspeicher für Musik“.

Nach dem knappen „Nein-Votum“ gegen eine weitere Amtszeit Pinochets werden 1988 erstmals wieder freie Wahlen in Chile möglich. Becerra-Schmidt kann eine erste Reise in sein Geburtsland wagen. In diesem Jahr wird auch sein Oratorium „Macchu Picchu“ in Santiago uraufgeführt. Seit 1992 hat er den Status eines emeritierten Professors an der Universität Chile inne, wo er als Gastprofessor mehrere Seminare abhält. Sein Ruf ist mittlerweile international verbreitet. 1994 wird sein Artikel „Musikalische Deklamation“ in das „Historische Wörterbuch der Rhetorik“⁷ aufgenommen, 1995 erhält er vom spanischen Kultusministerium die selten an Ausländer verliehene Auszeichnung „Medalla de Plata al Mérito de las Artes“, 1997 wird er Vorsitzender der Jury des Musikwissenschaftlichen Wettbewerbes der „Casa de la Américas“ in Havanna/Kuba, 1998 wird er Mitglied des Ehren-Rates der musikwissenschaftlichen Zeitschrift „Revista Musical Chilena“, das als zentrales Kommunikationsmedium bereits viele seiner Abhandlungen veröffentlicht hat. Die thematisch umfangreiche Vielfalt seiner Publikationen ist

5 Becerra-Schmidt, Gustavo: «Zwischen Freiheit und Repression – Chiles Kampf um eine eigene Kultur». In: Jürgens, M. (Hrsg.): «Kunst und Kultur des demokratischen Chile». Fischerhude 1977; p 17.

6 Vgl. hierzu: «Zur chilenischen Musik – Ein Gespräch mit dem Komponisten Gustavo Becerra». In: Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR: «Beiträge zu Musikwissenschaft» Heft 3, Berlin 1981; pp 244–254.

7 Ueding, Gert (Hrsg.): «Historisches Wörterbuch der Rhetorik». Darmstadt 2001; pp 481–504.

Zeugnis für sein reges, immer waches Interesse an aktuellen musikästhetischen und kulturpolitischen Fragen. Er bezieht Position, wenn es um die Tendenzen im kulturellen Globalisierungsprozess geht, versucht, innerhalb dessen Identität und Bedeutung der iberoamerikanischen Kultur herauszuarbeiten. 1999 beteiligt er sich mit seinen Vorträgen „Marxistische Musikwissenschaft in Chile“ und „Thesen zu möglichen Alternativen im Globalisierungsprozess der Kultur gemessen am Musikentwicklungsprozess aus marxistischer Sicht“⁸ an einem internationalen Kongress „Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel“. Seine ureigenste Spur hat er nie verloren, sondern geht ihr unerbittlich nach, stellt sich ihren Problemen in allen Lebenslagen. Diese Art ungebrochenen Überlebenswillen hat ihn als Mensch und Künstlerpersönlichkeit gänzlich durchdrungen. Seine enorme Schaffenskraft zeugt davon. Zuletzt vollendete er das „Concierto para Arpa y Orquesta“ (2001). Am 20.10.2002 wurde ihm als Komponist für sein Lebenswerk die „Medalla de la Música“ durch den chilenischen Musikrat verliehen.

Nachtrag 2025: Das Festival „Becerra 75“ im Jahr 2000 wird verschoben, da Becerra eine unheilbare Erkrankung der Stimme hat. Nur Quilapayún geben 2000 in Oldenburg ein Konzert zu Becerras Ehren. 2001 findet das Festival dann statt. Bis zu seinem Tod 2010 entstehen nochmals 27 Kompositionen, einige Solo-Konzerte im Auftrag der jeweiligen Solisten, Chorwerke für den Bundschuhchor und einiges mehr. Becerra komponiert jetzt ausschließlich am Computer. Er tippt auch von einigen früheren handgeschriebenen Kompositionen Neufassungen in den Computer. 2008 eröffnet Becerra das „Becerra-Schmidt-Archiv“ (<https://www.becerra-schmidt-archiv.de>) an der Universität Oldenburg, in dem alle seine nicht bei kommerziellen Verlagen erschienenen Werke kostenlos zum Download angeboten werden. Inzwischen ist diese Plattform zu einem umfangreichen Archiv von Dokumenten, Fotos und Tonaufnahmen gewachsen. 2008 erscheint eine CD mit allen noch erreichbaren elektroakustischen Werken. 2010 veranstaltet das Institut für Musik der Universität ein umfangreiches Gedenkonzert. 2024 wird der „Papier-Nachlass“ in die Nationalbibliothek von Chile transportiert. Im online-Archiv sind aber nach wie vor alle Partituren zugänglich.

8 In: Stroh, Wolfgang Martin/Mayer, Günter: «Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? – Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung». Dokumentation einer internationalen Fachtagung in Oldenburg; Oldenburg 2000; pp 34–37 bzw. pp 219–221.

Anmerkungen zur Edition

Bei Übersetzungen wird versucht, einen Inhalt in eine andere Sprache zu transponieren. Selbst für Gestik, Rhetorik und das Assoziative gibt es Darstellungsmöglichkeiten. Hier ist man aber bereits gezwungen, sich vom Original zu lösen, will man die Äquivalente im neuen idiomatischen Kontext lebendig werden lassen. Es ist eine Gratwanderung zwischen dem Bemühen um Authentizität und Verfälschung, der die folgende Version hoffentlich standhält. So ist beispielsweise der Tonfall des jungen Musikwissenschaftlers in „Die Krise der abendländischen Kompositionslehre“ sehr aufbegehrend und enthusiastisch. Becerras Tatendrang schlägt einem wie frischer Wind entgegen. Die vielen „ich“- und „wir“-Formulierungen verlieren sich in den späteren Artikeln, weichen einem umfassenderen, abgeklärteren Stil. Beim Lesen merkt man sicher noch an vielen Stellen, dass der ursprüngliche Text nicht in der deutschen Sprache verfasst wurde. Das ist ein durchaus positiver Effekt, der einerseits Distanz schafft, andererseits aber auch immer wieder vergegenwärtigt, dass man sich auf fremden Terrain befindet, dass man einer Perspektive folgt, die nicht unbedingt mit der eigenen identisch ist.

Fußnoten: Hochgestellte Indexzahlen verweisen auf Anmerkungen der Herausgeberin. Becerras „notas“ findet man jeweils am Ende eines Artikels. Für die frühen Jahren gibt es keine ausführlichen Literaturnachweise. Die Herkunft vieler Zitate und Bezugnahmen konnten leider auch mit Hilfe des Verfassers nicht eruiert werden.

Zu einigen Begrifflichkeiten: Der Ausdruck „sentido“ hat nicht die gleiche Tragweite wie die deutschen Begriffe „Sinn“ und „Bedeutung“, die historisch als philosophische oder sprachwissenschaftliche Termini viel stärker belastet sind. Der Ausdruck „música culta“ wurde hier im Einvernehmen mit dem Autor als „música culta“ belassen, als Reminiszenz an das deutsche Verständnis, obwohl der spanische Begriff viel umfassender ist und mehr Facetten berücksichtigt (das lässt sich aus dem Text aber trotzdem noch herauslesen). Im Bereich der Logik ist zu

unterscheiden zwischen „Klasse“ und „Menge“, denn in diesem Zusammenhang ist nicht der deutsche Mengenbegriff der Mathematik gemeint. Vielmehr geht es Becerra um eine Differenzierung von undefinierter Anhäufung und geordneter Klasse. Für „timbre“ und „color“ wird gleichermaßen das Synonym „Klangfarbe“ verwendet. Bei Abschnitten, die einen eindeutigen Bezug zu Abhandlungen anderer Autoren haben, wurden die Original-Termini verwendet. Dies sind somit keine direkten Übersetzungen der spanischen Vorlage.

Um ein gewisses spanisches Flair beizubehalten, wurde bei spanisch sprachigen Texten statt „S.“ für „Seite“ stets „p“ bzw. „pp“ (ohne Punkt) geschrieben.

Annäherung an eine Definition von Musik (1969)⁹

Der heutige Mensch lebt in einem Wirbelsturm kultureller Strömungen, beeinflusst durch Massenmedien, wie Fernsehen, Radio und Presse. Inmitten dieses überwältigenden Sogs geraten wir oft in Verwirrung und stehen dem Wahrgenommenen ratlos gegenüber.

Diese Eindrücke wirken auf uns ein, manipulieren uns. Der persönlichen Kontrolle beraubt, beginnen wir Gesetzen zu gehorchen, die uns fremd sind: ökonomischen und politischen. Den Menschen ist es heutzutage kaum noch möglich, über Kontakte, Konsum und über Aktivitäten im Allgemeinen selbst zu bestimmen, denn sie sind gezwungen, die Regeln des wachsenden Kollektivzwangs zu akzeptieren, was nicht immer zu ihren Gunsten ausfällt.

Dies ist das Klima, in dem die Begriffe der Kultur und Kunst zu klären sind, und innerhalb dessen, was Musik ist.

Die geschichtliche Entwicklung bietet uns eine Menge an Definitionen, deren Ausgangspunkt zunächst die Religion, dann die Wissenschaft, die Philosophie und zuletzt die Politik waren. Es gab auch Versuche, die Musik aus sich selbst heraus zu definieren, doch konnte man sich nie darüber einigen, was die Musik unter solchen Umständen wirklich sei. Alle Definitionen waren bisher beschränkt auf eine bestimmte Kultur, eine Epoche, eine bestimmte Kunstform, auf bestimmte vorherrschende Positionen. Es ist nicht gelungen, die Kunst, geschweige denn die Musik aller Kulturen, zeit- und ortsübergreifend in einer Formulierung zu erfassen. Ein objektiver Ansatz war nie in Sicht. Es gab nicht einmal Einigung darüber, ob die Musik eine Sprache ist oder nicht, d. h., ob sie lediglich Informationen transportiert, ohne dass es sich um einen kommunikativen Akt handelt oder ob sie gar Trägerin einer bestimmten Botschaft ist.

9 «En torno a la definición de la música» 1969; RMCH 106; pp 35–45.

Die Lage ist ernst angesichts einer sich in der künstlerischen Welt ausufernden Aktivität, die unzweifelhaft einer irrationalen Basis entwächst, was unter den gegebenen Umständen nicht verwunderlich ist. Diese brisante Situation bemächtigt sich auch des Einzelnen, der bemüht ist, seine eigenen kulturellen Gewohnheiten an die Erscheinungsformen der Kultur anzupassen, häufig mit einer Reihe von Zweifeln darüber, ob das, worauf er sich einlässt, noch entfernt mit seinen eigenen Vorstellungen übereinstimmt. Dieser Mensch weiß nie, was ihn im Konzertsaal erwartet: Sport, Theater, ein Lotteriespiel oder Ruhe, soll er Beobachter sein oder sich in-sich-versenken. Bestenfalls könnte man alles als Musik bezeichnen. Um Missverständnissen vorzubeugen ist es aber erforderlich, nach Möglichkeiten einer dynamischen Definition zu suchen, ausgehend von allgemeinen Kriterien, aus denen dann die jeweils historisch relevanten Faktoren abgespalten werden können. Dies bedeutet anzuerkennen, dass die Musik kein statisches Gebilde ist, dass sie nie ein solches gewesen ist und dass man entsprechend handeln muss. Da die Musik permanent in Bewegung ist, scheint es unmöglich, dass Akademisten sie in irgendeiner Art fixieren könnten.

Dennoch sei Vorsicht geboten, denn eine Unzahl falscher Definitionen, die all unsere Versuche wieder zum Scheitern verurteilen, lauert im Hinterhalt. Vergessen wir nicht, dass sich mit dem Neuen auch immer der Irrtum einschleichen kann. Wie aber soll es uns armen Kreaturen gelingen, den Irrtum genau zu erkennen? Was für die Einen wahrhaft ist, dünkt den anderen falsch zu sein. Daher ist es nur sinnvoll, eine Definition der Musik anzustreben, die diesen Gegensatz in einer kohärenten Synthese auszudrücken vermag. Das Problem besteht vor allem darin, dass sogar diese Diskrepanzen Veränderungen unterworfen sind, die von der musikalischen Syntax bis zur Konzertpraxis reichen. Ein Ausgangspunkt könnte sein: „Die Musik ist, was als eine solche geschrieben, wiedergegeben und gehört wird.“ Für den Moment scheint uns diese Aussage allgemein genug, um die gesamte Musik der Vergangenheit und Gegenwart zu erfassen, ohne einen Unterschied zwischen den Kulturen oder Epochen zu erzwingen. Offen bleibt hingegen die Zukunft. An diesem Punkt könnten wir damit fortfahren, den Erkenntnissen über unterschiedlichste Verhaltensweisen hinsichtlich der musikalischen Aktivität nachzugehen.

Es sei aber daran erinnert, dass wir Prognosen des menschlichen Verhaltens nur im Zusammenhang mit dem, was wir unter Musik verstehen, nachgehen wollen.

Auf der Suche nach allgemeinen Aussagen sei unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die stabilsten und konstantesten Aspekte gerichtet, die sich am Verlauf einer geographisch weitgefächerten Musikgeschichte beobachten lassen. Wir glauben, nicht gänzlich daneben zu liegen, wenn wir davon ausgehen, dass die Bezeichnung „musikalischer Klang“ unserer Absicht gerecht wird. Im Grunde lässt sich sagen, dass die Basis der Musik weiterhin das Produzieren akustischer Reize zu jeweils festgelegten Konditionen ist. Es wird also im Wesentlichen darum gehen, das Problem der Klänge weiter zu verfolgen, wenn wir versuchen die Musik ausgehend von ihren elementaren Ausdrücken zu definieren.

* * *

Man streitet sich immer noch darüber, ob es sich nur dann um einen konstanten und definierten Musikbegriff handelt, wenn das akustische Produkt durch Klänge erzeugt wurde bzw., wenn deren Reize einer kontrollierten Frequenz entspringen. Wir halten diesen Standpunkt für überholt, da er die Vielfalt von geräuschbezogenen Expressionen unberücksichtigt lässt, die durchaus ins heutige Repertoire gehören.

Hingegen scheint der Disput über die Funktion der Pause überwunden zu sein, da sie mit der musikalischen Artikulation und der Syntax im Allgemeinen zusammenwirkt.

So sind schließlich die Kontroversen über die Aufführungspraxis und Reproduktion derart gelöst, dass in der Praxis alle geeigneten Klangquellen zum musikalischen Gebrauch akzeptiert werden, sofern sie auf irgendeine Weise kontrollierbar sind.

Der musikalische Klang muss also auf reale Klänge, Lärm und Stille ausgeweitet werden. Unter diesen Umständen scheint es passender, den Ausdruck „akustischer Reiz“ zu verwenden, der per definitionem die oben genannten Klangphänomene einschließt, unter Hinzufügung des Begriffs der „Pause“, damit das, was bisher musikalischer Klang genannt wurde, neu formuliert werden kann.

Allerdings halten wir es für unumgänglich, dass wir für unseren ersten Definitionsversuch den Terminus, den wir verwerfen wollten, für unsere Neukonstruktion wiederverwenden: Das Wort „Klang“. Versuchen wir zunächst ohne diesen Begriff auszukommen.

„Ein musikalischer akustischer Reiz ist jener, der allein aus akustischen Reizen und Pausen besteht, ohne dass jedoch eine bedeutende Aussage allein durch Pausen möglich wäre.“

Zweifelsohne ist diese Definition logisch befriedigend, doch sprachlich lässt sie sehr zu wünschen übrig. Machen wir einen neuen Versuch.

„Ein musikalischer Klang ist jener, der sich aus akustischen Reizen und Pausen konstituiert, unter der Bedingung, dass Pausen allein als nicht aussagekräftig gelten und aus diesem Grund nicht beachtet werden.“

Auch hier ist die Definition noch nicht vollständig, denn es gibt informative oder auch kommunikative Einflüsse, die unter keinen Umständen als der Musik zugehörig angesehen werden dürfen, und deren Ziele nicht auf den Einzelnen ausgerichtet sind, sondern rein praktischen Zwecken folgen, wie es bei diversen anderen Zeichensystemen auch der Fall ist. Möglicherweise haben diese Ausdrucksmittel einiges mit der Musik gemeinsam, was jedoch für eine tatsächliche Zuordnung noch nicht ausreichen würde. Daher ist es für die Vollständigkeit unserer Definition erforderlich, dass wir einerseits zwar ein bestimmtes, die Musik umfassendes Repertoire festlegen, welches an nicht-künstlerische Ausdrucksformen angrenzt, sich aber andererseits deutlich vom größten Teil dieses Materials absondern lässt.

An dieser Stelle sehen wir uns gezwungen, die alte Polemik um die semantische Last der Musik wieder aufleben zu lassen.

Für manch einen ist die Musik nur Syntax. Für den anderen eine Art Kommunikation. Für die Skeptischsten unter ihnen ist sie nur eine Information ohne Bedeutung, ohne Interpretation. Für die Realisten und Materialisten entspricht die Musik all den Dingen und ist für viele Möglichkeiten offen.

Aber kehren wir zurück zu unserem Anfangsproblem, der Definition des musikalischen Klanges. Folgende Voraussetzungen sind obligatorisch für unsere Definition: Das Vorhandensein einer Syntax, die unseren musikalischen Klang ordnet, einer Semantik, die ihre Interpretationen fixiert, und einer Pragmatik, die festlegt, was mit jenen geschieht, die die Ausdrucksmedien gebrauchen. Hiermit, das ist offensichtlich, gelangen wir zu unserer letzten Definition. Dennoch befinden wir uns mit dieser Arbeit höchstens im Aufbaustadium, denn bisher haben wir die soeben erwähnten Ebenen noch nicht in unsere Definition aufgenommen. Machen wir also einen dritten Versuch.

„Ein musikalischer Klang ist jener, der sich aus akustischen Reizen bzw. aus akustischen Reizen und Pausen konstituiert, ausgenommen den Fall, einer ausschließlichen Konstituierung mit Pausen: Diese Reize müssen einhergehen mit syntaktischen Regeln. Sie müssen intuitive, kodifizierte, willkürliche und zufällige Interpretationen erlauben, denen ihre Benutzer folgen können aufgrund von Tradition, Ausbildung oder Akzeptanz. Sie müssen gezielt ein Verhalten evozieren, das die Verbesserung und Erweiterung von Erfahrung garantiert.“

In Anbetracht dieser Definitionsversuche können wir nicht widerstehen, sie unter verschiedenen Aspekten zu diskutieren.

Viele meinen vielleicht, dass der musikalische Klang als syntaktische Tatsache bereits ausreichend definiert sei, wenn unserer primitiven Definition hinzugefügt wird: „...in einer Sprache, die in Büchern und anderen literarischen Quellen Musik genannt wird.“ Eine Klarstellung des Terminus „Musik“ müsste erreicht werden, da sonst aus der Anwendung dieser Definition widersprüchliche Beispiele erwachsen könnten. In unserer letzten Formulierung stellten wir klar, dass wir uns auf klangliche Ausdrucksweisen beziehen. Wägen wir also einen weiteren Versuch unter dem Vorsatz, ein System zu entwickeln, in dem sich einerseits die Übereinstimmung mit der Tradition andererseits gerade die spezifischen Unterschiede zu diesen herausstellen lassen. Wir könnten differenzieren zwischen den „Ausdrucksformen“, in denen sich der Klang verwirklicht, und dem Klang als spezifischem Phänomen, wobei die Definition des Klanges postuliert sei.

In dem Sinne könnte es beispielsweise heißen: „Ein musikalischer Klang ist jener, der als Bestandteil qualifizierter oder qualifizierbarer Ausdrucksformen in Erscheinung tritt, begleitet von einer durch das Verhalten der Benutzer festgelegten Pragmatik, begleitet von einer die Interpretationen determinierenden Semantik, sei es intuitiv, kodifiziert, willkürlich oder unwillkürlich, und begleitet von einer Syntax, die die akustischen Reize und Pausen auf eine Weise regelt, wobei Ausdrucksformen, die allein aus Pausen bestehen, nicht zugelassen sind.“

Wir glauben, durch die Einbeziehung der Ausdrucksformen, der Bedeutung und der Musikpraxis eine explizite Definitionsform gefunden zu haben. Wir sind auch der Meinung, dass eine solche Definition einer historischen Überprüfung standhält und dass es sehr wahrscheinlich ist, dass sie auch dem Zukünftigen standhält. Allerdings ist diese Definition etwas lang und detailliert ausgefallen. Eine Kürzung ist jedoch schwierig, wenn wir die Methodologie der Wissenschaften und

der Semiotik inhaltlich mit einbeziehen wollen. Wäre das nicht der Fall, könnte auch Folgendes genügen:

„Ein musikalischer Klang ist jener, der in definierten oder definierbaren Ausdrucksformen in Übereinstimmung mit einem semiotischen Kriterium vorkommt.“ Damit soll gesagt werden, dass Identität und expressive Funktion des musikalischen Klanges übereinstimmt mit einer Theorie (oder der Möglichkeit einer Theorie) des Zeichens einer Sprache.

Mit gewissen Einschränkungen kann es durchaus ausreichen, hinsichtlich dessen, was Musik war, ist und sein kann, das konstanteste Phänomen zu definieren. Auf diese Weise können wir endlich zu unserem zentralen Problem, der Definition der Musik, vordringen.

Greifen wir die vorherrschende Meinung auf, dass Definitionen innerhalb eines System höherer Ordnung definiert werden und als dessen spezifische Differenz angesehen wird, so könnten wir die Musik als Teilbereich der Kunst oder – was zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher diskutiert wird – der Sprachformen überhaupt, betrachten. Um die spezifische Differenz der Musik zu formulieren, ist es wahrscheinlich ausreichend, ihr informatives und kommunikatives Aktionsfeld zu beschreiben.

Wir können z. T. sagen:

„Die Musik ist eine Kunst, deren Elemente akustische Reize mit integrierten Pausen sind, wobei das ausschließliche Auftreten von Pausen nicht zählt. Diese Elemente unterliegen syntaktischen Regeln, sie sind interpretierbar in Einklang mit einer Semantik und einer kommunikativ oder auch rein informativ angelegten Pragmatik.“

Das bedeutet, dass die Musik eine Ausdrucksform ist, gebildet aus Klängen und Pausen, mit einer im festgelegten Kontext und einer historischen Dynamik stehenden Interpretationsmöglichkeit. Es handelt sich also nicht um jene interpretationsunabhängigen Berechnungen, für die Werner Meyer-Eppeler in einem Artikel in der Publikation „die reihe 8“¹⁰ plädiert.

10 „Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation“, In: die reihe 8. Universal-Edition Wien 1962.

Wir sehen uns jetzt gezwungen, auf das Konzept „Kunst als Sprachform“ anzuspüren, um unsere Darlegungen besser verständlich zu machen. Dazu lässt sich sagen: „Die Kunst ist eine Form des Ausdrucks, in der die Andeutung vorherrscht. Interpretationen ergeben sich für den Rezipienten der Information aus dessen eigenem Kontext als suprasummatives Ergebnis seiner eigenen inneren Strukturen, die vor allem als psychologischer Faktor die Aufmerksamkeit bestimmen, mit der er dem Wahrgenommenen entgegentritt, so dass im Zusammenhang mit dem Affekt intellektuelle und physische Aspekte seiner Persönlichkeit miteinander in Wechselwirkung treten.“

So lässt sich vermuten, dass Wissenschaft und Technik nicht nur Kunst sein können, sondern sogar Werke großer Vortrefflichkeit hervorbringen, wie es z. T. die bemerkenswerte Qualität des „Poem Ontico“ von Parmenides offenbart oder wie es der Zusammenhang von Eulers genialen mathematischen Theorem-Entwicklungen und den Definitionen über die Schreibtechnik von Sonetten, die Lope de Vega in Sonett-Form verfasste, zeigt.

So können wir uns schließlich, wenn auch nur am Rande, mit der Sprache im Allgemeinen befassen. Diskutiert seien allerdings nicht der Standpunkt eines privatus (im lateinischen Sinn) oder der eines Idioten (im griechischen Sinne) als Versuch, bei dem der Kunst die Sprachqualität gänzlich abgesprochen wird. Versuchen wir nur, in wenigen Zeilen ihre Identität zu umreißen, um sie von untergeordneten Klassen (der Kunst) „und weiteren Subordinationen, die dann in den Bereich der Musik münden, zu unterscheiden:

„Die Sprache ist eine Form der Veräußerlichung, dazu bestimmt, beim rezipierenden Subjekt bzw. dem aufnehmenden Medium diesbezügliche emotive Reaktionen zu wecken oder herauszufordern.“ An dieser Stelle könnten wir auch explizitere oder weitere Definitionen liefern, in denen der semiotische Aspekt der Sprache genauer ausgeführt wäre. Wir glauben aber, dass das den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Hier sind wir am Ende des ersten Teils unserer Arbeit über die mögliche Konstruktion einer Definition des Musikbegriffes angelangt, in der Hoffnung, er möge sowohl der Vergangenheit, als auch der Gegenwart und – verzeihen Sie – ebenso der Zukunft dienen.

* * *

Wir können uns jetzt wie ein Reeder fühlen, der gerade dabei ist, ein Schiff ins Wasser zu lassen. Es steht an, über die zu verfolgende Route im Fahrwasser der musikalischen Aktivität nachzudenken, wobei wir unser gerade eben gefertigtes Werkzeug erproben können. Vorsicht ist aus verschiedenen Gründen ratsam, damit wir nicht Gefahr laufen, dass unsere gewählte Route uns in labyrinthische Areale führt, was unsere frisch erworbenen Erkenntnisse nur wieder verschleiern würde.

Wenn wir dem chronologischen Weg folgen, gibt es zwei Möglichkeiten, unsere Feststellungen zu ordnen: in historischer Abfolge oder entgegengesetzt. Wählen wir eine rein technische Ordnungsstruktur, könnten wir vom Einzelfall zum Allgemeinen voranschreiten oder umgekehrt. Wir könnten auch andere technische Kriterien entwickeln, die praktischer zu handhaben sind, bei denen von einfachen Problemen ausgegangen wird, um zu den schwierigeren fortzuschreiten.

Angesichts der Ausmaße dieser Arbeit erscheint es uns am Sinnvollsten, einen Versuch im letztgenannten Sinne zu unternehmen.

Anwendung 1

Angenommen, wir würden diese Definition auf ein Instrumentalwerk anwenden: eine Sonate, eine Fuge, ein Ricercar etc. Um über die Funktionsweise unserer Definition Näheres zu erfahren, ist es sinnvoll einen Fragenkatalog zu erstellen, der auf jeden einzelnen Definitionspunkt in Hinblick auf ein reines Instrumentalwerk Bezug nimmt. Das entspricht unserem Anliegen:

1. Besteht die Grundlage eines reinen Instrumentalwerkes aus akustischen Reizen oder aus eben solchen und Pausen? Hier ist die Antwort sofort nachvollziehbar mit „ja“ zu beantworten.

2. Gibt es reine Instrumentalwerke, die allein aus Pausen bestehen?

Zu diesem Punkt gibt es voneinander abweichende Meinungen. Für den Fall einer Bejahung, woraus sich allerdings in Bezug auf unsere Definition ein Widerspruch ergeben würde, schlagen wir die folgenden analytischen Betrachtungen vor.

Lenken wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die Klassen von Pausen, welche in die musikalische Syntax eingreifen:

a) Unterbrechende Pausen. Hierzu gehören jene, die sich innerhalb eines syntaktisch definierten Ausdrucks befinden, wie z.T. solche, die aufgrund von Arti-

kulationen oder Phrasierungen entstehen. Um diesen Pausentyp analysieren zu können, müssen die verschiedenen Wirkungs- und Bedeutungsebenen auseinander dividiert werden. Als Fallbeispiel stelle man sich eine Pause vor, die eine Bewegung innerhalb eines Stückes abschließt oder eine solche, deren Funktion als Übergang zu einer folgenden Bewegung festgelegt ist.

Abschließende Pausen. Hierzu gehören jene, die außerhalb eines syntaktisch definierten Ausdrucks stehen, wie z. T. Pausen vor und nach dem Hören des Werkes, zwischen den einzelnen, abgegrenzten Teilen eines solchen oder jene ganz beliebigen Einzelfälle (z. T. motivische Elemente ohne direkte syntaktische Funktion? oder: subjektiv wahrgenommene, nicht-komponierte Pausen) innerhalb des Stückes.

Wir können schlussfolgern, dass in reinen Instrumentalwerken weitester Konzeption keine signifikanten Ausdrücke, die allein aus Pausen bestehen, vorkommen.

3. Ist es möglich, für jedes reine Instrumentalwerk syntaktische Regeln aufzustellen? Angesichts der fortschreitenden Formalisierungstechniken kann behauptet werden, dass jede syntaktische Tatsache angemessen dargelegt werden kann. Durch diese Behauptung ist es möglich, sowohl Werke in unsere Betrachtungen einzubeziehen, die aus nur einer einzigen Struktur bestehen, basierend auf einer vollständigen Determination ihrer Elemente und Verknüpfungen, als auch solche in denen die größtmögliche Unbestimmtheit waltet. Für den letztgenannten Fall müsste die Dynamisierung der syntaktischen Struktur ins Blickfeld gerückt werden. Außerdem sei daran erinnert, dass die zunächst retentive Haltung des Hörers bei mehrmaligem Hören durchaus verändert werden kann, da dieselbe Fassung eines Werkes in der Wiederholung niemals gleich wirkt.

4. Ist es immer möglich, Verknüpfungen von Ausdrücken innerhalb eines rein musikalischen Werkes festzustellen? Es heißt, ein rein musikalisches Werk entbehre außermusikalischer Anspielungen oder ist zumindest beim Schreiben ohne solche konzipiert worden. Zur Musik und dem Bereich außermusikalischer Anregungen können wir sagen, dass lediglich eine Abgrenzung versucht wurde und dies auch nur in einer ganz bestimmten Epoche. Selbst wenn diese Eliminierung des Außermusikalischen geglückt wäre, wie man es sich vorgenommen hatte, könnten wir trotzdem eine Semantik in Zusammenhang mit den Verbindungsstrukturen interner Zeichenträger konstruieren, und zwar unter Bezugnahme auf das Musikhören, allerdings mit der Einschränkung, dass sich dann nur Aussagen über Ausdrucksbeziehungen machen ließen. Natürlich existiert in der Musik

immer ein Bereich, in dem sie ganz sie selbst ist. Man kann sogar noch weiter gehen und sagen, dass das wahrgenommene Ergebnis in Beziehung steht zu anderen assoziierten Wahrnehmungen und als solches bereits eingeflochten ist in das semantische Geflecht, so dass man von einer doppeldeutigen Ausrichtung ihrer Funktion ausgehen kann. Damit wollen wir ausdrücken, dass in Bezug auf die Musik als auch bezogen auf die geometrischen Figuren von einem Glied zum nächsten ein Zusammenhang besteht zwischen den gegebenen Informationen und deren psychologischer Wirkung bis hin zu irgendwelchen daraus resultierenden Handlungsmaßnahmen. Doch noch immer sind unsere Darlegungen nicht vollständig, denn im Bereich konditionierter Reflexe, durch die unsere gesamte global in Verbindung stehende Welt funktioniert, ist es erst recht unmöglich, außermusikalische Einflüsse zu vermeiden. So können wir schließlich behaupten, dass man immer durch eine außermusikalische Interpretation determiniert wird und dass, so sehr sich die Verbindungsstrukturen zwischen den Zeichen auch verändern, eine solche immer berücksichtigt werden muss, da sie immer existiert.

5. Besteht jederzeit die Möglichkeit, zwischen wirkungsvollen und wirkungslosen Einflüssen in die Funktionsweise der musikalischen Sprache eines Werkes einen Zusammenhang herzustellen?

Wie bereits erwähnt, sollen auch technische Mittel und andere nicht-menschliche oder nicht-biopsychologische Artikulationen im funktionellen Gefüge der musikalischen Sprache berücksichtigt werden. Es ist unumgänglich, die wesentlichen Aspekte systematisch festzuhalten. Für historische Ereignisse jeglicher Art ist ein solches Vorgehen durchaus üblich, so dass wir uns bestätigt fühlen, einen Versuch in dieser Richtung auch für die musikalische Praxis zu wagen.

* * *

Wir glauben, hiermit ausreichend nachgewiesen zu haben, dass unsere Definition den Anforderungen der Anwendbarkeit auf das zu identifizierende Objekt gerecht wird, obwohl vielleicht auch andere Definitionen diesem demonstrativen Test erfolgreich standgehalten hätten. Außerdem schließt unsere bisherige Formulierung zur Musik im Allgemeinen und der reinen Instrumentalmusik im Besonderen nicht-musikalische Klänge oder Geräusche, die ebenso in einem Verbund mit Pausen auftreten könnten, aus. Wie man sich leicht vorstellen kann, müssten hierzu einige Fragen hinzugefügt werden.

6. Kann unsere Definition für das reine Instrumentalstück auch auf klangliche Ausdrucksformen einer nicht-musikalischen Klasse, die sich den generischen Aspekten unserer Definition von Musik entgegenstellt, sie beschränkt oder umfasst, angewandt werden?

Dies Unterfangen erscheint nur riskant. In Wirklichkeit erübrigen sich aber die Zweifel sobald wir uns auf die nächsthöhere Ebene der Kunst im Allgemeinen begeben. Außerdem können wir davon ausgehen, dass die syntaktischen, semantischen und pragmatischen Regeln auch für den besonderen Fall der Musik zutreffen. So können wir sicher sein, dass unsere Definition der Musik auf vergangene, gegenwärtige und wahrscheinlich auch zukünftige reine Instrumentalwerke anwendbar ist.

Anwendung 2

Gehen wir nun von dem Fall aus, dass unsere Definition auch auf die Musik anwendbar sein soll, bei der Sprache in irgendeiner Weise bedeutend ist. Hier müsste der Grad der Einbeziehung – ausgehend vom einfachen Titel bis zur Funktionalisierung als Handlungsträger – berücksichtigt werden, wobei es dann für die Aufführung u. U. auch noch anheim gestellt werden kann, ob der Text vorher, während oder nach dem musikalischen Teil vorgestellt wird. Obwohl dies normalerweise in Konzerten nicht üblich ist, wäre es aber durchaus eine sinnvolle Einrichtung. Ähnlich könnte man mit den gesprochenen oder gesungenen Textteilen verfahren, die simultan zur Musik verlaufen oder vor- bzw. nachgestellt sind. Mit diesen Vorüberlegungen zu unserer Definition, von der wir hoffen, dass sie nun auch auf die mit Literatur verbundene Musik anwendbar ist, wenden wir uns wieder unserem Fragenkatalog zu:

1. Kann ein literarisch-musikalisches Werk auf der Grundlage von akustischen Reizen bzw. von akustischen Reizen und Pausen bestehen?

Eine bestätigende Antwort ist hier nicht so leicht zu fällen, wie es bei der reinen Instrumentalmusik der Fall war. In Bezug auf schriftlich Niedergelegtes scheint uns eine Bejahung eher möglich als in Bezug auf die gesprochene Sprache, wobei zudem noch folgende Präsentationsformen unterschieden werden müssten: a) Hören der Rede, ohne dass man den Interpreten sehen kann; b) Hören und Sehen des sprechenden Interpreten (die Bezeichnung „Interpret“ sei hier in einem generischen Sinn verstanden, d. h. ohne dass Anzahl und Eigenschaften festgelegt

würden). Letztgenannter Fall wirft die Frage nach der Untrennbarkeit von Geste und Wort auf. Ein ernstzunehmendes Problem.

Die Schwere des Problems hängt jedoch davon ab, ob man sich auf die Akzeptanz des eben erwähnten Redetyps beschränkt. Im Abendland ist es hingegen weit verbreitet, die visuellen Aspekte beim Musikhören auszumerzen, einschließlich solcher Ausflüchte, bei denen die Augen während des Hörens einer Oper oder eines Konzerts geschlossen werden. Dies ist natürlich nicht das einzige Problem in diesem Zusammenhang. Hätten wir anfangs die visuellen Reize zum Hauptprinzip erklärt, so hätten wir dasselbe Problem jetzt mit der Konzertmusik.

Es wird also deutlich, dass für unser allgemeines Verständnis von Musik alle visuellen Aspekte getilgt werden, was sogar ebenfalls für die gesprochene Sprache gilt. Es soll hier nicht angestrebt werden, die Bedeutung der visuellen Aspekte für die Musikpraxis oder für den literarischen Vortrag zu mindern. Vielmehr soll es darum gehen, die akustischen Reize innerhalb des expressiven Komplexes, in dem die Musik ihre Darstellungsform entwickelt, sowie die ihr eigene Funktion als Basiselemente verwendbar zu machen.

2. Kann ein literarisch-musikalisches Werk, wenn es nur aus Pausen besteht, ebenfalls analysiert werden?

Um unserem methodischen Vorgehen treu zu bleiben, müssen wir diese Frage stellen, obwohl wir der Überzeugung sind, dass derartige Ausdrücke nicht analysierbar sind.

3. Trifft es zu, dass man in allen literarisch-musikalischen Werken syntaktische Regeln aufstellen kann, die die Beziehungen der einzelnen Ausdrücke zueinander bestimmen?

Hier fällt uns eine affirmative Antwort besonders leicht, denn was in dieser Hinsicht für die reine Musik galt, muss umso mehr für die sprachliche Syntax gelten, die ja oft bereits schon durch eine explizite Grammatik festgelegt ist und historisch viele Proben bestanden hat.

4. Ist es möglich, für alle literarisch-musikalischen Werke ein interpretatives Kriterium festzulegen?

Dies ist eine Variante des weiter oben behandelten Punkt 2. Unserer Auffassung nach war es möglich, eine Interpretation für ein in einem bestimmten Kontext stehendes rein musikalisches Werk zu entwerfen. Wir können davon ausgehen, dass bei einer mit der Sprache liierten Musik nicht nur der musikalische Teil interpretierbar ist, sondern dass die Möglichkeiten literarischer Ausdeutung hinzu-

kommen. Es sollte noch festgehalten werden, dass es auch noch andere als die üblichen Literaturinterpretationen gibt, vor allem wenn diese im Zusammenhang mit der Musik in Erscheinung treten oder wenn sie sich auf Momente des eigenen Kontextes beziehen. Hierzu zählen alle Formen der semantischen Konditionierung, wie literarische Emphase, Tempo und Rhythmus und als vordergründiges Element die Intonation.

5. Ist es immer möglich, systematisch den pragmatischen Wert zu bestimmen, der sich durch die Praxis literarisch-musikalischer Werke beweist und als solcher von den ausführenden Personen wahrgenommen wird?

Auch hier scheint die Antwort, die wir hinsichtlich dieser Fragestellung in Bezug auf die reine Musik gegeben haben, übertragbar zu sein. Jetzt ist es angebracht, zur Grundfrage vorzustoßen, die die Exklusivität unserer Definition in Hinblick auf die literarisch-musikalischen Werke ausmacht.

6. Können wir unsere Definition auf ein Beispiel anwenden, das kein literarisch-musikalisches Werk ist?

Unserer Meinung nach ist das nicht möglich. Denn alles bisher Definierte liegt im Bereich der Kunst. Auch eine nicht-künstlerische literarische Produktion muss innerhalb unseres literarisch-musikalischen Komplexes aufgrund unserer Definition des Musikbegriffs künstlerisch sein.

* * *

Es wäre müßig, noch weitere Anwendungsformen unserer allgemeinen Definition aufzuzählen, da das Ergebnis immer dasselbe sein würde. Wir können unserer Phantasie freien Lauf lassen und uns jeden beliebigen Musiktypus mit unterschiedlichen außermusikalischen Reizen vorstellen: Musik und dynamische Malerei, Musik und Film, Musik und Theater, Musik und Parfum, Musik und Berührung oder allgemein: Musik und Reize, die von außen, von innen oder von beiden Seiten gleichzeitig kommen und auf eine spezielle Welt treffen, von der wir hoffen, dass sie in Zukunft weiter bestehen wird.

* * *

Der Mensch kann sich vermutlich am besten orientieren, wenn er in einen Konzertsaal geht. Dort weiß er, dass, sofern er im Saal bleibt, hauptsächlich sein Gehör die Rezeptoren seiner inneren Welt aktiviert. Was ihm auch geschehen mag, er wird es in Übereinstimmung mit seiner pragmatischen Haltung verarbei-

ten. Weder die zahlreichen Instrumente der Klangerzeugung, noch anderes, was kommen mag, werden diesen Menschen von seiner rezeptiven Haltung trennen können. Dies gilt für alle schöpferisch adäquaten Bereiche: Musik ist eine

„Kunst, deren Elemente akustische Reize und Pausen sind, bestehend aus Ausdrücken, die nicht allein aus Pausen bestehen, deren Beziehungsstruktur syntaktische Regeln erfüllt, die wiederum Interpretationen stützen in Übereinstimmung mit einer Semantik und einer kommunikativen oder rein informativen Anwendung in Übereinstimmung mit einer Pragmatik.“

Hier sind wir nun endlich am Ziel angelangt, mit mehr Hoffnungen als Gewissheiten, mit dem Wunsch zu erforschen statt zu spekulieren. Wir sollten den Mut aufbringen, einen Dialog zu führen statt zu dozieren und die Versenkung in alle Ausdrucksformen tiefster schöpferischer Musikkunst als freudige Berufung empfinden, ihr nachgehen bis in die fernen Regionen ihrer Vergangenheit und bis in die entfernteste Zukunft.

Lichten wir die Anker.

Die „música culta“ und das „Neue Chilenische Lied“ (1985)¹¹

1 Die „música culta“. Versuch einer Definition

1.1 In der Vergangenheit wurden viele Bezeichnungen entwickelt für das, was wir umgangssprachlich „música culta“ bzw. „populäre Musik“ nennen. Durch diese Gegenüberstellung werden jedoch beide Bereiche gleichermaßen auf einzelne Funktionen und Aspekte reduziert, was wir im Grunde als problematisch empfinden. Es ist ja jede Art von Musik Teil der Kultur und damit auch kultiviert. Jede Musik kann auch ernst sein, z. T. auch die folkloristische Musik für Verstorbene oder Populärmusik, die andere Zwecke verfolgt als die der „Unterhaltung“ oder des „Amüsements“. Dies betrifft oft Lieder mit narrativem Charakter oder solche, in denen es um Liebesprobleme geht. Auch politische Lieder können in diesen Bereich gehören, abgesehen von denen, die humor- oder freudvoll angelegt sind.

1.2 Bessere Ergebnisse erzielt man, wenn man auf weiter gefasste Definitionen zurückgreift, die eher polar als kategorial sind, die sich nicht auf abgegrenzte Bereiche beziehen, sondern stattdessen Tendenzen anzeigen.

1.2.1 Es gibt Musikarten, in denen die Funktion im Vordergrund steht und weniger die höhere Form einer Kunstfertigkeit. Solche „Werke“ sind nicht auf eine Synthese zwischen Form und Inhalt ausgerichtet und sie erreichen selten Komplexität und Größe. In diesem Genre herrscht die kleine Form vor. Diese Musik wird häufig in Räumlichkeiten präsentiert, die dem eigentlichen Anliegen der Musik, nämlich der Kommunikation, nicht besonders gerecht wird: Auf der

11 David (Hrsg.): LITERATURA CHILENA Año 9/Nos 33,34; Madrid 1985; pp 14–21. Genauere Angaben über den Fundort waren 2025 nicht mehr zu finden.

Straße, im Wohn- oder Schlafzimmer. Der Unterhaltungs- und Musikindustrie ist es allerdings trotzdem geglückt, genau für diesen Bereich Formen der Massenkommunikation zu finden und zu etablieren. Wird diese Musik dann von einer großen Mehrheit ausgeübt oder gehört, so wird sie gemeinhin „Popularmusik“ genannt.

1.2.1.1 In Lateinamerika erreicht das Konsumieren und Praktizieren von Popularmusik unter den Volksmassen immer noch eine hohe Quote. Die praktische Betätigung wird jedoch unter dem Einfluss zunehmender Verbreitung der Massenmedien (Fernsehen, Radio, Schallplatte, Kassette etc.) stark verdrängt. Die Praxis entwickelt sich stattdessen eher im Eifer des politischen oder auch religiösen Gefechts, besonders wenn es darum geht, für größere soziale Gerechtigkeit oder Demokratisierung zu kämpfen.

1.2.2 Es gibt die andere Art von Musik, deren Produkte erst dann an das Publikum weitergegeben werden, wenn sie – zumindest aus der Perspektive des Komponisten – ein Mindestmaß an Übereinstimmung mit traditionellen, akademischen oder auch vom Autor selbst formulierten Regeln aufweisen. Die bis ins Detail ausgearbeitete Form und insbesondere die Großform galten lange Zeit als spezifisches Merkmal dieses Genres. Die Räumlichkeiten, in denen sie ihre Wirkung entfalten kann, sind meist adäquat: Konzertsäle, Opernhäuser. Die Funktion dieser Musik weicht stark von derjenigen der Popularmusik ab. Die ernste, kultivierte Musik des Konzertes oder der Großform wird in erster Linie wegen des „Werkes“ gehört (mit seinen verbindenden und insbesondere seinen syntaktischen Zusammenhängen) und weniger wegen möglicherweise von Titeln oder anderen Botschaftsformen initiierten Funktionen. So kann man beispielsweise Messen oder Oratorien in konzertanter Form hören, gelöst von ihrer ursprünglichen Funktion. Das kann ebenso auf politische, religiöse u. a. Inhalte zutreffen. Die Beziehung zwischen dem Hörer von Konzertmusik und den Botschaften eines Werkes sind lose, nicht verpflichtend. Dennoch war es immer möglich, die *música culta* in unterschiedlichem Ausmaß zu funktionalisieren.

1.3 Auf die bereits verwendeten Termini „Konzertmusik“ oder „*música culta*“ als Gegensatz zur „Popularmusik“ werden wir weiterhin zurückgreifen. Die letzte Kategorie schließt die neue Musik mit Text ein, die wir „*Nueva Canción Chilena*“ (Neues chilenisches Lied) oder „*Canto Nuevo*“ (Neuer Gesang) nennen wollen und die im Zentrum unserer Ausführungen stehen soll, die Tatsache betonend, dass hier eine starke Verbindung zu den afro-indo-iberoamerikanischen Wurzeln

der Folklore besteht, insbesondere jene, die der andinen Tradition entstammen, d. h. der der chilenisch-bolivianischen und chilenisch-argentinischen Anden.

2 „Nueva Canción Chilena“ und „Canto Nuevo“.

Versuch, Übereinstimmungen und Unterschiede aufzuzeigen

2.1 Die „nueva canción chilena“ gab es bereits vor dem „canto nuevo“. Sie entstand vor 1969, aber erst in diesem Jahr wurde ihr Name geprägt anlässlich des ersten „Festival de la Canción Chilena“, das inmitten der letzten Wahlkampagne für die Präsidentschaftswahlen der als „Unidad Popular“ bezeichneten politischen Bewegung stattfand. (1)¹²

2.2.1 Die „nueva canción chilena“ hat einen langwierigen Prozess der Rückgewinnung nationaler Werte der folkloristischen und populären Tradition durchlaufen, die von der ausländischen phonographischen Industrie und dem Radio umgangen wurden, weil man dort die billigen „Konservenw“ nationaler Interpreten und Autoren vorzog. Hinzu kam eine gewisse Vorliebe – besonders innerhalb der chilenischen Mittelschicht – für importierte Produkte, denen man eine höhere Qualität zuschrieb. Deshalb wirkt diese Rückbesinnung auf die kulturellen Basisfunktionen wie ein vorgehaltener Spiegel gegenüber der nationalen Realität. Es ist eine Realität, die sich verändert hatte in ihren konkreten Ausformungen und auch hinsichtlich ihrer emotiven, moralischen, politischen, sozialen und ästhetischen Erscheinungen. Dieser neu eingeleitete Prozess wird nun zu einem kulturellen Faktor des Kampfes bei der Veränderung der nationalen Wirklichkeit. Der Beginn der chilenischen Diktatur forderte eine Differenzierung der Kampfformen. Die „nueva canción chilena“ wurde im Land verboten und musste sich im Ausland entwickeln. Die Hörergruppen sind mittlerweile über den ganzen Erdball verstreut, was den ursprünglichen kulturellen Charakter verändert hat. Die Existenz dieser Musik ist nicht zwangsläufig an die Solidarität mit dem Befreiungskampf des chilenischen Volkes gebunden. Vielmehr entfacht sie eine Bewegung, deren Front sich auf andere Länder ausweitete und deren immanente Qualitäten im internationalen Liedmarkt Fuß fassen. In Chile selbst wird die Alternative zur offiziellen Kultur der „canto nuevo“.

2.2.2 Der „canto nuevo“ entstand in Chile unter dem Militärregime, dessen Feindseligkeiten es zu besiegen galt, anders als es für das „nueva canción chilena“

12 Wir belassen die Endnoten-Schreibweise Becerra-Schmidts mit eingeklammerten Zahlen.

der Fall war. Das weite Spektrum der Folklore und der Popularmusik konnte sich zwar einerseits relativ frei innerhalb des Militärregimes entfalten, die Formen der Machtausübung haben die Ausdrucksmöglichkeiten sowie die Neigungen, Emotionen, Meinungen, Vorsätze, kritische Urteile etc. aber stark eingeschränkt. Dass es der Zensur nicht gelang, alle kulturellen Äußerungen des Befreiungskampfes zu eliminieren, ist vor allem das Verdienst der Kulturschaffenden Chiles, insbesondere der Musiker und Dichter, die allein oder gemeinsam als „cantautores“ auftreten und deren Ansehen die Grenzen des Landes weit übersteigt. Aufgrund seiner autonomen Entwicklung gelingt es dem „canto nuevo“ trotz des herrschenden Zensursystems das Gegenbild zur offiziellen kulturellen Ordnung widerzuspiegeln (2).

3 Charakteristika der zeitgenössischen Musica Chilena Culta, die in Chile entscheidend sind für die Entwicklung der „Nueva Canción Chilena“ und des „Canto Nuevo“

3.1 Die ernste oder etablierte Musik Chiles dieses Jahrhunderts entwickelte sich vor allem innerhalb des chilenischen Sinfonischen Orchesters („Orquesta Sinfónica de Chile“), dem es immer wieder unter der Leitung Armando Carvajals gelang, interessante und technisch hochwertige Aufführungen zu präsentieren, was vielen chilenischen Komponisten des ernsten Genres in ihren bedeutendsten Entwicklungsphasen eine große Hilfe war. Das „Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile“ (Institut für musikalische Verbreitung der Universität Chiles), das seinen Betrieb im Jahre 1940 aufnahm, gab der nationalen Musik einen entscheidenden Impuls durch das Zeitschriftenorgan „Revista Musical Chilena“, durch die Ausschreibung „Premios por Obras“ (Werkprämierungen) und nicht zuletzt durch die „Festivales de Música Chilena“ (Festivals der chilenischen Musik) im Jahre 1947. Auf diese Weise konnte die Arbeit eines bestimmten Werkes belohnt werden, auch wenn es noch nicht zur Aufführung gekommen war. Die reale Durchführung der Festivals begann allerdings erst im Jahre 1948. Es waren sinfonische und kammermusikalische Werke zugelassen, die häufig auf Anreiz der „Premio por Obra“ entstanden waren.¹³

3.1.1 Die música culta hat sich nicht als monolithischer Block entwickelt. In dem hier behandelten Zeitabschnitt, der vom Jahr 1948 bis zum Jahr 1969

13 Nähere wertvolle Informationen hierzu findet man in der RMCH 32; p 7.

reicht und in dem die Bezeichnung „nueva canción chilena“ geprägt wurde, kann man zwei Entwicklungsrichtungen beobachten: Die erste zielt auf die Ausarbeitung und Erweiterung der ernsten Musik, was die Restaurierung historischer Stile ebenso wie experimentelle Produktionen der Avantgarde einbezieht. Die zweite Ausrichtung zeigt eine Tendenz, traditionelle lateinamerikanische Elemente, und hierunter insbesondere die chilenischen, in die Formen der etablierten Musik zu integrieren. Anfangs geschieht das ohne nachweislich politische Tendenzen. Je mehr wir uns dem Jahr 1969 nähern, desto prägnanter wird die Politisierung innerhalb der ernsten chilenischen Musik. Teilweise wird versucht, avantgardistische oder experimentelle Aspekte mit musikalischen Elementen, die folkloristisch oder populär verwurzelt sind, zu verbinden.

3.1.2 Der synthetisierende Prozess zwischen Popularmusik und ernster Musik ist in Chile motiviert durch eine allgemeine Politisierung der linken Kultur. Zwei simultan verlaufende Entwicklungen sind hier zu verzeichnen. Z.B. bemühen sich akademisch ausgebildete Komponisten Agitationsthemen aufzugreifen. Folgende Werke gehören dazu: „Oda a la Energía“ (1958) von Gabriel Brncic, „América Insurrecta“ (1962) mit einem Text Nerudas, „Sebastián Vásquez“ (1964) von Fernando García und „Pesponso para José Miguel Carrera“ (1967) mit einem Text Angel Cruchaga Santa Marías, komponiert von Gustavo Becerra. Andere, wie Roberto Falabella (1926–1958), folgen der schon bestehenden Linie, die nationale Folklore in die música culta einzubeziehen. Dessen bedeutendstes Werk in dieser Hinsicht sind die „Estudios Emocionales para Orquesta“ (1957), die auf der Folklore des chilenischen „Norte Grande“ beruht. Dieses Werk ist ein sehr konzentriertes Extrakt des synthetischen Prozesses, der sich sonst eher in freieren Formen realisiert, wie etwa in „Tres Aires Chilenos“ von Enrique Soros, „Nochebuena“ (1935) von Próspero Bisquertt, „La vida del campo“ (1938) von Alfonso Letelier, „Canciones Araucanas“ von Carlos Isamitt neben vielen anderen, die ebenfalls diesen Weg beschritten haben. Ein Merkmal ist all diesen Komponisten gemeinsam: Die europäische Tradition der ernsten Musik wird in ihren Werken weder aufgegeben noch vernachlässigt. Ebenso lehnen sie es nicht ab, mit den Elementen der westlichen oder lokalen Avantgarde zu experimentieren. Diese Phänomene finden sich manchmal gehäuft in ein und demselben Werk: So wird z.T. in „Nueva York“ von León Schidlowsky oder auch in „Segunda Concierto para Guitarra y Jazz-Combo“ (1968) von Gustavo Becerra-Schmidt afro-anglo-indo- und iberoamerikanische Folklore vereint. Beide Werke stammen aus den 70er Jahren. Auch die elektronische Musik erhält hier ihren Einzug, indem sie

unter verschiedenen politischen Vorzeichen Elemente der lateinamerikanischen Wirklichkeit und der folkloristischen und populären Tradition Chiles einbezieht. Hierfür stehen insbesondere zwei Komponisten: José Vicente Asuar und Juan Amenábar. Im Ausland setzen Gabriel Brncic und Gustavo Becerra-Schmidt die Arbeit in diesem Metier fort. Zu den diesbezüglich interessanten Werken des Erstgenannten zählen: „Destierro y Cielo“ (1978–80) und „Chile,fértil provincia“ (1978), zu denen von Becerra-Schmidt: die elektronische Musik in seiner Rundfunk-Mini-Oper „Historia de una Provocación“ (1972) und die „Balistocata Disparata“ (1982), bekannt auch in der Version für Klavier solo.

3.1.3 Andersherum gibt es aber auch innerhalb der Popularmusik Annäherungen an die *música culta*, vor allem, wenn es sich um Instrumentalmusik handelt, wie es z.T. bei dem Stück „Anticuecas“ (50er Jahre) für Gitarre solo von Violeta Parra und „Ventolera“ (1970) von Víctor Jara der Fall ist.

3.1.4 Erst nach 1969 kommt es zur direkten Zusammenarbeit zwischen Autoren und Musikern der „nueva canción chilena“ mit den Komponisten und Interpreten ersten bzw. konzertanten Musik. „Los Jaivas“ ist schließlich die erste chilenische Gruppe, deren Mitglieder (u. a. die Brüder Peralta de Viña del Mar/1969), auf eine akademische Vorbildung zurückgreifen können. Seitdem sind Kooperationen zwischen „Musikern vom Konservatorium“ und „Popularmusikern“ immer häufiger, zumal sich bereits einige „ernste“ Autoren bereits erfolgreich in der Populärzene hervorgetan haben. Als wichtigste könnten Pablo Garrido und Vicente Bianchi genannt werden, ersterer mit einer stärkeren Neigung zur ersten Musik wie beispielsweise in „Rapsodia Chilena“, der andere mit einem Hang zum populären, sogenannten „kommerziellen“ Zweig, wie es für das Werk „Pérgola de Flores“, arrangiert von Francisco Flores del Campo und Nené Aguirre, zutrifft. Zu den außergewöhnlichen Werken, die einen längeren Atem brauchen (Kantaten) und in denen folkloristische und populäre Materialien unorthodox eingewoben werden, gehört die 1942 vom Jesuitenpater Francisco Dussuelt verfasste „Cantata Patética“ sowie die 1949 entstandene Kantate „Arauco“ (3). Die Zusammenarbeit von Waldo Aránguiz und Ángel Parra brachte 1965 „Oratorio para el Pueblo“ hervor, das als Liederzyklus das Spektrum der nationalen Folklore entfaltet, ohne dass sich eine formale Einheit ergeben würde. Gleiches gilt für Werke wie „Al séptimo de Línea“ von Guillermo Bascuñán und Luis E. Urquidí oder „El Sueño Americano“ von Patricio Manns. Ein Sonderfall ist die musikalische Umsetzung der „Cantata escénica“ Pablo Nerudas, realisiert als „Fulgor y

Muerte“ von Joaquín Murieta, einem konzertanten Werk, in dem auf einzigartige Weise eine Verbindung des „nueva canción chilena“ und der ernsten Musik auf sehr hohem Niveau geschaffen wurde.

3.1.4.1 Die Gruppe „Quilapayún“ war eine der ersten, in der Musiker mit akademischer Ausbildung, darunter Luis Advis und Sergio Ortega, am Aufbau beteiligt waren. Frühe Werke aus dieser Zusammenarbeit sind „Cantata Santa María de Iquique“ und „La Fragua“ aus den Jahren 1970 bzw. 1973. Dieser Zusammenschluss von ernster und populärer weitet sich aus auf Celso Garrido, einen peruanischen Komponisten, dem die Populärmusik einige wertvolle Entwicklungen zu verdanken hat, und der später von der Gruppe „Inti-Illimani“ für eine gemeinsame Arbeit gewonnen werden konnte. Cirilo Vila und Edmundo Vásquez treten mit verschiedenen Gruppen auf, produzieren aber auch eigene Werke. Gustavo Becerra-Schmidt ist bei der Gründung der Gruppe „Aparcoa“ aktiv.

3.1.4.2 Die bedeutendsten Produktionen, in denen die Verbindung der beiden Genre sich entscheidend weiterentwickelt, sind im Repertoire der Gruppe „Quilapayún“, das um den 11. September 1973 herum entstand, zu finden. Aus einer lebendigen Interaktion heraus entsteht 1970 in diesem Kreis die „Cantata Santa María de Iquique“ von Luis Advis (Text und Musik); 1973 „La Fragua“; 1978 eine neue Version der „Cantata Santa María de Iquique“; 1979 die Kantaten „Discurso del Pintor Mata“ von Eduardo Carrasco, „Américas“ von Gustavo Becerra-Schmidt, 1982 „Un Canto para Bolívar“ von Juan Orrego-Salas, die beiden letztgenannten nach Texten Pablo Nerudas. Sie gehören zu den „Cantatas populares“, wie auch die Kantate „Allende“ von Becerra-Schmidt nach einem Text von Eduardo Carrasco. Es bleibt noch zu sagen, dass die wachsende Autonomie der Gruppe „Quilapayún“ in der Zusammenarbeit mit Eduardo Carrascos als Vertreter der ernsten Musik, eine Synthese außerordentlicher Dimension erreichte, die für Nachfolger wie „Los Jaivas“ dann von Anfang Maßstab sein sollte.

Es gibt auch Beispiele, in denen die Musik stärker zum Ernsten hin tendiert als zum Populären. Dies gilt für das Lied „Biografía Mínima de Salvador Allende para sei leída en voz alta el 11 de septiembre“ opus 85, in melodischem Zeitmaß, 1983 von Juan Orrego-Salas nach einem Text (Sonett) David Valjalos komponiert. Selbstverständlich wurde dabei im Titel die Verbform „leída“ (gelesen) ausgetauscht durch „cantada“ (gesungen).

3.1.4.3 Die Gruppe „Los Jaivas“ ist im Zusammenhang mit unseren Reflexionen als Grenzfall zu betrachten. Ebenso wie die „Blops“ greifen sie Elemente des Jazz-

Rock-Beat und Pop auf, begründen damit neue „Großformen“ und eine neue Art von „Sinfonismus“, womit nicht nur Opern wie „Jesus Christ Super Star“ gemeint sind, sondern vor allem auch solche Werke, die von ihnen als „Konzert“ bezeichnet werden und die Dimensionen erreichen, die man zuvor höchstens von Wagner, Bruckner oder Mahler gewohnt war. Ihr historischer Wert besteht in erster Linie darin, dass diese Größe mit den Mitteln der Improvisation erreicht wird, dass ihr besonderes Merkmal die „Live“-Version ist und ihr Wesen in der Nicht-Wiederholbarkeit begründet ist. Es stimmt, dass die Mitglieder von „Los Jaivas“ weitestgehend dem konservatorischen Ambiente entstammen, nicht so aber die von ihnen verwendeten Formen, denn die haben ihre Wurzeln nicht in der akademischen, sondern in der außereuropäischen, vornehmlich andinen Tradition. Die meisten Werke sind festgelegt (in Deutschland würde man sie „durchkomponiert“ bzw. „durchimprovisiert“ nennen), dabei permanent offen für Improvisationsprozesse, die einem klar konstruierten Plan folgen. Ob diese Gesamtform durch Komposition oder Improvisation entsteht, ist für das Endprodukt unerheblich. Musik diesen Typs befindet sich gerade erst in der Entstehungsphase. Sie entwickelt sich besonders im Zusammenhang mit elektronischen Instrumenten und dem Computer, kann aber auch Quelle eines neuen Typs ernster, etablierter oder konzertanter Musik sein, was allerdings nichts wirklich Neues ist: Bereits im Klassizismus ging man von der populären Musik aus, stellte die Einfachheit des Liedes oder Tanzes (vgl. Lied und Suite) den polyphonen Formen gegenüber, wobei es dann schwierig war, die Texte zu verstehen oder gar dem Aufbau der Gesamtstruktur zu folgen. Die Texte, die „Los Jaivas“ verwenden, entstammen der Folklore, reichen von Violeta Parra bis zu Pablo Neruda. Diese Offenheit teilen sie mit all denen, die auf der Suche nach einer Synthese sind.

3.1.4.4 Die Entwicklung einer Großform, in der eine Synthese der „Nueva Canción Chilena“ mit der música culta angestrebt wird, ermöglicht die Zusammenführung eines sinfonischen Klangkörpers mit Klängen aus dem Popularbereich oder eben solchen, des „Canto Nuevo“ bzw. der „Nueva Canción Chilena“. Drei Gruppen haben sich dem vor allem gewidmet: Die Gruppe „Quilapayún“, „Los Jaivas“ und auch die „Cantata de los Derechos Humanos“, komponiert von Alejandro Guarello für die Gruppe „Ortiga“, die dieses auf den Text Pater Esteban Gumucio de los Sagrados Corazones verfassten Werkes mit einem klassischen Orchester zu Aufführung brachte (1978), gehört hierher.

3.2 Einige haben sich stark verändert, wenn sie sich von einem extremen Pol in Richtung Synthese bewegten. Bei anderen war das nicht so nötig. Beispielsweise hat Luis Advis einen gewissen Typ der populären „Salon“-Musik etabliert, der die verbreitete Tradition der Hausmusik abgelöst hat. Er kennt nicht den „Elfenbeinturm“, in den sich viele angehende Komponisten der Akademien einschließen. Er schreibt, was ihm gefällt unter Berücksichtigung dessen, was den Hörern gefällt. So hatte er bereits viel geschrieben, bevor er sich überhaupt mit den akademischen Disziplinen befasste. Es sind leicht zu verstehende Werke, denen es jedoch nicht an Originalität fehlt. Unter ihnen das Schmuckstück der Musikkritik für Kinder „La Princesa Panchita“. Unterdessen hat er begonnen, Komposition zu studieren und löst dabei auch mit Auszeichnung die von der Akademie gestellten Aufgaben. Bald folgte sein Werk „El Evangelio según San Jaime“ nach einem Text von Jaime Silva und schließlich „Cantata Santa María de Iquique“, einem entscheidenden Meilenstein bzgl. der Synthese von „nueva canción chilena“ und música culta. Wie beiläufig nimmt er alles gut auf, was die Gruppe „Quilapayún“ bereits beigetragen hatte. Diesen Weg weiterverfolgend, erschien 1972 sein „Canto para una Semilla“, eine Elegie für Violeta Parra.

4 Merkmale gegenseitiger Einflussnahme von ernster Musik und den unterschiedlichen Arten des populären Liedes vor und nach dem 11. September 1973

4.1 Die Interaktion von música culta und canto popular ist gerade in Bezug auf politische Ziele sehr fruchtbar. Wie ein dickes Tau ist dieser außermusikalische Bezug das Bindeglied zwischen diesen beiden musikalischen Blöcken, ohne dass sich bisher bei einem von beiden etwas verändern musste. Erst später erkannte man den Vorteil, der sich aus der Verwendung folkloristischer und populärer Elemente – was häufig nicht dasselbe ist – ergab. Es gelang, für ihre immanenten Bedeutungen einen adäquaten Ausdruck zu finden, der die konsubstantiellen Ambiguitäten begrenzt. Dies ist besonders wichtig für den Fall, dass keine eindeutigen außermusikalischen Elemente zur Erhellung beitragen. Vom semiotischen Standpunkt aus ist es entscheidend, dass der semantische Gehalt der Musik anhand der Praxis (pragmatis) bestätigt und verfeinert wird. Dass dessen Gültigkeit zeitlichen und historischen Grenzen ausgeliefert ist, scheint Komponisten des ernsten Genres nicht übermäßig zu interessieren, da sie es gewohnt sind, eigene Gesetze herauszuarbeiten, die sich auf formale Faktoren stützen. Hier

sind auch jene gemeint, die ihre analytischen Erkenntnisse nicht zwangsläufig mit ästhetischen Werturteilen verbinden. Es gibt einige Populärmusiker, insbesondere Violeta Parra, die die Notwendigkeit verspüren, eine in der Folklore wurzelnde Musik zu kreieren, während sie gleichzeitig den Kontakt zu akademisch gebildeten Musikern suchen oder u. U. selbst eine solche Ausbildung erwerben.

5 Voraussetzungen für eine Synthese von „música culta“ und „Nueva Canción Chilena“

Einiges wurde hierzu bereits gesagt. Es soll aber noch vertiefend die Frage nach den näheren Umständen aufgeworfen werden. Im Kapitalismus ist es normal, dass Kooperationsgedanken aus dem Impuls der Gewinnoptimierung hervorgehen. Genau das ist hier nicht der Fall. Eher umgekehrt. An erster Stelle stand die Kooperation mit dem Ziel der Kommunikation und der Propaganda. Erst danach interessierten sich die Tonindustrie und die Massenkommunikationsmedien für die Vermarktung des bereits zu verbuchenden Erfolges. Für Chile stellt die nicht von lukrativen Motiven geleitete Kooperation eine einzigartige traditionelle Basis dar.

5.1.1 In entscheidenden Zentren, wie dem „Conservatorio Nacional de Música“ und später auch der „Facultad de Ciencias y Artes Musicales“, gab es im Bereich musikalischer Komposition die Tradition, der unkonventionellen Berufung von Musikern, für die der reguläre oder nicht-offizielle Werdegang des Bewerbers keine Rolle spielte. Diese Tradition ist älter als die chilenische Musik und geht auf die deutschen „Meistersinger“ zurück, die ihre Lehre kostenlos erteilten. Was die Gründungen der sogenannten „Escuelas Vespertinas de Música“ (Abendmusikschulen) in Santiago betrifft, so glaube ich jedoch nicht, dass der entscheidende Impuls von den akademischen Vorbildern ausging. Während Konservatorium und Fakultät ihren Sitz in der Straße San Diego hatten, ließ sich die Abendschule in einem Haus nieder, das sich in der Nähe der zur chilenischen Universität gehörenden Facultad de Ciencias y Artes Musicales befand, welches mittlerweile mit der Facultad de Bellas Artes vereint ist. Richtungsweisender Geist dieser Bewegung, die sich der Musikerziehung für Erwachsene verschrieben hatte, war Elisa Gayán Contador, die bis zu ihrem Tod im Jahre 1972 als Dekanin für die Facultad de Ciencias y Artes Musicales verantwortlich war.

In der zweiten Phase der „Escuelas Vespertinas“ gab es von Anfang an zahlreiche Kurse, in denen musikalische Komposition, Harmonie, Kontrapunkt, Orchestrierung und Instrumentierung in einem Fächerkanon standen, für die über-

wiegend Mitglieder, die im Bereich des „Nueva Canción Chilena“ aktiv tätig waren, als Lehrer gewonnen werden konnten. Zu den ersten engagierten Kräften, die anfangs ohne Honorar arbeiteten, gehörten u. a. Sergio Ortega, Luis Advis, Melikoff Karaian und Celso Garrido. Hier reifte in einem akademischen und kreativen Milieu eine Arbeitsweise heran, die mit Hilfe von Wissenschaft und Technik Bereiche vereinte, was die „Mode“ streng geteilt hatte (wie es in Schillers „Ode an die Freude“ heißt), die Bereiche der populären und der ernsten Musik. Der Zustand der Unterrichtsräume war prekär, so dass dort nicht alles stattfinden konnten. Oft wurden Informationen in den Gängen ausgetauscht. Hier wurden die ertragreichsten Arbeiten der chilenischen Musikgeschichte koordiniert. Hier fanden die Forderungen unzähliger Lehrer verschiedenster Schulen kleinerer Gemeinden Gehör, für die Konzertpläne erstellt wurden, in denen sich Elemente der Populärmusik erstmals mit der ernsten Musik ausgewogen vermischten. Diese Bewegung bahnte sich ihren Weg durch das ganze Land und erfasste zuletzt alle Künste und Wissenschaften. Die Machtergreifung des Militärregimes versetzte diesem Prozess einen harten Schlag, konnte das Überleben der Keime über diese Schreckens-Generationen hinaus aber trotz alledem nicht verhindern. Innerhalb des Landes erfand man andere Formen der Realisation und auch außerhalb des Landes wurde die Mission weiterverfolgt, ohne dass der Kontakt zum Ursprung wirklich abbrechen konnte. Eines Tages wird man sich des historischen Wertes nicht nur dieser Escuelas Vespertinas, sondern der gesamten Bewegung, die sich in den zehn Jahren demokratischer Freiheit für die Erwachsenenbildung in Chile einsetzte, besinnen. Diese Entwicklung war nicht mehr auf die herausragenden Leistungen Einzelner reduzierbar, so genial ihre schöpferischen Leistungen auch gewesen sein mögen, sondern hatte bereits damals einen hohen Grad an Autonomie erreicht und bewirkte einen durchaus bemerkenswerten kulturellen Aufschwung.

5.1.2 Die Entwicklung des Synthetisierungsprozesses, bei der die populären Formen (seien sie mit der Folklore verwurzelt oder nicht) innerhalb Chiles zwangsläufig einen anderen Werdegang haben als außerhalb des Landes.

5.1.2.1 Die im Exil verbliebenen Gruppen entwickelten eine andere Art der Kontinuität als es im Lande selbst der Fall war. Beide verfolgen jedoch das Ziel, in ihren Werken und Interpretationen die Wirklichkeit zu reflektieren. Der Unterschied manifestiert sich vor allem in der finanziellen und materiellen Ausstattung. Im Ausland entstanden zunächst hinsichtlich ästhetischer und sozialpolitischer Fragen recht unterschiedliche Interessensgruppen, die aber alle der „nueva

canción chilena“ nahe stehen, und die geeint sind durch die Solidarität mit den chilenischen Demokraten. Deutsche und englische Interpreten spielen hier eine besondere Rolle. So gewann beispielsweise ein englischstämmiger Bewerber den Preis des Liederwettbewerbes des „Festival Víctor Jara“, der 1981 in London stattfand. Eine der stabilsten Gruppen ist die, die sich um die von Sergio Ortega 1978 in Paris eingerichteten Werkstatt „Taller Recabarren“ bildete. Sie ist auch die bisher einzige des Typs, der in Bezug auf die Synthese von música culta und „nueva canción chilena“ besonders hervorsteicht.

6 Die Hörerschaft des chilenischen Liedes und seine Verbundenheit zur ersten Musik

6.1 Zur Musikrezeption im Allgemeinen gibt es etliche Typologien. Erwähnt wurde bereits eine chilenischen Ursprungs, die sich aufgrund der „Festivales de Música Chilena“ herausbildete. Hier wird zwischen verstehendem, kritischem Publikum (Komponisten, Musikwissenschaftler, Kritiker), Technikern bzw. Ausführenden (Musiker, vortragende Künstler) und dem einfachen Publikum unterschieden. Weitere Kriterien zur Basisklassifikation führt Theodor Wiesengrund Adorno in seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“ an, wo er „Experten“, „emotionale Hörer“, „Bildungskonsumenten“, „Unmusikalische“ und „Gleichgültige“ voneinander abgrenzt (4). In Tibor Kneifs „Musiksoziologie“ gibt es hierzu einen kritischen Kommentar (5). Für unsere Absichten ist es aber nicht erforderlich, dieser Typologie weiter nachzugehen. Wir können sie als Information erst einmal stehen lassen, um gegebenenfalls auf sie zurückzugreifen. Außerdem können die freudianischen und marxistischen Theorien zu diesem Thema ebenfalls nützlich sein.

6.1.1 Die Strukturen der sozialen Schichten bzw. der sozialen Klassen sind in Chile stärkeren Polarisierungen unterworfen, als es in den entwickelten Industrienationen der Fall ist. In der Bundesrepublik Deutschland gibt es beispielsweise eine sehr große Mittelschicht und eine sehr kleine Unter- und Oberschicht (die sogenannte deutsche „Zwiebel“). In Chile ist die Musik stark an die sozialen Schichten gebunden. So wird die Populärmusik hauptsächlich von der unteren Mittelschicht und der Unterschicht gehört. Die Folklore wird von der Unterschicht quasi am Leben erhalten. Die Konsumfreiheit steigt in dem Maße, wie sich das soziale Milieu anhebt, wobei die Konzerte und die música culta im Allgemeinen an die Konsummöglichkeiten der Klassen und Schichten mit den höchsten Einkommen gebunden sind.

6.1.2 Die „nueva canción chilena“ ist vor allem wegen ihrer politische Funktion bekannt geworden. In diesem Zusammenhang lassen sich folgende Phasen feststellen:

1. Aufführungen bei politischen Aktionen
2. Öffnung der Radioprogramme für dieses Genre
3. Ausdehnung auf die Schallplatte (Sellos JJ und Dicap)
4. Einzug in das Fernsehen
5. Partizipation am offiziellen Konzertleben

Diese Entwicklungsabfolge macht die Annäherung des Publikums an die kultivierte oder música culta deutlich. Es gibt unterschiedliche Gründe für diese stetige Verbreitung. Einer ist die Tatsache, dass für das „nueva canción“ immer feinere Ausarbeitungen und formale Perspektiven entwickelt werden, die schließlich an die „Großform“ heranreichen. Durch die Massenkommunikationsmedien vergrößert sich der Rezipientenkreis enorm, so dass sich unter den Hörern auch solche befinden, die nur wenig oder gar nicht politisch interessiert sind. Der Zusammenhang zwischen Lied und politischem Engagement wird weniger exklusiv. Dennoch gibt es nicht den Absturz in die Trägheit, von der das traditionelle Konzertleben befallen ist. Ein weiteres Ergebnis dieses Prozesses ist eine teilweise Loslösung von direkter politischer Funktionalisierung und eine Hinwendung zur bewussten Integration des Rezeptionsmoments. Zu erwartende Auswirkungen im „politischen Sinn“ sind in dieser Hinsicht: 1) Eine Politisierung bislang Unentschlossener oder Undifferenzierter und 2) die Verstärkung einer bereits existierenden Politisierung. Die zu überbringende Botschaft muss nicht zwangsläufig einen positiven Zweck erfüllen. Die „nueva canción“ hat hier den Raum für eine wahrhaft „proselytische“ Arbeit. Sie wirkt wie eine Kardinaltugend und die verbesserte Entwicklung der Form erlaubt ihr zudem den Eintritt in das Konzertleben, wo sie auch das gewöhnliche Publikum gefangen nimmt und die Gunst der „Musikliebhaber“ gewinnt. Dies ist ein Äquivalent zu den „Fans“ der internationalen Populärmusikszene (Beat, Rock, Pop etc.). Die Bedeutung des Konzertes, verstanden als besondere Kommunikationsart mittels Musik, muss in diesem Zusammenhang relativiert werden.

6.2 Qualitativ spielt das Konzert zwar immer noch eine wichtige Rolle, nur ist es nicht mehr die tragende Säule der musikgeschichtlichen Entwicklung. Diesen Bereich haben mittlerweile die Medien der Massenkommunikation übernommen, an erster Stelle das Fernsehen, an zweiter der Rundfunk. In keinem der Fälle kann

man behaupten, dass sie die Hörerschaft zwangsläufig bannen, eine schweigende Aufmerksamkeit beschwören etc. Man sollte nicht vergessen, dass die höfische Musikpraxis des Adels, in dessen Umfeld das Konzert entstand, ebenfalls recht ungewungen vonstatten ging. Heutzutage können Millionen von Menschen dasselbe Werk hören und dabei selbst entscheiden, ob sie sich ganz oder teilweise darauf konzentrieren, ob sie die Musik im Hintergrund laufen lassen, das Programm wechseln oder den Empfänger einfach ausschalten. Auch die Tonträger sind quantitativ weit verbreitet. Im Konzert kann die „Wahl“ dessen, was gehört wird, feiner ausfallen, doch rangiert diese Art des Musikkonsums erst an letzter Stelle. Dafür verfügt es, und das ist wichtig, über ein Minderheitenpublikum besonders Interessierter. Diese Minderheit setzt sich aus Menschen zusammen, die als „Multiplikatoren“ fungieren, indem sie Einfluss auf andere Menschen ausüben und dazu beitragen, das Interesse an Konzerten und Tonträgern zu verbreiten.

6.2.1 Das Konzertpublikum als solches interessiert sich nicht speziell für das „nueva canción chilena“ oder dessen Synthese mit ernster Musik. Meistens werden die großen Werke dieses Zusammenschlusses über die Massenmedien bekannt. Erheblich kleiner ist die Zahl derer, die die „Cantatas- (und Oratorios) Populares“ über die Schallplatte oder das Band kennen und schätzen lernt. Dieser Hörertypus ist dennoch äußerst wichtig, da sich aus ihm die Schar der „Verständigen“ und „Experten“ herauskristallisiert. Viele dieser „Kenner“ entstammen trotz mancher Prognosen nicht mehrheitlich dem Konzertpublikum, sondern beziehen ihr Wissen häufig aus den Aufnahmen ihres privaten Arsenal. Es wurde bereits des Öfteren klar gesagt, dass dies auch der Grund für weltweit immer leerer stehende Konzertsäle ist. Zudem zieht es eine bedeutende Gruppe von Laien vor, sich den „musealen“ Konzertprogrammen auf diese Weise zu entziehen und auf die mit besserer Qualität ausgestatteten Schallplatten zurückzugreifen.

Es lässt sich also festhalten, dass das in die Tradition der ernsten Musik eingegangene „nueva canción chilena“ sich ausgehend von einer politischen Funktion über Rundfunk, Fernsehen Schallplatte, Cassette über verschiedene Theaterproduktionen ohne politischen Inhalt bis ins Konzertleben hinein ausweitete. Wie viele andere Produkte dieser Welt hat auch das Kulturelle einen Gebrauchswert, ist Veränderungen unterworfen, ist Handelsobjekt. Dennoch muss von Fall zu Fall unterschieden werden. Auf dem internationalen Musikmarkt hat die Synthese zwischen der ernsten Musik oder „música culta“ mit der Populärmusik zu verschiedenen Ergebnissen geführt. So ist für die kapitalistische Welt der kommerzielle Erfolg ein wichtiger Indikator für politische Effizienz. Es sei aber festgehalten,

dass die um den 11. September 1973 herum innerhalb Chiles entstandenen Werke „Cantata Santa María de Iquique“ und „Cantata de los Derechos Humanos“ zur Zeit auf dem ersten Platz rangieren. Dennoch kann man davon ausgehen, dass ein Werk seine größte Wirksamkeit erreicht, wenn es mit der Tradition verbunden ist, vor allem wenn es zu einem „Evergreen“ wird oder zu einem von politisch aktiven Massen stark frequentierten Lied, vorausgesetzt es folgt damit den Intentionen seines Schöpfers (weiter oben haben wir von einer Form des „aktiven Konsums“ gesprochen). Es wäre verfrüht, eine Bilanz hinsichtlich der von uns untersuchten Synthese zu ziehen. Bisher wissen wir nur, dass einige Lieder der „nueva canción chilena“ sowohl in Lateinamerika als auch auf den iberischen Halbinseln ihre Wurzeln geschlagen haben, wie im Fall von „El pueblo unido jamás será vencido“ (Das vereinte Volk wird nie besiegt), entstanden aus der Zusammenarbeit von Sergio Ortega und der Gruppe Quilapayún.

7 Literarische und musikalische Inhalte in Bezug auf die Synthese von „canción chilena“ und „música culta“. Zu ihrer Bedeutung

7.1 Zu diesem Bereich gibt es bereits wichtige Untersuchungen und Auswertungen, aber auch Textsammlungen, die zur Objektivierung dieses Themas beitragen. Unter diesen Sammlungen nehmen die „Liederbücher“ (cancioneros) eine besondere Stellung ein. Für unsere Betrachtungen ist es allerdings sinnvoller, wenn wir uns auf Publikationen berufen, die als spontane Reaktion entstanden sind und die regelmäßig Artikel zu Fragen der Populärmusik oder auch der Musik im Allgemeinen veröffentlichen. Unter ihnen ist die „Revista Musical de Chilena“ zu nennen. Unser Ziel ist es, dem literarischen Aspekt der zu folgen (6). Versucht man den Punkt ausfindig zu machen, an dem sich in der chilenischen Kultur der entscheidende Kurswechsel ereignet hat, welcher Voraussetzung war für die Synthese von „nueva canción“ und der „música culta“, so stößt man auf durchaus unterschiedliche Thesen. Erste Ansätze für diese Entwicklung finden sich bei Pablo Neruda und Violeta Parra, bei denen es darum geht, „dem Volk das Singen beizubringen“, wie Sergio Ortega und María Julia Pérez es ausdrücken würden (7), sie folgen unerschütterlich ihrem Anspruch, zu lehren, was die Wirklichkeit ihrer Umgebung ausdrückt, um für die Chilenen eine gerechtere und freiere Welt zu erobern. Pablo Neruda:

„Ich schreibe nicht, damit mich weitere Bücher gefangen nehmen
sondern um das zu verkörpern, was die Lilie uns lehrt
für die einfachen Leute, die bitten
für das Wasser und den Mond, für die Elemente der unveränderlichen Ordnung
für die Schule, Brot und Wein, Gitarren und Werkzeuge.“

„No escribo para que otros libros me aprisionen
sino para encarnizados aprendices de lirio
sino para sencillos habitantes que piden
agua y luna, elementos del orden inmutable
escuela, pan y vino, guitarras y herramientas“

Oder Violeta Parra:

„Wenn ich etwas zu sagen habe,
singe ich wie die Leute von Chille es tun,
und ich hole nicht die Gitarre hervor,
um dafür Beifall zu bekommen.
Ich singe von dem Unterschied,
der die Wahrheit trennt von der Lüge.
Von was andrem singe ich nicht.“¹⁴

„Yo canto a la chillaneja
si tengo que decir algo
yo no tomo la guitarra
para conseguir aplauso.
Yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso
De lo contrario no canto.“

Victor Jara:

„Mein Lied ist ein freies Lied,
das ich verschenken will
an den, der seine Hand ausstreckt,
an den, der schießen will.
Mein Lied zerbricht und öffnet seine Schwingen,
um zu fliegen und zu fliegen.“¹⁵

„Mi canto es un canto libre
que se quiere regalar
A quien estreche su mano
A quien quiere disparar
Mi canto estalla y abre sus alas
para volar y volar.“

Patricio Manns:

„Die Lieder sind der bewaffnete Arm der Poesie,
nicht weil sie schießen, sondern weil die stärker bluten.“

(„Las canciones son el brazo armado de la poesía,
no porque disparan, sino porque sangran más.“)

14 1. Strophe von «Yo canto la diferencia»:

15 Aus dem «Canto libre» von Victor Jara

Die exzellenten Arbeiten von María Julia Pérez und Jan Fairleys, die einen besonders wichtigen Beitrag zur Entwicklung der Sprache und poetisch-musikalischen Form des „nueva canción chilena“ geleistet haben, lassen sich leider nicht auf so engem Raum zitieren (8). Andere Autoren, unter ihnen Eduardo Carrasco (der ebenfalls Dichter ist), leben so intensiv in der poetisch-musikalischen Welt, dass sie – vermutlich aus Bescheidenheit – darüber vergessen, von der tragenden Rolle des Textes zu sprechen (9).

7.1.1 Einen anderen Stand haben solche Texte, die als literarisches Werk konzipiert wurden und erst im Nachhinein unter verschiedensten Gesichtspunkten vertont wurden. Hierzu zählen alle Texte Nerudas, mit Ausnahme seiner dramatischen Kantate „Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta“. Gleiches gilt für die Dezi-men Violeta Parras, die ebenfalls später mit Musik unterlegt wurden. Diese Texte müssen unterschieden werden von denen, die von den Musikern selbst verfasst wurden, z.B. die Werke von Víctor Jara, Luis Advis, Sergio Ortega, Violeta y Angel Parra, Eduardo Carrasco, Eduardo Yáñez und viele andere. Es sind viele Beispiele aus Chile und anderen Kulturen oder auch aus der Populärmusik bekannt, in denen Informationen wie angefügt werden, was natürlich nicht für die große Zahl der Texte gilt, die aus der Folklore stammen und für die kein Autor mehr ausfindig gemacht werden kann. Daneben gibt es auch Texte bekannter Autoren, die in die Tradition eingehen und sich in ihrer Funktion für die gegenwärtige Praxis bewähren, ähnlich wie es bei der Folklore ja auch der Fall ist. Dies gilt für einige Lieder Nicanor Molinares und z.T. für „El Pueblo Unido“ in Portugal. Ein Beispiel für die Großform ist Verdis „La Donna é mòbile“. Ein Äquivalent für die chilenische Tradition scheint es hierfür allerdings nicht zu geben.

Wenn man die Texte der chilenischen Lieder mit denen aus anderen Ländern oder Kulturen vergleicht, so ragt die Qualität dieser literarischen Produkte durchaus heraus. Das gilt für den „Canto Nuevo“ wie für das „nueva canción chilena“, in denen sich eine große Anzahl „geweihter“ Schriftsteller verewigen. Diese Texte stammen nicht nur von Zeitgenossen, sondern ebenso von älteren Autoren (10).

7.2 Man kann sagen, dass sich „Nueva Canción“ bzw. „Canto Nuevo“ zur ernstesten Musik verhalten, wie Inhalt zur Form. Weiter oben war von chilenischen Hörern populärer und folkloristischer Musik und deren Klassenzugehörigkeit die Rede. Es sind vor allem Menschen der Mittel- und Unterschicht sowie die Bauern, die einen Großteil ihrer sozialen Aktivitäten mit dieser Musik begleiten, besonders in der Freizeit. Durch diese Musik evozieren sie Personen und Situa-

tionen, Gefühle und bedeutsame Informationen. Von ihr werden sie lebenslang begleitet, von der Geburt bis zum Tod, vom Wiegenlied bis zum Requiem. Diese Musik muss nicht im strengen Sinn „chilenisch“ sein, aber Lateinamerika ist die gemeinsame Quelle für diese Art von Musikfolklore (11). Auf diese Weise wird Musik zum Symbol, zum Zeichen, zur Lebensäußerung dieses Volkes, übertragbar auf andere. Sie ist Trägerin von Inhalten, die ihre Gültigkeit für bestimmte Rezipientengruppen bewahren.

7.3 Die musikalische Form der umfangreichsten Werke, die aus der hier besprochenen Synthese hervorgegangen sind, ist verwoben mit den europäischen Traditionen.

7.3.1 Lieder in Zyklen zusammenzufassen hat in Europa schon eine lange Tradition. Die gregorianische Messe des ersten Jahrtausend und dramatisch angelegte Liederzyklen wie z.T. „Le jeu de Robin Marion“ von Adam de la Halle (1270), können als entfernte Vorläufer der ersten chilenischen „Oratorien“ verstanden werden. Die Bündelung von Tänzen in Folgen oder „ordres“, wie die Franzosen sagten, gipfelte im musikalischen Barockzeitalter (17. und 18. Jahrhundert) in der „Suitenform“. Der dramatisierte Wechsel zwischen den Momenten der „Handlung“ (Rezitativ) und denen der „Reflexion“ (Arie) kam mit der Oper im Lauf des 17. Jahrhunderts auf und begleitet uns, seiner szenischen Äußerlichkeit beraubt, in Gestalt von „Kantate“ und „Oratorium“ seit dem Barockzeitalter. Währenddessen begannen diese Formen sich allmählich wie „Behälter“ mit chilenischen oder lateinamerikanischen Liedern (oder Arien) oder auch Tänze zu füllen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in den Großformen sowohl Partikel von Vivaldi, Bach, Brahms oder Orff als auch von lateinamerikanischen Autoren ihren Niederschlag finden. Zu denen, die am Erfolgreichsten eine Synthese zwischen dem europäischen Erbe der Kunstmusik und amerikanischen Elementen entwickelt haben, gehören Villa Lobos, Ginastera, Carlos Chávez, Humberto Allende u. a. Letztendlich muss noch herausgestellt werden, dass die religiösen Formen der Musik, darunter auch die Liturgie, im Verbund mit den Traditionen der Kirche, für die chilenische Art der Synthese eine starke Bedeutung haben. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an die bereits oben erwähnte Aufführung der „Cantata de los Derechos Humanos“ von Alejandro Guarello in der Kathedrale von Santiago de Chile (1978).

8 Instrumentale Mittel und Form der Werke, die aus der Synthese von chilenischem Lied und Kunstmusik entstanden sind

8.1 Ein Instrument kommt sowohl in der Popular- und Folkloremusik als auch in der ernsten Musik vor. Dies Instrument ist die Gitarre. Davon abgeleitete Instrumente wie guitarrón, guitarra baja, requinto und, um uns nicht nur auf Chile zu beschränken, Tiple, Tres, Cuatro, charango u. a. finden selten Verwendung in der ernsten Musik, sondern eher in der sich entwickelnden „Großform“ der chilenischen Populärmusik. Fast alle Perkussionsinstrumente stammen aus der afro-indo-iberoamerikanischen Populärmusik und Musikfolklore. Ein großer Beitrag für die Synthese ist das Ineinandergreifen des Sinfonieorchesters mit populären Formen und elektroakustischem Instrumentarium (bereits oben im Zusammenhang mit „Los Jaivas“ erwähnt), welches der Beat-Rock-Pop-Strömung entspringt und von dort auch wieder neue Formen transferiert, die wiederum teilweise in der ungebrochenen Tradition Indochinas und Indiens entstanden und erweitert wurden durch die Praktiken der Improvisation und des „Free Jazz“. Als Quellen unserer Populärmusik sind also vor allem die zwei Linien, „Nueva Canción“ und „Canto Nuevo“, zu nennen, beide stark verbunden mit einem spezifischen Instrumentarium. Das ist nichts Neues: Die „Zéjel“ genannte Strophenform arabischen Ursprungs gelangte in das Spanien und Europa der Troubadoure zusammen mit dem arabischen Instrument „Ud“, welches später in Europa „Laute“ genannt werden sollte. Etwas Vergleichbares widerfuhr der Gitarre und den „Décimas“ in Chile. Es sei daran erinnert, dass Musik und Dichtung bis zum Zeitalter der Renaissance eine Einheit bildeten und erst später zu größerer Autonomie strebten.

9 Über den historischen Wert der Synthese von música culta und den unterschiedlichen Formen des chilenischen Liedes

9.1 Synthesen waren schon bereits in den biblischen Zeitaltern sehr fruchtbar. Spielten sie zunächst bei den Hebräern in Ägypten eine Rolle, so wurde später ein Teil „hellenisiert“ und zum Zeitpunkt der Christianisierung Griechenlands als christliche Musik abgespalten, wurde „römisch“, als man das römische Reich zum Christentum bekehrte. Dieser Prozess ist die Grundlage der europäischen Musik, die bereichert wird durch „exotische“ Elemente der Türkei, Arabiens, des Fernen Ostens und schließlich sogar Amerikas, vorrangig Lateinamerikas. Dabei

unterliegt der größte Teil des angelsächsischen Amerikas weitestgehend afrikanischem Einfluss, zumal wenn man den islamischen und negriden Ursprungs des Jazz berücksichtigt.

Die aus ihren zwei Ursprüngen, d. h. einerseits dem der europäischen und afroasiatischen und andererseits dem des „nueva canción chilena“ und des „canto nuevo“, zusammengesetzte Großform spielt gemeinsam mit der von „Los Jaivas“ kultivierten Art eine entscheidende historische Rolle für die lateinamerikanische Musikkultur. Durch diese Synthese wird allmählich eine Normalität wieder hergestellt, die aufgrund einschneidender Begrenzungen, die die vielen Jahre oktroyierter Interessen, Vorurteile und Klassendenken mit sich brachten, entstanden waren und die die Mehrheit der chilenischen Komponisten gespalten hatte, und zwar in jene, die ausschließlich die europäische „metropolitane“ Musiksprache nutzten, deren Moden folgten und denen, die sich im Land selbst umsahen, in dem Land lebten, das sie zur Welt kommen sah, die die einheimischen Grundlagen als Ausgangspunkt verwendeten. Damit soll nicht gesagt werden, dass das „Normale“ der Nationalismus sei, sondern dass aus diesem Prozess eine „kulturelle Identität“ erwuchs, sowohl aufgrund der Akzeptanz gegenüber Elementen fremder Kulturen, die in die eigene integriert wurden, als auch aufgrund einheimischer Gebräuche. Hierzu gehört die Einbeziehung von Elementen der Folklore, der Popularmusik und der ernsten Musik. Wenn dieser Zusammenschluss dann die Bedürfnisse der nationalen Musikkultur deckt, so kann man von einer nationalen Musik sprechen. Allein die Tatsache, dass sie sich auch internationaler Mittel bedient, macht aus ihr noch kein kosmopolitisches Produkt. Sofern Identität und Effektivität stark und klar genug sind, wäre es sogar möglich, dass sie von anderen Kulturen assimiliert wird, ohne dass man ihre Funktion pervertiert. In diesem Fall könnte man sie dann als international bezeichnen.

10 Historische Konsequenzen und Perspektiven für die Zukunft

10.1 Die Synthese von Kunst- und Popularmusik hat in Chile Formen dauerhaften historischen Wertes angenommen. Dies spiegelt sich nicht nur allgemein in der chilenischen Musik wider. Vielmehr wird es unter mehr oder weniger schwierigen Umständen eine Weiterentwicklung geben, die unterschiedlichste Ergebnisse hervorruft, bis der poetisch-musikalische Teil der chilenischen Kultur eine homogene Identität erreicht hat, die man ohne langes Suchen in jedem ein-

zelen Werk wiederentdecken kann, sei das Material nun lokalen Ursprungs oder nicht.

10.2 Der stetige Austausch, die Interaktionen und gegenseitigen Einflüsse zwischen popularen und kultivierten, ernsten oder akademischen Formen, lassen aufgrund ihrer reziproken Befruchtung einen ertragreichen Gewinn für die ganze Welt erwarten, unterstützt durch die chilenische Kultur innerhalb und außerhalb des Landes. Wenn es unserem Musiktheater schon vor allem aus Kostengründen nicht möglich ist, die traditionelle orchestrale Sprache umzusetzen, so bleibt dennoch zu hoffen, dass es sich wenigstens dem „Neuen Sinfonismus“, der dem Gebrauch elektroakustischer und computergestützter Instrumente entspringt, verpflichtet fühlt. Diese letztgenannten Medien haben den Vorteil, dass sie besser, billiger und flexibler sind und zudem Elemente aufnehmen können, ohne traditionelle Quellen zu verletzen. Man sollte allerdings auch nicht die Möglichkeit einer nicht-kommerziellen kulturellen Förderung durch staatliche oder private Finanzierungen ausschließen, die es erlauben würde, einige der ernsten, traditionellen Aspekte der Musik zu bewahren. Wünschenswert wäre ein Zusammenwirken von Orchester- und Kammermusik unter Einbeziehung von Solisten und Chören. Für Chile scheint dies jedoch kaum realisierbar, es sei denn, die politische Lage würde sich substantiell ändern. Ein Anspruch sollte jedoch immer aufrecht erhalten bleiben: Die Reflexion des von Chile „erduldeten“ und „sich ereignenden“ Weltgeschehens muss im Zentrum des Prozesses stehen.

-
- (1) Rincón, Carlos: „Gitarre des dämmernden Morgens. Das Neue Chilenische Lied“. Berlin und Weimar; Aufbau-Verlag 1975. S. 179 ff.
 - (2) Mella, Luis (Hrsg.) u. a.: „El Canto Popular en el Periodo 1973–1978“. S. 1 ff.
 - (3) Torres, Rodrigo; zitiert von Sergio Ortega in: „Perfil de la Creación Musical en la nueva canción chilena“. Erstausgabe 1973; Ceneca Verlag/Santiago de Chile 1980. S. 52.
 - (4) Adorno, Theodor Wiesengrund: „Einleitung in die Musiksoziologie“. Rowohlt-Verlag/Reinbek bei Hamburg 1968. S. 12 ff.
 - (5) Tibor Kneif: „Musiksoziologie“. Hans Gerig Verlag/Köln 1971. S. 105 f.
 - (6) Rodrigo Torres: a. a. O. S. 51.
 - (7) Pérez, María Julia: „Chemins de la Nouvelle Chanson Chilienne“ („Mémoire de Maîtrise“). Paris (Université de Paris/Panthéon Sorbonne) 1979. S. 25.
 - (8) Fairlay, Jan: „La Nueva Canción Chilena 1966–1976“. Dissertation zur Erlangung des Bakkalaureates durch das Studium der Philosophie in Lateinamerika und Oxford/ Mai 1977. S. II (Die römische Ziffer entspricht der Numerierung der acht ersten Seiten vor dem ersten Kapitel.) Auch zitiert von M.J.Pérez, a. a. O. S. 25 f.

- (9) Carrasco, Eduardo: „La Nueva Canción en la América Latina“. Ceneqa Verlag/Santiago de Chile 1982. S. 28 f.
- (10) Santander, Ignacio Q.: „Quilapayún“. Júcar-Verlag/Madrid 1983. S. 125 und 212.
- (11) Fairley, Jan; In: I.Q. Santander a. a. O. S. 88 f.

Tendenzen im zeitgenössischen Kunstschaffen. Zur Internationalität der Neuen Musik (1994/95)¹⁶

1 Die Ausweitung einer „Planetarischen Kultur“ wird maßgeblich durch die Medien vorangetrieben. Die Rezeption von Musik aus fremden Kulturen ist problematisch, denn sie wird entweder falsch verstanden oder umgedeutet. Die biologisch ausgerichtete Erkenntnistheorie wird uns in diesem Punkt weiterhelfen können.

1.1 Es ist nicht nur wissenschaftlich bewiesen, sondern auch allgemein bekannt, dass wir sogar dann lernen, wenn wir nicht unsere bewusste Aufmerksamkeit dabei aktivieren. Es ist durchaus möglich, dass uns das, was wir beispielsweise über das Satellitenfernsehen internalisieren, verändert. Eine solche Synthese zeichnet sich bereits unabwendbar ab und mit ihr erwächst eine audiovisuelle planetarische Kultur. Nehmen wir noch die zunehmende Vereinfachung des Reisens hinzu, so können wir auch noch den allerletzten Rest ursprünglichen Sinngehalts mit in den Schmelztiegel der großen Synthese werfen. Die Ideen, Objekte Vorlieben verkörpern sich dann im Wirrwarr der Idiome, der technischen und wissenschaftlichen Werte. Die Übersetzbarkeit nimmt zu. Diese Situation verändert die Erwartungen derjenigen, die Musik hören.

1.2 Es werden Ausdrucksweisen an uns herangetragen, deren Semiosen uns zumeist nicht bekannt sind, ebenso wenig wie wir die Regeln kennen, die nötig sind, um sie zu komplexeren Expressionen zu verknüpfen. Ungeachtet dessen meinen wir häufig, etwas verstanden zu haben, ohne dass es im strengen Wortsinn wirklich der Fall ist. Wenn wir allerdings nur das als adäquates Hören definierten, was innerhalb einer Kultur bereits bestätigt ist, ließen wir uns die Möglichkeit

16 «Tendencias de la creación contemporánea. Internacionalidad de la nueva música». In: *Música y Sociedad en los años 90*. Consejo Iberoamericano de la Música/1995; pp 132–135/ Vorlesung im Rahmen des «Congreso Iberoamericano» 1994.

entgehen, uns von dem „Exotischen“ oder „Unbekannten“, das uns täglich über den Weg läuft, berühren zu lassen. Wir würden dann auch nicht merken, dass wir diese Musik nur scheinbar „verstehen“, dass wir sie strenggenommen nur den vertrauten Hörgewohnheiten anpassen, dass wir ihr Qualitäten zuschreiben, die wir auf Elemente unseres eigenen Idiolekts zurückführen. Wir passen das Fremde an, indem wir es – meist falsch – reinterpretieren. Soll man das wirklich dulden? Haben wir das Recht, kohärente oder gar inkohärente Interpretationen zu vollziehen? Hinzukommt, dass es zudem noch gängige Theorien (beispielsweise die von Werner Meyer-Eppler) gibt, die den Musikbegriff auf das Immanente reduzieren, dabei behauptend, es wäre nicht nötig, die „Berechnungen“ bzw. die Syntax zu interpretieren (1)¹⁷. Diese Ansichten sollen uns aber nicht davon abhalten, Interpretationen hinzuzufügen, zumal wir wissen, dass die musikalische Semiotik sowohl von ihrer Immanenz (Syntax) als auch von ihrer Bedeutung (Semantik) hergeleitet werden kann.

1.3 Die Erkenntnistheorie ist an einem Punkt angelangt, an dem wir „nur noch glauben können“, dass wir von „demselben“ sprechen. Es scheint nicht möglich zu sein, etwas als allgemeine Tatsache zu postulieren (2). Aus biologisch-neurologischer Sicht kommunizieren wir nicht über das, was wir hören, indem wir über das, was da „draußen“ klingt oder klingen könnte, nachdenken. Vielmehr sind es die sich verändernden Zustände des Gehirns, die maßgeblich sind für das, worüber wir sprechen.

1.3.1 Wir wissen, dass wir uns beim Gedankenaustausch über das Gehörte auf vielerlei Werte berufen. Dies geschieht intersubjektiv. Diese Werte können sich auf Akzeptanz oder Ablehnung beziehen, sie können festlegen, was adäquat oder fehlerhaft ist, sie können die Komplexität, den außermusikalischen Ausdruck oder die immanente Ausdruckskraft in ihr Urteil einschließen. Solche Werte sind einer Gruppendynamik unterworfen, in der die Phänomene wie hierarchisches Denken, Gehorsam, Protest, Ablehnung, relative Unabhängigkeit etc. geregelt sind. Es gibt aber auch Werte, die erst in kommunikativen Situationen entstehen, wie z. B. auf Symposien, Kongressen oder in wissenschaftlichen Abhandlungen wie dieser. Es liegt daher nahe, davon auszugehen, dass die Multiplikatorfunktion einiger Personen bei der internationalen Synthese der Kulturen eine entschei-

17 Wir belassen die Endnoten-Schreibweise Becerra-Schmidts mit eingeklammerten Zahlen.

dende Rolle spielen wird. Das sehe ich, ohne dass es mir übertrieben vorkommt, als unsere Aufgabe an.

1.3.2 Unser Bekunden gegenüber Kunstwerken sind zumeist Auswüchse verschiedener Ästhetiken, Vorlieben oder wie auch immer man es nennen will. Nur wenigen Menschen steht eine „Ästhetik aus erster Hand“ zur Verfügung, d. h. eine, mittels der es ihnen möglich wäre, Kunst und Musik zu verurteilen oder zu schätzen, ohne dabei auf etwas zurückgreifen zu müssen, was andere bereits darüber gedacht haben. Die Meisten leben mit einer „Second-Hand-Ästhetik“, wobei dann die Bildung von Meinungsströmungen sehr wichtig ist. Dieser Prozess vollzieht sich im Zusammenhang mit der Kulturindustrie und den Massenmedien. Aber auch staatliche Eingriffe oder andere Formen der Machtausübung, wie religiöse Kulte und deren hierarchische Strukturen, können an dieser Entwicklung beteiligt sein.

2 Die einstigen Ideen von „reiner“ oder „absoluter“ Musik (3) erscheinen in der heutigen Musikpraxis recht veraltet. Weit über die Hypotyposis¹⁸ und die Onomatopöie¹⁹ hinaus gibt es Codes, deren Gültigkeit und Exportierbarkeit von Einzelnen, Gruppen oder Nationen festgelegt werden. Die Sprache²⁰ entscheidet dabei über den Rezeptionsmodus der musikalischen Elemente. Der praktische Gebrauch untermauert das Erlernen der Regeln und die Aneignung kultureller Ausdrucksformen.

2.1 Die Einbeziehung außermusikalischer Objekte in die Musik ist auf unterschiedliche Weise möglich: Als spontane Reaktion, initiiert als Nachahmung oder aufgrund von Konventionen oder Sozialisationen. In der Musiktheorie werden reichlich Beispiele hierzu genannt. Es wird dort sowohl auf die geschichtliche Entwicklung eingegangen wie auch auf die kulturelle Vielfalt in der Welt.

2.2 Es gibt Ansätze, die Musik als eine bipolare Kunst aufzufassen, d. h. als eine Kunst, die sich entweder ganz auf sich selbst bezieht oder im Gegensatz dazu auf externe Objekte anspielt. Es wird immer noch darüber polemisiert, was „vorherrschend soll“, was „rein“ ist oder man denkt sich sonst welche Korrelate aus. Diese Polemik ist weit entfernt von der Praxis, in der letztendlich das Subjektive darüber

18 Bezieht sich auf das Augenscheinliche im synästhetischen Bezugsrahmen.

19 Klangmalerei.

20 Nachtrag von G. Becerra-Schmidt: Sprache verstanden als Intonations- und Betonungsvorrat, entsprechend den Ausführungen von Diana Deutsch (siehe (4)).

entscheidet, wie Musik rezipiert wird. Es ist der Hörer selbst, der fortwährend entscheidet, was er wie hört.

2.3 Abgesehen von der Klangmalerei gibt es noch weitere Codes, die die „Bedeutung“ von Musik festlegen. Auf der Grundlage des konditionierten Reflexes entstehen Personal-Codes und Codes für Gruppen und Nationen oder sogar für noch größere Einheiten, wie beispielsweise der des gesamten iberoamerikanischen Kulturkreises.

2.3.1 Die Sprache²¹ (4) ist eine der stärksten Fundamente beim Musikhören. Sie kann sogar das Hören von Intervallen (simultan oder sukzessiv) beeinflussen. So wird z. B. Domenico Scarlatti von einem Spanier, einem Deutschen oder einem Italiener durchaus unterschiedlich gehört (sogar was die Wahrnehmung der Intervalle und des Rhythmus betrifft). Hinzugefügt sei, dass in der Neurologie nachgewiesen wurde, dass der musikalische Rhythmus und der Sprachrhythmus dieselbe zerebrale Lokalisation (5) haben. Wir hören also nicht „dasselbe“, wir können uns aber entsprechend der Wahrnehmungsarten gruppieren.

2.3.2 Auf diese Weise werden „exotische“ Werke zu unseren. Nicht die kulturelle Herkunft bestimmt also, welchen Wert eine expressive Äußerung für den Einzelnen hat. Der Wert entsteht eher aus der Form ihrer Anwendung im eigenen Land oder innerhalb anderer Kulturen, die diese Ausdrucksformen möglicherweise assimiliert haben. Dies gilt z. B. in besonderem Maße für die indo-ibero-afro-amerikanische Musik.

3 Zwischen all den Massenmedien hat auch das „Konzert“ seinen Platz. In diesem Zusammenhang muss man sich dem Problem der „Freiheit“ kompositorischen Schaffens stellen: In der Wirklichkeit können sich Sprachstile etabliert haben, die sich von dem, was der Komponist als kreativer Schöpfer bevorzugt, stark unterscheiden. Eine Musikhretorik muss diesen Tatbestand unbedingt kritisch ins Auge fassen.

3.1 Das „Konzert“ ist ein fester Bestandteil im Musikleben. Nach einer tiefgreifenden Krise in der ernsten Musik taucht es nun von Neuem auf, allerdings mit populärer Musik, mit großen Shows. Wieso? M. E. liegt es daran, dass die ernste Musik in den Massenmedien kaum berücksichtigt wird und weil es denen, die diese Musik ausüben, nicht gelungen ist, in dieses Metier vorzudringen.

21 Gemeint ist hier die Muttersprache.

Als Grund mag man anführen, dass sie nicht „ernst“ genommen wurde. Hinzukommt die für das 19. Jahrhundert typische Haltung, die Erwartungen des Publikums schlichtweg zu ignorieren, weshalb manche Komponisten von dieser Art der Kommunikation ganz absahen. Daher verwundert es einen auch nicht, wenn die Beliebtheit des Konzertes auf Platz fünf rangiert, also hinter Fernsehen, Radio, Film und Tonträgern. Es fehlt schlechthin auch an politischem Willen, in der Kultur Einfluss zu nehmen, sei es beim Entwerfen von Kriterien für die Produktion musikalischer Werke, sei es, dass man dazu beitragen würde, sie bekannt zu machen. Innerhalb des Musiklebens haben Uraufführungen den höchsten qualitativen Wert. An der Fülle „musealer“ Konzerte kann man jedoch ablesen, dass es weniger darum geht, mit dem Publikum in Kontakt zu treten. Wenn beispielsweise Firmen solcherart Konzerte organisieren, wird das Publikum in Bezug auf seine Interaktionsfähigkeit nicht sehr kultiviert.

3.2 Bleibt wiederum das Problem der Freiheit des Komponisten, das in Hinblick auf die aktuelle Situation diskutiert werden muss. Sicher ist, dass dieser wählen kann zwischen dem für den Moment gültigen Komponieren und jenem, das für einen längeren Zeitraum seine Bedeutung bewahrt. D.h., dass er sich der Avantgarde anschließen oder sich in einem idiomatisch schon bestehenden Bereich bewegen kann. Allerdings muss es nicht zwangsläufig heißen, dass die Avantgarde immer nur Neuheiten produziert, die das, was das Publikum schätzt, ausschließt.

3.3 Zudem kann eine Rhetorik als Kunst, die Aufmerksamkeit des Hörers zu wecken und zu verstärken, nicht funktionieren, wenn sie nicht auf bekannte Regeln zurückgreift. Dabei ist es egal, ob diese aus der Tradition stammen oder aus dem aktuellen Repertoire der Hörgewohnheiten.

3.3.1 In diesem Bereich vereinen sich die nationalen und internationalen Bereiche. Man lernt also zunächst die neuen Ausdrücke kennen, gewöhnt sich allmählich an sie und baut sie schließlich in die Hörerwartung mit ein. Dieser letzte Punkt ist der kreative Anteil und bildet die Grundlage für analytische und intuitive Werturteile. In diesem Sinne haben dann sowohl die Ausführenden als auch die Komponisten ihre Kommunikationspartner. Außerdem ist so der Weg bereitet für einen Prozess, der sich von einer rein kosmopolitischen Interaktion in Richtung internationale Kommunikation entwickelt. Ich denke, dass unsere iberosprachige Welt bereits vor der Tür dieses globalisierten Raumes steht. Herinspaziert!

- (1) Meyer-Eppler, Werner: „Informationstheoretische Probleme der Musikalischen Kommunikation“. In: Die Reihe 8; pp 7–10.
- (2) Maturana Romicín, Humberto R. und Varela, Francisco, J.: „El Árbol del Conocimiento (Der Baum der Erkenntnis)“. Bern und München 1987; pp 189–192.
- (3) Bernstein, Leonard: „Musik, die offene Frage (The Unanswered Question)“. Konferenz an der Havard-Universität, EE.UU.: Videos, Bühnenbilder und Beispiele in Partituren und auf Schallplatten.
- (4) Deutsch, Diana: „Paradoxes of Musical Pitch“. EE.UU. Revista Scientific American. August 1992; pp 70–75.
- (5) Borchgrevink, Hans M.: „Prosody and Musical Rhythm are Controlles by Speech Hemisphere“. In: Clynes, Manfred (Hrsg.): „Music, Mind and Brain“; New York (Plenum Press)1982; p 151–157.

Die Möglichkeit einer zeitgenössischen Musik-Rhetorik (1998)²². Reflexionen über eine Neuformulierung ausgehend von der abendländischen Musik

*... Noch vermisste ich meine Ohren,
aber ich rollte sie ein, um sie
in einem Flusshafen im Innern
der Republik Malaqueta zu lassen.*

Ich kann die Vernunft nicht mehr auf meinen Schultern tragen.

Ich möchte das tägliche Meer erfinden ...

Pablo Neruda (1)²³

0 Vorüberlegungen. Wie in jeder Diskussion über ein bestimmtes Thema werden auch wir unsere rhetorische Debatte auf einer linguistischen Metaebene austragen. Dieses Verfahren ermöglicht uns, die unterschiedlichen Aspekte der Diskussion exemplarisch darzustellen. Dennoch würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sämtliche Beispiele mit ihren jeweils unterschiedlichen Anbindungen an Stile und Kulturen aufzuführen.

Die Rhetorik wurde bisher hauptsächlich in Verbindung mit der Kommunikation in Bezug auf eine einzige Sprache, einen Stil oder ein System historisch determinierter Zeichen behandelt. In dieser Arbeit wird versucht, sie für die heutige Musik, die geprägt wird von einer global stetig zunehmenden Interkulturalität, neu zu formulieren. Zunächst wird es darum gehen, die Essenz der Figurenlehre (2) und der Diskursstruktur auf die Konstituenten historischer Sprachen zu über-

22 «La posibilidad de una retórica musical hoy». In: RMCH Nr. 189/1998; pp 37–52.

23 Wir belassen die Endnoten-Schreibweise Becerra-Schmidts mit eingeklammerten Zahlen.

tragen, d. h. auf die Sprachen, die akustische Stimuli in der Zeit organisieren, was gemeinhin „Musik“ genannt wird.

0.1 Obwohl die abendländische Rhetorik ihren Ursprung in der griechischen Sprache hat, vollzog sich ihre Weiterentwicklung innerhalb der Interkulturalität Roms, wo man sich sowohl der griechischen als auch der lateinischen Sprache bediente unter Einbeziehung musikalischer Implikationen, insbesondere der Deklamation (3). Der Begriff der Rhetorik wurde zunehmend gebräuchlicher für eine Fülle von Sprachbereichen, deren Ansätze jedoch mehr und mehr divergierten, so dass ein sinnvoller Gebrauch des Rhetorikbegriffs nahezu unmöglich geworden ist. Im Zusammenhang mit der Pädagogik(4) und ihrem methodischen Praxisbezug ist das Verhältnis von Rhetorik und Musik allerdings außerordentlich bedeutend, ebenso wie der Publizistik, welche die wissenschaftliche Rhetorik(5) einbezieht.

0.2 Bestimmte rhetorische Ansätze, insbesondere jene, welche monokulturell ausgerichtet sind, verlieren unter gegenwärtigen (semiotischen) Umständen immer mehr an Effizienz (6), so dass es zweckmäßig erscheint, den Rhetorikbegriff als Methode oder Technik bezüglich der Umgangsformen in geschichtlich determinierten Gruppen neu zu formulieren.

Der für die Kommunikation relevante Sprachgebrauch der Gruppen unterscheidet sich in erster Linie aufgrund der Anwendungszwecke und weniger aufgrund der Sprachstruktur, die sich aus Elementen und Regeln der Sprachstruktur konstituiert. Diese vielfältigen Komplexe und die impliziten Regeln organisieren sich in einem kommutativen Prozess, der sich eher über den direkten Kontakt kommunizierender Gruppen vollzieht als durch die von Theorien unterstützten Lehren. Dieser Konglomerierungsprozess ist in den sozialen Kommunikations- oder Massenmedien omnipräsent und seine Einflusskraft ist dort in jedem Moment spürbar. Notwendig aber schwer zu realisieren wäre es daher, besondere Rhetorikmodelle zu erstellen, die durch nationale oder historische Momente definiert sind. Stattdessen füllen sich die Sprachen mit Fremdwörtern, die Architektur weist exotische wie auch historische Stile auf und die Musik internationalisiert sich zunehmend. So gibt es in Finnland eine lange Tradition des Tango, der Jazz ist in aller Welt bekannt und die indo-ibero-afroamerikanische Musik ist sowohl in Japan als auch in Europa zuhause. Hinzu kommt, dass der kulturelle europäische Imperialismus in der Vergangenheit – in Zusammenhang mit dem „Export“ der Sprachen – eine Art gemeinsame Basis an Formen für die ernste oder gelehrte

Konzertmusik (oder wie immer man sie nennen mag) manifestiert hat. So ist die ganze Welt auf irgendeine Weise den europäischen Mutterländern unterworfen, so dass nun überall Opern, Sonaten oder Fugen im europäischen Stil produziert werden, dabei letztendlich – wie ich hoffe – die Dodekaphonie und den Serialismus wie „Masern“ überwindend und zwar dadurch, dass außereuropäische Elemente in den Konglomerierungsprozess einfließen (7). So erobert beispielsweise die orientalische und indoamerikanische Pentatonik die Welt. Hinduesische *ragas*, javanesische *patets* und arabische *maqamats* bestimmen Musikwerke, die international verbreitet sind, sowohl im populären als auch im ernsthaften Genre.

0.3 Die Kultur unserer Welt gleicht einem Schmelzriegel, der in einem hellen Rot glüht. Wir sollten aber nicht hoffen, dass dieser Prozess erkaltet, vielmehr sollten wir riskieren, uns die Finger zu verbrennen bei dem Versuch, die Eigentümlichkeiten der Kommunikation unter dem Aspekt der Rhetorik – speziell jener der Musik – zu reflektieren.

1 Allgemeine Fragen, Grundprämissen. Was ist Rhetorik? Was ist musikalische Rhetorik?

Die Rhetorik, insbesondere die musikalische, ist den meisten Menschen, die ihrer Wirkung aktiv oder passiv unterliegen, nicht bekannt. Und was vor allem überrascht ist die Tatsache, dass sie im Rahmen analytischer Publikationen von den meisten Musikwissenschaftlern dieses Jahrhunderts ignoriert wird. Dafür ist sie außerhalb des professionellen Bereichs bekannt als „Technik zum Ausdrücken vom Inhaltsleeren“. Auf diese Weise ist sie abgewertet, missbraucht und falsch verstanden worden und es wurde versäumt, sich den Ursprüngen der Rhetorik anzunähern, d.h. den Wurzeln der Kommunikationsformen in einem gesellschaftshistorischen Kontext. Allerdings gibt es Ansätze, in denen Probleme im Zusammenhang mit Hörer-, Leser- oder Zuschauergruppen oder einem allgemeinen Publikum aufgeworfen und dokumentiert werden. Diese Entwicklung vollzieht sich vor allem in den Disziplinen der allgemeinen Psychologie und in der Musik (8) im Zusammenhang mit der Kommunikationstheorie und -praxis. Diese Fragen beschäftigen die Menschen im Grunde seit dem griechischen Klassizismus, vor allem die Menschen jener Berufsgruppen, für die Kommunikation eine entscheidende Rolle spielt, wie z. B. im Bereich der Publizistik, der Pädagogik und der Politik. Die Fragestellungen beziehen sich auf die Rezeptionsbedingungen von Mitteilungen (Aufmerksamkeit, Wortschatz als Zusammenstellung von

in der Kommunikation gebräuchlichen Zeichen, Regeln zur Strukturierung des Gesamtausdruckes, Integration neuer Inhalte und Formen etc.). Alle diese Punkte sind seit Jahrhunderten Gegenstand der Rhetorik gewesen.

Innerhalb dieser Arbeit scheint es nicht sinnvoll zu sein, die Rhetorik nur als reines System von Zeichen, Sprachen oder Idiomen aufzufassen. Es wird vielmehr davon ausgegangen, dass in einem historisch determinierten (oder real existierenden) Bereich operiert werden kann, dessen Elemente sich im Kommunikationsakt selbst erst behaupten.

Bevor wir weiterschreiten, müssen wir das Konzept der Rhetorik definieren. Lionello Venturi hat sie eine „zum praktischen Zweck des Überzeugens und Beeindruckens bestimmte Kunst“ [„el arte destinado al propósito práctico de persuadir e impresionar“]. (Man bemerke hier die Affinität zur Psychologie, speziell zur Kognitionstheorie des Verhaltens.) (9). Die Ausdrucksbezeichnung „Rhetorik“ geht aus dem griechischen Wort *rhetor* hervor, was so viel heißt wie *Redner* oder *öffentlicher Sprecher*, wobei sich dies auf jede Form von Expression beziehen kann, besonders auf jene, welche in der Zeit operiert (für uns: *ars tempis*). So werden sogar die Raumkunst und Plastiken sowohl vom Betrachter als auch vom erschaffenden Künstler selbst in einer bestimmten zeitlichen Abfolge wahrgenommen. Aristoteles folgend nähern wir uns hiermit zwar eher einer technischen Konzeption des Rhetorikbegriffs, betrachten sie jedoch nicht wie dieser als Gegenpol zur Dialektik, welche heutzutage und auch an späterer Stelle in dieser Arbeit eine große Rolle spielt. Erstaunlich ist, dass man in der Rhetorik die Möglichkeit sieht, „durch die Überredungskraft aufzudecken, was nur im Verborgenen, d. h. in unausgesprochener Weise wirkt“ (Rhet., 1 2 1355 b) (10). Die Einteilung der Rede in *exordium* (einschließlich einer möglichen Wiederholung dieses Redeteils an späterer Stelle), Konstruktion, Refutation [= Widerlegung] und Epilog gehört ebenfalls zu dem Ansatz Susenbrotus'. Dieser Aufbau hat einen formalen, funktionalen Charakter. Das Konzept entwickelt, vervollkommenet und konkretisiert sich in seinen Teilen *exordium* (oder Einleitung), *narratio* (oder wahrhaftige Darstellung des Gegenstandes), *propositio* (oder Hauptteil über das, worüber sich die Expressionen [thematisch] erstrecken), *confirmatio* (oder Entwicklung und Darlegung des Hauptteils), *confutatio* (oder Widerlegung der Behauptungen oder auch irriger und gegensätzlicher Meinungen) und *conclusio* – auch genannt *peroratio* –, der als Redeschluss die Funktion des Zusammenfassens und der Ergebnispräsentation zukommt (11). Für weitere Ausführungen soll eine provisorische

Festlegung beschlossen werden, in der die allgemeine Essenz aller Definitionen und Beschreibungen wie folgt zusammenlaufen:

Die Rhetorik ist eine Technik zur Motivation und zur Aufmerksamkeitsentwicklung des oder der Rezipienten (Zuhörer oder Zuschauer) im Kommunikationsprozess.

Wie weiter unten zu sehen sein wird, ist dieser Prozess dialektisch. Die Dialektik ist hierbei determiniert durch die Interaktion zwischen den Teilnehmern, die in ihrer Kommunikation gebräuchliche Ausdrucksformen verwenden. Die musikalische Rhetorik erfüllt mit ihren eigenen, spezifischen Mitteln – und auch mit anderen – die Funktion dieser Technik.

1.1 Der Bereich, in dem Rhetorik vorkommt

Die musikalische Sozialisation. Bedingungen und Voraussetzungen für das Funktionieren der traditionellen Rhetorik.

Die Rhetorik funktioniert bzw. existiert in einem historischen Kontext aufgrund aller kulturellen Charakteristika bestimmter Rezipientengruppen und innerhalb dessen durch die musikalische Sozialisation als aktive oder passive Erfahrung (Musik machen, Musik hören). Diese Sozialisation beruht im Allgemeinen auf tradierten Komponenten. Diese reichen von der Erfahrung als Ausgangspunkt musikalischer Wahrnehmung zum passiven Musikhören, das u. U. begleitet ist von irgendeiner Art Schrift oder Akkumulationstechnik, oder gar bis zur Möglichkeit der Rekuperation von Informationen durch Interpretation bzw. Auf-führung. Als Hauptbedingung für das Funktionieren von Rhetorik gilt die Existenz von Elementen und Regeln, die innerhalb des Kommunikationsprozesses durch den Idiolekt der Teilnehmer festgelegt sind. Dieser Komplex repräsentiert den Schnittpunkt individueller Idiolekte (gemeinsam mit den Elementen oder Zeichen und Regeln, welche sich in den mentalen Strukturen des Individuums akkumuliert haben). Er kann das Präexistente in dem Prozess sein oder sich innerhalb dessen selbst erzeugen oder auch an die im Prozess gegebenen Idiolekte anschließen. Letzteres ist von Bedeutung, wenn eine Musik völlig neu ist für die Kommunikationsteilnehmer, die dann im Idealfall all die neuen Elemente und ihre Verknüpfungsregeln im Verlauf der Zeit aufnehmen werden. *Die Rhetorik funktioniert normalerweise nicht auf der Basis neu formulierter Sprachen, die es nötig machen würden, erst eine Technik oder Wissenschaft zu erlernen, bevor an einer effizienten Kommunikation teilgenommen werden kann.* Es gibt Ausnahme-

fälle, die sich über die Jahrhunderte fortpflanzen und eher kryptischer Natur sind, ungeachtet dessen, wie die rhetorischen Aspekte sich für Eingeweihte realisieren. *Trotzdem: allein das, was von den Erwartungen ausgeschlossen ist oder von ihnen abweicht (Neues, Brüche, Gegenläufiges etc.), erlaubt der Zielsetzung der Rhetorik gerecht zu werden. Es sei hinzugefügt, dass die Entbehrung gesicherter Erwartungen, d. h. die Auflösung der selbstverständlichen Weiterführung des Vorangegangenen, die Erfüllung rhetorischer Ziele für einige Teile der Rezipientengruppen unmöglich macht.* Diese Technik operiert mit dem, was wir *Figuren* (12) nennen, innerhalb des oben detailliert dargestellten formalen Aufbaus. So kommen in der Musik *Figuren* vor, die dem Bereich der Literatur entlehnt sind, aber auch solche, die ihr ureigen sind. Was hier entworfen werden soll, ist eine Kommunikationsform, die nicht nur reduziert ist auf ein syntaktisches Faktum. Die Semiotik, adäquat formuliert für diesen Fall, würde auf ihrer pragmatischen Ebene der Rhetorik einen Platz einräumen. Aber kehren wir zu den *Figuren* zurück. Diese können nicht nach einem Rezept angewendet werden, denn ihre Wirksamkeit ist begrenzt, u. a. durch psychologische Induktionsprozesse (13). Eine exzessive Anwendung beispielsweise vom Gebrauch einer Metapher kann zu einer Übersättigung bei der Rezeption führen, so dass die Wirksamkeit gegen Null tendiert oder gar dem Entgegengesetzten hinsichtlich der Ausgangsintention entspricht. Es könnte sein, dass eine solche Metapher schließlich eine gewöhnliche Stellung innerhalb alltäglicher Kommunikationsprozesse einnimmt. Solcherart Phänomene bestätigen ihren dialektischen Charakter.

1.1.1 Die Tradition und ihre Formen gegenwärtiger Präsenz. Bedingungen und Voraussetzungen für das Funktionieren einer heutigen musikalischen Rhetorik

Die mündliche Überlieferung – oder weiter gefasst: die nicht-geschriebene – interagiert mit der Rhetorik schriftlich fixierter Werke dadurch, dass sie deren Modifikationen aufnimmt. Das zeigt sich auf verschiedene Weise. Der normale Träger solcher Entstehungsprozesse ist die Kommunikation beispielsweise solcher Gruppen, die zu einem bestimmten Zweck zusammenkommen (Arbeit, Freizeit, Musikhören, Musikmachen) oder auch in heterogenen Gruppen, die dann durch irgendeinen Sprachtyp vereint sind, wie es z. B. für Gruppen verschiedener Länder und Nationen gilt, die ein gemeinsames kulturelles Erbe teilen. Von ihnen gibt es viele und sehr verschiedene. Aber es gibt parallel zur Entwicklung des kommunikativen Fortschritts am Ende dieses Jahrhunderts einen Zuwachs dessen, was wir *globales kulturelles Erbe* nennen können, was die *Formulierung*

einer allgemeinen Rhetorik ermöglicht. Bemerkbar macht sie sich vor allem an den Schnittpunkten verschiedener Kulturen, deren Entwicklung zunehmend synchron verläuft. So sind z. B. speziell die Kommunikationsinhalte der Massen meist in traditioneller Form überliefert. Alle Arten der Informationsakkumulation und -rekuperation finden hier ihren Niederschlag anhand schriftlicher oder akustischer musikalischer Aufzeichnungen.

1.1.2 Die traditionelle Musik, wie sie sich in schriftlichen Aufzeichnungen der abendländischen Musik darstellt

Die traditionelle Musik steht der mündlichen Übertragung differenziert gegenüber, denn der mündliche Transfer orientiert sich mehr oder weniger an den Maßregeln konstituierter Syntax (wie Systeme, Stile oder Techniken, formuliert in theoretischen oder theoretisch-praktischen Texten), wobei eine Tendenz besteht, die Improvisation mit ihrem Mangel an gesicherten Regeln hiervon auszugrenzen. Oder, wie es in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geschieht, mit der Tendenz, das Werk rigoros in ein syntaktisches Korsett zu zwingen, egal ob dies improvisierte Teile beinhaltet oder ob die Improvisation hierin sogar eine vorherrschende Rolle spielt, was ja für die Werke nicht-europäischer Traditionen Afrikas, Amerikas und Asiens charakteristisch ist, da diese hauptsächlich Melo- und Rhythmotypen verwenden (*riffs, ragas, talas, jatis, patets, maqamat etc.*).

1.1.2.1 Die ernste Musik

Die ernste Musik der Konzerte, der Ästhetik oder *docta vel regularis* – nach dem Verständnis von Grocheo – ist seit der Erfindung der Solmisation durch Guido von Arezzo eine Musik, in der Tradition aufgehoben ist, fixiert mit Hilfe der schriftlichen Aufzeichnung. Dies gilt zumindest für den Okzident, wo dies bis ins Detail perfektioniert wurde, was die Lektüre allerdings verkompliziert. Bisher ist es noch niemandem gelungen, die Flut der Details, wie er in der musikalischen Praxis dominiert oder auch in der Theorie, verstanden als mentale Repräsentation der Musik, aufzuzeichnen. Immer wird es einen Bereich geben, der sich der schriftlichen Aufzeichnung entzieht, über den man sich nur sprechend oder hörend einen Einblick in die flüchtigen Erscheinungen verschaffen kann. Nicht einmal eine Tonbandaufnahme kann dieses Bedürfnis nach Verständnis befriedigen, denn sie kann nur das, was klingt, reproduzieren, nicht aber die Hörsituation selbst. Hier kommt uns die Rhetorik zu Hilfe, allerdings ohne Erfolgsgarantie, denn ihre *Figuren* haben aufgrund ihrer dialektischen Natur eine zeitlich

begrenzte Wirksamkeit. Andererseits ist es gerade die ernsthafte Musik, die sich nicht einfach in der Mode verflüchtigt. Es sind vielmehr die praktischen Situationen ihrer Rezeption, welche variieren, wodurch die Wirksamkeit der Figuren (der rhetorischen) abgeschwächt wird oder versiegt. So sind die Überlegungen, die Komponisten oder Theoretiker zu diesem Thema verfasst haben, für uns kaum relevant. In den letzten Jahrzehnten wurde man sich allmählich bewusst, dass die Suche nach bleibenden Werten eine langanhaltende Tendenz bei den wissenschaftlichen Betrachtungen gewesen ist. Diese professionelle Deformierung war ein folgenschwerer Faktor innerhalb der Beurteilungen. Man darf nicht ignorieren, dass es unmöglich ist, etwas wie neu zu hören, was bereits angereichert ist mit eigenen Erinnerungen, gefiltert durch die eigene Wahrnehmungsfähigkeit. Man erlaube mir hier zu erwähnen, dass die Rhetorik, die ein Zuschauer-Zuhörer wahrnimmt, nicht dieselbe sein kann wie die, welche der Ausführende oder etwa der Theoretiker empfindet.

1.1.2.2 Populäre Musik

Die als „populär“ bezeichnete Musik genießt am Ende unseres Jahrhunderts eine bisher unübliche theoretische Zuwendung. Es werden zahlreiche wichtige Abhandlungen über ihre Strukturen, Ziele und angemessenen Interpretationsformen verfasst verfasst (14). Auf diesem Gebiet treffen die Gelehrten der systematischen Musikwissenschaft mit den Ethnomusikologen zusammen. Trotzdem ist für die populäre Musik die Anbindung an Mode und Werbung von größerer Bedeutung als ihr Verhältnis zu irgendwelchen Formen der Exegese, denn es werden rhetorische Figuren eingesetzt, ohne dass ein Bewusstsein für die Verwendung geschaffen oder Gedanken ausdrücklich über sie verbindlich ausgeführt würden (siehe auch Fußnote 5).

1.1.3 Die eigentliche traditionelle Musik

1.1.3.1 Die Folklore

Diese Form kulturellen Ausdrucks stand ursprünglich in Verbindung mit ihrer Zweckgebundenheit. Trotzdem hat immer die Möglichkeit bestanden, auch ihre weiterreichenden Aspekte zu behandeln. Dazu gehören die musikalische Darbietung, das Erlernen der Musik oder einfach der Genuss der Aufführung sowie die Rezeption. Dasselbe kann ebenso für andere kulturelle Bereiche gelten, wie die Kochkunst, die Kleidermode, die Architektur, die Dekoration etc. Rhetorik kann in dem Maße funktionieren, wie die Elemente und Strukturen, welche die Erwar-

tungen bestimmen, zum Allgemeingut einer Rezipientengruppe werden, d. h. eben auch, dass es innerhalb des Prozesses Abweichungen, Ausnahmen, Brüche und Zuwiderlaufendes in Bezug auf die Erwartungen geben kann, und zwar so, dass die Aufmerksamkeit entwickelt bzw. entfesselt wird.

1.1.3.2 Die Musik der mündlichen Überlieferung ohne spezifische Funktionen und ihr Verhältnis zu anderen Typen

Im Zuge der Nachahmungs- und Übertragungsprozesse hat sich die traditionelle Musik meist von ihrer anfänglichen Funktion entfernt. In der Praxis wird sie sich deshalb auf verschiedene Weise verändert haben. Im derzeitigen Prozess zunehmender Technisierung ist zu beobachten, dass die der traditionellen Musik zugewandte Gruppen weniger aktiv sind. Diese Art des Aktivitätsmangels schwächt das Rezeptionsvermögen (siehe auch *Activity Theorie*, Fußnote 8). So wird die populäre Musik hauptsächlich passiv aufgenommen. Die Folklore findet oft in veränderter Form Eingang in die Musik, wobei unklar bleibt, ob der Rezipient die Funktion dessen, was er hört, überhaupt kennt. Es kann weiterhin passieren, dass sich die Funktion nicht erfüllt, obwohl die Regeln der „Syntax“ (die formalen Bedingungen) eingehalten wurden. Dies reduziert und schwächt die Funktionskraft der rhetorischen *Figuren*, schon insofern als auch die Erwartungen des Rezipienten minimiert sind. Am Ende dieses Jahrhunderts und mit dem Einzug interaktiver Programme, ist zu hoffen, dass auch die Musik interaktive Werke zustande bringt. Hier könnte dann der Zuschauer-Schauspieler-Komponist mitgestalten, indem er zwischen Alternativen wählt oder sogar selbst die Möglichkeit erhält, über Variation, Verletzung oder Eliminierung formaler Werkregeln zu entscheiden. Das käme der Aktivitätstheorie sehr nahe. Der Bezug zu der Kunst würde beim Handelnden durch die Interaktion gestärkt werden.

Der uruguayische Musikwissenschaftler Lauro Ayestarán bezeichnete die funktionsorientierte Form sehr treffend als *in vivo*-Form und die sich darauf beziehende Vorführung als *in vitro*-Form. Es versteht sich von selbst, dass das Feld der Rhetorik auf unterschiedliche Erwartungen trifft, je nachdem ob jemand aktiv am folkloristischen Akt teilnimmt oder diesen nur beobachtet. Diejenigen, die wissen, worum es geht, unterscheiden sich wiederum von denen, die lediglich anwesend sind bei der Handlung und weniger verantwortlich sind für die Eingliederung des folkloristischen Akts in ihr persönliches Kulturerbe (in ihre Idiolekte). Hinzugefügt werden soll, dass die Passivität des Hörer-Zuschauers verstärkt wird durch die Konsumierung von Videos und zuletzt ebenso durch Tonaufnahmen,

die seine Abstraktionsfähigkeit zwar steigern, aber unter Ausschluss seiner aktiven Teilnahme an der Produktion oder Ausführung dessen, was er hört.

1.2 Grundlegende Mechanismen der allgemeinen und der musikbezogenen Rhetorik. Zur Organisation des Diskurses. Die Figuren und deren dialektische Natur

Grundlegende Prozesse in der allgemeinen rhetorischen Arbeit sind: Die Invention, die Disposition oder Elaboration, die Ausschmückung und die „Aussprache“ bzw. Ausdrucksart oder auch die Handlung (wenn wir uns an Cicero halten). All diese Begriffe sind auch auf jeden Musiktyp anwendbar. Trotzdem: Wenn man das Hilfsangebot in Christian Weises 1730 (15) *Loci topici* eingehend betrachtet, sieht man, dass ihre Anwendung für die Musik nach Definitionen verlangt, in denen adäquat ihre Eigenschaften berücksichtigt werden. Um in dieses Problemfeld einzusteigen, werfe man einen Blick auf die Loci, deren Bezug zur Musik ich im Folgenden kommentieren werde.

- a) *Locus notationis*: Das bedeutet, Spielen mit dem „Namen“. Musikimmanent kann dies das Spiel mit Themen oder Motiven oder auch mit Melo- und Rhythmotypen sein.
- b) *Locus à genere*: Loben oder Rühmen einer Person, deren Rang erhöhend. Wenn wir ein Thema personifizieren, wie es in einigen Leitmotiven der Fall ist (Wagner oder Prokofieff in *Peter und der Wolf*), kann dies gewaltig oder glanzvoll erscheinen, je nach Art der Begleitung, des Rhythmus oder der Instrumentierung und der damit verbundenen semantischen Ladung, wie sie für den Okzident Gültigkeit besitzt: Blechbläser (Aufmerksamkeit erweckend vor einer feierlichen oder wichtigen Tat), Trommeln (kriegerische Momente in Erinnerung rufend), Pauken (kriegerische Reitformationen), Chor (Feierlichkeit, Religiosität, Spiritualität etc.) und anderes.
- c) *Locus definitionis*: Beschreibung von Personen, sofern es notwendig ist. Dies lässt sich auf ein musikalisches Thema übertragen, das in einzelne Teile gegliedert ist, welche dann unterschiedlich kommentiert werden, wie es z. T. bei der Variation der Fall ist. Im Allgemeinen kann man sagen, dass es sich um einen Akt handelt, der die Eigentümlichkeiten eines musikalischen Ausdrucks demonstriert und zudem informativen Wert besitzt.
- d) *Locus partium*: Unterteilung sich entwickelnder Einheiten. Hier gibt es nur einen geringen aber bedeutenden Unterschied zum *Locus definitionis*, der in

erster Linie darin besteht, dass hier die Differenz zwischen Variation und Entwicklung dargestellt wird. Mit anderen Worten: Der locus definitionis besitzt zyklischen Charakter, der *locus partium* einen linear-prozesshaften.

- e) *Locus causae efficientis*: Beschreibung grundlegender Charakteristika einer Person oder eines Gegenstandes, die als Teil für die Gesamtheit stehen. Dies ist vergleichbar mit der Auswahl keimfähiger oder entscheidungstragender Komponenten eines Themas als Ursprung von Entwicklungsprozessen.
- f) *Locus causae finalis*: Wenn eine Sache oder Person sich in ihrer Absicht oder ihrer Finalität präsentiert. In der Musik kann dies Phänomen als Höhepunkt des musikalischen Geschehens auftreten. Dies kann sich nur auf struktureller Ebene verwirklichen, es sei denn, es handelt sich um ein semantisch kodifiziertes Moment (z. B. ein Zitat), in dem das ganze Werk kulminiert. Als Beispiel der europäischen Musikkultur kann die „Geburt“ des dritten Themas der vierten Fuge im ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach gelten.
- g) *Locus causae formalis*: Präformierte Inhalte und Erscheinungen. Diese gibt es in der Musik vorrangig bei geschlossenen Formen, für die es nur eine Lösung gibt.
- h) *Locus causae materialis*: Hier kommt das Material, die Grundlage eines Sachverhaltes oder Themas und die Gebrauchsform zum Tragen. Letzteres meint z. T. die stilistische Rekonstruktion oder das Erfinden von Systemen mit den immanenten Elementen, Kompositionsregeln und Anwendungsnormen.
- i) *Locus effectorum*: Hier wird die von einer Person initiierte oder realisierte Tat dargestellt. Diesbezüglich sehe ich für die Musik zwei Übertragungsmöglichkeiten: Z. B. wenn eine oder mehrere Personen improvisieren oder wenn ein Werk davon präsentiert wird. Je nach Umständen kann dieser locus auch auf die Andeutung oder das Zitat beziehen.
- j) *Locus adjunctorum*: Gezeigt werden innerhalb der Zeit- und Raumkoordinaten alle persönlichen Attribute einer Person, entweder durch diese selbst oder durch andere. In Bezug auf die Musik gäbe es die Möglichkeit, deren Attribute akkumulativ zu präsentieren, wie es z. B. in den Engführungen (*stretti*) von Fugen geschieht oder in einigen Formen des Quodlibet. Auch Rhythmus- und Melodietypen sind akkumulierbar.
- k) *Locus contrariorum*: Darstellung dessen, was nicht die Person (bzw. Thema oder Material) ist. Die Musik besitzt diesbezüglich viele Möglichkeiten,

bestimmte syntaktische oder semantische Eigenarten von Komplexen auszu-schließen, ihnen zu widersprechen oder sie zu kontrastieren.

- l) *Locus comparatorum*: Wenn eine Sache sich von unserem Thema unterscheidet, aber dennoch vergleichbar mit ihm ist. Im Prinzip ist dies ein übergeordneter Punkt zu dem vorherigen Locus, denn wenn etwas total verschieden ist, entspricht es dem *Locus contrariorum*. Ist es aber nur zum Teil andersartig, handelt es sich um irgendeine Form der Transformation oder Variation. Dies ist auch in der Musik möglich.

Uns scheinen noch andere Bereiche für die *Figuren von Bedeutung zu sein, die in dem soeben Aufgelisteten noch nicht erwähnt und kommentiert sind. So will ich zwei weitere Loci hinzufügen, die gut als Orte von Orten gelten können:*

- 1) Locus der Homogenisierung: Er verhält sich kontradiktorisch zur Heterogenität, d. h. hier werden deren charakteristische Verlaufsformen oder Elemente vernachlässigt, durch Angleichung nivelliert oder gar gänzlich abgeschafft.
- 2) Locus der Heterogenisierung: Er ist antonym zum Vorherigen, d. h. hier wird eine zuvor gegebene Homogenität konterkariert.

Allgemein kann man sagen, dass es möglich ist, durch die Suche nach weiteren Gegensatzpaaren neue Loci für die historische Rhetorik zu entdecken, was u. U. zu neuen *Figuren führen würde*.

Hinsichtlich der formalen Organisation eines Diskurses oder einer *dispositio* sind die meisten Rhetoriker einer Meinung. So möchte ich meinen eigenen Ausführungen die Version von M. Christian Weißenborn 1713 (16) über einige mögliche Interpretationen rhetorischer Loci hinzufügen:

- a) Exordio: die Einleitung (*captatio benevolentiae*, das Interesse des Zuhörers erwecken). Das musikbezogene Äquivalent zeigt sich häufig in der Exponierung wichtigen und bedeutungsvollen Materials, mittels dessen der Hörer auf das Werk eingestimmt werden soll.
- b) Narration: Bedeutsame Aussagen über den Stoff oder das Thema. In der Musik die Präsentation und Behandlung thematischen oder athematischen Materials. Es kann sich hier auch um ursprüngliche Materialien, wie sie nicht-europäischen Kulturen vorkommen, handeln.
- c) Proposition: Hauptteil zur Handlung des Diskurses. In der Musik ist es der Teil, der das dominante Themabzw. die dominanten Themen behandelt, oder

der möglicherweise ohne obligatorisches Thema eine vorherrschende Rolle spielt. Dies kommt vor bei Werken, die in separaten Nummern bzw. Sätzen geschrieben sind.

- d) Confirmation: Entwicklung und Darstellung des Themas oder des Stoffs. In der Musik Entwicklung und Synthese der im Verlauf erworbenen (syntaktischen) Eigenschaften. Es besteht außerdem die Möglichkeit, musikalischen Ausdruck als Syllogismus oder Sorites zu konstruieren. In diesem Fall wird der Ausdruck kalkulierbar und wäre logisch zu bestimmen (17). Diese Ausdrucksformen können außerdem semantische Eigenschaften besitzen und in einer (pragmatischen) Praxis begründet sein, die für die Rezipientengruppen unmittelbar einleuchtend ist.
- e) Negation (*confutatio*): Widerlegung. In der Musik kann dies den Abbau von musikalischen Entwicklungen bedeuten, die der schöpferische Wille als unbrauchbar oder widersprüchlich verwirft. Dargestellt werden kann dies innerhalb des musikalischen Prozesses (d.h. in Übereinstimmung mit einer bestimmten Syntax) oder in Form einer „korrigierten“ Version (wie in der Einleitung des letzten Satzes des Streichquartetts F-dur op. 135 von L. v. Beethoven, genannt „Der schwer gefasste Entschluss“).
- f) Conclusion oder Peroration: Ergebnis und Abschluss des Diskurses. In der Musik können das die Abschnitte oder Teile sein, die die finale Perspektive einer Form oder eines musikalischen Prozesses anzeigen.

Erste vorläufige Bilanz

Man sieht, dass es nicht notwendig ist, die Rhetorik einem bestimmten System zuzuordnen, dass sie gleichermaßen auf die Sprache und auf die Musik anwendbar ist. Gehen wir nun über zu den *Figuren*, um zu sehen, ob sie innerhalb des musikalischen Systems unabhängig von einem historischen Stil oder einem anderen kulturell festgelegten Bezug existieren können. Für diese Untersuchung werden wir uns an die Terminologie Riemanns (18) anlehnen, wie er sie im Musiklexikon (59 *Figuren*) erläutert. Andere Autoren wie Unger (155 *Figuren*) und Bartel (300 *Figuren*) beschreiben eine weit größere Anzahl von Figuren, was ich für unangemessen halte. Vorteilhaft ist eine differenzierte Benennung der *Figuren*, unabhängig da-von, ob ihre Struktur oder ihr Sinn variieren.

1.3 Historische und operationale Definition des *Figur*-Begriffs.

Aufbaukriterien für *Figuren*

1.3.1 Historische Definitionen

Bei den historischen Definitionen ist eine Polarisierung der Ansätze zu registrieren. So orientieren sich die einen an den deskriptiven Momenten und die anderen an den funktionalen. Haben die funktionalen Momente einen kommunikativen Wert, so spielen externe Aspekte oder syntaktische Ausdruckskonfigurationen eine entscheidende Rolle (Terenz, Lukrez, Varro). Hingegen verwendet man für einen eher idiomatischen, platonisch-aristotelischen Gebrauch den Ausdruck „Schema“ (19). Dies ist aber eine Reduktion dessen, was wirklich in einer Kommunikation geschieht, in der Aktions- und Rezitationstechniken ja eine wichtige Bedeutung haben. Dieser Aspekt steht im Zentrum zeitgenössischer Rhetorik-Forschung.

1.3.2 Operationale Definition

1.3.2.1 Die musikalisch-rhetorische Figur verhält sich gegenüber den Erwartungen des Hörers als totale Abweichung, Veränderung, Ausnahme oder Gegensatz, wodurch gerade die Aufmerksamkeit geweckt und gefördert wird (20). Demnach kann zwar eine allgemeine Rhetorik formuliert werden, die Gültigkeit der Figuren wird aber durch den historischen Hintergrund der Rezipientengruppen eingeschränkt sein. Beispielsweise können Figuren für die eine Gruppe neu sein und damit einen Wert besitzen, wohingegen sie für eine andere Hörergruppe u. U. nur Allgemeinplätze darstellen.

1.3.3 Einige Kriterien zur Organisation von *Figuren*

1.3.3.1 Die rhetorischen Ansätze, die sich auf die gesprochene Sprache beziehen, ermöglichen einen Ausgleich zwischen den eher syntaktischen Aspekten und den Präsentationsformen eines Diskurses. So unterteilt z. B. Susenbrotus die *Figuren* in *Tropen* (Redewendungen) und Schemata, die Tropen wiederum in *dictionum* und *orationum*, die Schemata in *Grammatik* und *Rhetorik*. Diese Unterscheidung bewirkt eine größere Ausdehnung des Bedeutungsfelds der *Figuren* in Richtung Rhetorik. Zum Schluss unterteilt Susenbrotus noch die Grammatik in die Bereiche *Orthographie* und *Syntaktik* und die Rhetorik in die Bereiche *dictionum*, *orationum* und *amplificationis*.

1.3.3.2 In der Musik verhält es sich allerdings etwas anders. Wolfgang Caspar Prinz 1641–1717 (21) beschreibt in seinen Ausführungen, in denen er die Figur

in der musikalischen Rhetorik klassifiziert, zwei syntaktisch bemerkenswerte Extreme. So teilt er seine Formen ein in „Nicht-Klingende“ (diese sind nicht im Einzelnen beschrieben) oder Pausen und „Klinger“, unterteilt in einfache und zusammengesetzte.

Die einfachen „Klinger“ werden unterteilt in fünf Gruppen:

a) Die „ordentlich-voranschreitenden“, das sind Akzente, Tremoli, Gruppenbildungen, unterteilte Kreise („circolo mezzo“) oder Folgen; b) die „Bleibenden“, wie die *bombi* (Wiederholungen dumpfer und tosender Klängen); c) die „springenden“, d. h. einfache und zusammengesetzte Sprünge; d) die „vermengten“, wie *corta* (Komplexe von drei Noten), *messanza* (Vermengung) und *suspirans* (Seufzer) und e) die „Spannungshalter“ oder „Schweber“, wie z. B. Triller oder kleiner Triller (*trilletto*).

Die zusammengesetzten „Klinger“ teilen sich in drei Gruppen:

a) Die „kontinuierlichen“ oder „laufenden“, wie Kreise, Folgen, *bombilans* (auf der Basis repetitierender Töne) und fragmentarische Passagen; b) „Spannungshalter“ oder „Schweber“, wie z. B. lange Tremoli und c) „Vermengte“.

Man sieht, dass der Autor in dieser Übersicht die möglichen Wirkungen der *Figuren* nicht kommentiert, abgesehen vielleicht von der *Figur* der einfachen „Schweber“. In dieser Arbeit soll die Theorie von den *Figuren* (*Figurenlehre*) hingegen nicht abgetrennt werden von ihrer Wirkung auf die Hörer (*Affektenlehre*).

1.3.4 Mögliche neue Fragestellungen am Ende dieses Jahrtausends, die sich anhand verschiedener Artikel einzelner Autoren oder Autorengruppen behandeln lassen:

1.3.4.1 Die historischen *Figuren* erfahren eine Reorganisation aufgrund neuer Erkenntnisse in der Psychologie, der Musiktherapie, der musikorientierten Neurologie, der Akustik und der Musiksoziologie.

1.3.4.2 Die aktuellen historischen und „neuen“ *Figuren* können anhand der in den letzten Jahrzehnten zu beobachtenden Veränderungsprozesse analysiert werden. Sie haben sich z. B. in der „Mode“ vollzogen, im Stilempfinden und in der Sprache schlechthin. Auf diesen Ebenen wird versucht, die Wirksamkeit der Einflüsse den jeweiligen Rezipientengruppen, wie z. B. den „Konsumenten“ bestimmter Musikrichtungen, anzupassen.

1.4 *Figuren* zur Erweckung der Aufmerksamkeit des Hörers

Obwohl in gewissem Maße alle rhetorischen *Figuren* die Aufmerksamkeit des Hörers wecken könnten, sei vorausgesetzt, dass es in Bezug auf die erste, spontane Reaktion der Rezipienten einige *Figuren* gibt, die diese Funktion besonders effektiv erfüllen.

1.4.1 Die *Figuren exclamatio* und *interrogatio* sind ein Beispiel dafür. Sie können im Verlauf eines Prozesses bei unterschiedlichen Rezipienten gleiche Reaktionen erzielen. Dies ist z. B. bei den *Figuren abruptio*, *aposiopesis* (Beginn der Stille) und *homoioteleuton* (Generalpause) im Falle nachlassender Aufmerksamkeit üblich. Hinzufügen könnte man als weitere Figur die *tmesis* (das Abschneiden), die der *abruptio* ähnlich ist. Selbstverständlich können diese *Figuren* in jeder musikalischen Kultur angewendet werden.

1.4.1.2 In der allgemeinen Rhetorik kommen *Figuren* vor, die über die Sprache hinaus gehen, sei es die literarische oder die musikalische. Diese *Figuren* werden in einem *actio* genannten Feld der Rhetorik zusammengefasst. Hierzu gehören jene außermusikalischen *Figuren*, wie die Ruhe vor der Aufführung und der körperliche Ausdruck des Interpreten und andere Begleitumstände der szenischen Darstellung. Diese *Figuren* können je nach Epoche oder Stil von einer Kultur zur anderen variieren. In der abendländischen Musik gibt es seit der Entwicklung des sogenannten Musiktheaters eine Tendenz, die das Ritual des Konzerts oder der Oper selbst als Basis für die Erschaffung ihrer rhetorischen Mittel benutzen. So gibt es „Werke“, in denen kein einziger „musikalischer“ Ton zu vernehmen ist oder solche, in denen Instrumente zwar erscheinen, nicht aber zu dem Zweck, als klangliche Quelle eingesetzt zu werden. Gedacht sei hier an die Werke von Hespous und Cage, oder auch an das „Staatstheater“ von Kagel, in dem das Ritual der Oper aufs Korn genommen wird. Zu diesem rhetorischen Typ, der von einem Ritual ausgeht, gehört auch die Konzeption des „Ersten Improvisierenden Streichorchester“, das von Wolfgang Martin Stroh u. a. initiiert wurde. In welchem Ausmaß solches auch in anderen Kulturen vorkommen kann, wird von der globalen multikulturellen Interaktion abhängen, obwohl zu erwarten ist, dass für den Fall, dass die rituellen Gebräuche „heilig“ oder in hohem Grade unverrückbar sind, zuerst Katastrophen passieren müssen, bevor Veränderungen, Ausnahmen oder Brüche in Bezug auf die alten Ordnungen akzeptiert werden.

1.4.1.3 Die musikalischen und die außermusikalischen *Figuren* präsentieren sich meist in verknüpfter Weise. Da sind mindestens drei verschiedene Berei-

che ausschlaggebend: Im Fall der bildenden Künste, der nicht-musikalischen *Figuren* literarischer oder plastischer Art (z.T. bei Verwendung von Kostümen und Beleuchtung) oder der Bewegung im Zusammenhang mit körperlichen Ausdrucksformen, wie sie in der Mimik und dem Tanz vorkommen. So wird auch der Bereich der Musik durch diese externen Mechanismen beeinflusst, und ihre immanenten *Figuren* intervenieren in mehreren Punkten mit Ausdrucksformen außerhalb der Musik.

1.4.2 *Figuren*, die die Aufmerksamkeit des Hörers begünstigen oder beeinträchtigen

In Anlehnung an einige Essayisten sollen jene, welche die Aufmerksamkeit wecken oder fördern, „positive“ *Figuren* genannt werden, wobei es möglich ist, für jede *Figur* ein Antonym zu formulieren, was dann zwar eine entgegengesetzte Wirkung erzielt, dennoch aber der „positiven“ Rezeption dient. Dies wäre der Fall, wenn bewusst eine Aufmerksamkeitsreduzierung des Zuschauers oder Zuhörers eingeplant ist, der man zu einem späteren Zeitpunkt eine entsprechende „Überraschung“ folgen lässt, damit eine nachdrückliche Aufmerksamkeitssteigerung bewirkend.

1.4.2.1 *Figuren* wie *anabasis* (Steigung), *katabasis* (Abfall), *fuga* (im Sinne einer sich verflüchtigenden Bewegung), *climax* (gradatio, auxesis, ascensus), *hyperbole* und *hypobole* (Über- und Untertreibung), *circulatio* und *tirata* sind auch bei großer historischer und geographischer Heterogenität leicht realisierbar.

Im Unterschied dazu erfordern *Figuren* wie *passus*, *saltus*, *pathopoeia* (Erwecken von Emotionen oder Leidenschaften) oder *synhaeresis* (Konjunktion) einen hohen Grad an Konventionalität, der von einer Kultur zur anderen – oder sogar zwischen einzelnen Stilen – sehr stark divergieren kann. So definieren sich z. B. Sprünge innerhalb des Webern'schen Pointillismus als fundamentale Basis, wodurch der eigentliche Effekt der „Springer“-*Figuren* (vgl. 1.3.3.2) ausgeschaltet ist. Die unterschiedlichen Skalensysteme legen fest, wo es sich um Tonschritte oder Sprünge handelt. Die Einbeziehung des „geographischen Ortes“, an dem die von Emotionen und Empfindungen involvierten semantischen Aspekte entstanden, ist unumgänglich, zumindest wenn wir uns in einem durch die Sozialisation determinierten Feld der Semiotik bewegen wollen. Eine andere Möglichkeit wäre, sich auf Wirkungen zu beziehen, die sich auf die psychologischen oder philosophischen Aspekte der musikalischen Elemente stützen. Hier können religiöse

Formen (z.T. schamanistische) oder auch Methoden verschiedener musiktherapeutischer Ausrichtungen Beachtung finden.

Es gibt eine Reihe von Figuren der Emphase oder Repetition, die in jeder musikalischen Kultur vorkommen. So der *anadiplosos* oder die einfache Repetition, die *analepsis* (Angliederung, Repetition), die *anaphora* (wiederholte Repetition am Anfang eines periodischen Teils innerhalb des musikalischen Diskurses) oder auch die *anaploke* (Überlappung, hyperbaton). Zudem gibt es weit komplexere Figuren, wie die *epanalepsis* (Wiederholung mit zwischengeschalteten Teilen des Typs ABCDA, wobei die Buchstaben jeden partiellen Ausdruckstyp einer Form oder eines musikalischen Prozesses repräsentieren können), die *epistrophia* oder Reversion, die *epiphora* oder Hinzufügung (kann vom Typ ABCD oder ABCD,EFGD,HIJD...sein). Die als *mimesis* bezeichnete Figur ist hingegen leichter zu verwirklichen, da die meisten Sprachen mimetische, imitative oder onomatopoetische Anteile besitzen, was sich jeweils in deren Musik widerspiegelt. Gleiches gilt für die Figur *pallilogia*, die ein Motiv oder einen kleinen, für die musikalische Sprache konstitutiven Teil imitiert, so wie auch die *paranimasia* oder *agnominatio* genannte Figur, die allerdings die Wiederholungen mit jeweils neuen Mitteln vollzieht. Schließlich ist es möglich, den grammatikalischen Sinn oder die Bedeutung eines musikalischen Ausdrucks zu variieren, wie es bei der *hypallage* der Fall ist, die speziellen Kontexten anheimgestellt ist, etwa im Zusammenhang mit den *Leitmotiven* oder dem, was wir Kadenz nennen. Man kann aber auch unwesentliche Subausdrücke in der Weise einfügen, dass sich der Sinn der Phrase durch ihr späteres Weglassen nicht verändert (wie es bei einigen nicht-thematischen Zwischenspielen von Fugen vorkommt). Für die Verwirklichung all dieser rhetorischen Mittel bedarf es verständlicherweise sehr heterogener Kulturen.

1.4.3 Figuren, die in besonderem Maße dem Bedeutungswandel der Gegenwart ausgesetzt sind

1.4.3.1 Hierzu gehören die Figuren *mora* (Stille oder Verzögerung), *prolongatio*, *retardatio*, *cadentia duriuscula* (Kadenz mit Sprüngen und Dissonanzen), *consonantia impropria* (mehrdeutige Kadenzen) und *mutatio toni*. Diese Figuren sind zeitweise an strenge syntaktische Regeln gebunden, so dass ihre Gültigkeit – zumindest im Abendland – in Hinblick auf bestimmte historische Stile eingeschränkt ist. Diese Figuren können zwar aufgebaut werden, ihr rhetorischer Wert kann aber variieren oder gar bei Null liegen. So gibt es historische Stile, in denen übermäßig viele Pausen eingesetzt werden um mit ihnen rhetorische Figuren zu

konstruieren. Dasselbe kann mit der Anwendung von Sprüngen und Dissonanzen geschehen. Letzteres kann zur Emanzipation jener *Figuren* gegenüber dem historischen Bezugfeld führen.

1.4.4 *Figuren*, die in geringerem Maße dem Bedeutungswandel der Gegenwart ausgesetzt sind

1.4.4.1 Hierzu gehören *antitheton* (Antithese, *contrapositum contentio*), *catachresis* (Missbrauch), *congeries* (Anhäufung von Figuren), *ellipsis* (Verkürzung), *heterolepsis* (gleichzeitige Verwendung von Ausdrücken oder Inhalten anderer Stimmen, Rollen oder Ausdrucksformen im Rahmen eines Kontextes), *metabasis* (Grenzen überschreiten), *metalepsis* (Austausch von Ausdrucksformen und Elementen). Zu diesem *Figuren*-Typ, im Riemannschen Wörterbuch als kompositionaler Kontext oder Form klassifiziert, gehören desweiteren *multiplicatio*, *noema* (Gedanke, Ausdruck, Fragment), *parrhesia* (Freiheit zu offener Rede) und *pleonasmus* (Verstärkung der Aussage). In diese Klassifikation gehört ebenso der *fauxbourdon* als rhetorische Figur. Allerdings kann man von seiner Übertragbarkeit in andere zeitliche oder geographische Zusammenhänge nicht viel erwarten.

Zweite vorläufige Bilanz

Bisher ließ sich beobachten: Je allgemeiner die *Figuren*-Konzeptionen sind, desto übertragbarer sind sie. Umgekehrt: Je spezifischer sie sind, desto geringer ist die Exportierbarkeit. In diesem Bereich kann es aufgrund von Übertragungsfehlern leicht zu falschen Interpretationen kommen, was den musikalischen Kosmopolitismus ja auch vor seiner Internationalisierung gar weitgehend bestimmte.

1.4.4.2 So sind die musikalischen Verzierungen, die bei Sängern und Instrumentalisten in vergangener Zeit am Beliebtesten waren, und einzelne Teile aus großen Werken der abendländischen Musik der letzten Jahrhunderte auf der ganzen Welt wiederzufinden, aber eben mit stark divergierenden Bedeutungen. Dies gilt besonders für folgende *Figuren*: *accentus* oder *superjectio* (den Höhepunkt erreichen), *anticipatio*, *bombo* oder *groppo* (iterierender Komplex von Noten bzw. Klängen), *passaggio* (verstanden als Variation oder Verzierung), *tremolo* (Zittern) und *trillo*.

2 Neue Figuren bzw. solche, die aufgrund einer Technik oder eines kulturellen Zusammenhanges etabliert wurden

2.1 Die Entwicklung der Parameter „instrumental/vokale Klangfarbe“, „Tempi“ und die neue Situation der Musik hinsichtlich ihrer analogen Zeichen, führen zum Entwurf neuer Metaphern. Der Einzug der Computer-Musik (wie es weiter oben thematisiert wurde) und deren nicht-konzertative bzw. nicht-theatrale Ausführung fordern ebenfalls eine Neudefinition etlicher Stilmittel, darunter auch eine Reihe von musikalisch-rhetorischen *Figuren*. Und schließlich führen neue Formen der Simultaneität, welche sich zunehmend dem Multikulturellen öffnen, mit Hilfe der neuen technischen Medien zu einem immer heterogener werdenden Feld, das aber ebenso aufgrund der neuen Kommunikationsmedien gleichzeitig eine neue Art von Homogenität entstehen lässt, als Nährboden für eine globale Metarhetorik. Allerdings wird hierdurch nicht zwangsläufig die Entwicklung lokal verankerter Charakteristika in den verschiedenartigen kulturellen Identitäten behindert, denn diese entwickeln ihre rhetorische Effizienz im Rahmen von Kommunikationsprozessen, in denen sie ihren eigenen Stellenwert haben im Verbund mit einem humanistischen Ausdruckswillen.

-
- (1) Neruda, Pablo in: „La verdad“; Buenos Aires; Editorial Losada 1964; 104.
 - (2) Bartel, Dieter: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Freiburg/Laaber-Verlag 1985; 9.
 - (3) Becerra-Schmidt, G.: „Musikalische Deklamation“ in: „Historisches Wörterbuch der Rhetorik“; Tübingen/Max Niemeyer Verlag 1994, 507–512. Siehe auch: Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: „Grundriß der Rhetorik“. Stuttgart/Weimar Verlag J. B. Metzler 1994; 28, 29–230. Bartel, Dieter: „Handbuch der musikalischen Figurenlehre“. a. a. O.; 9–18. Unger, Hans-Heinrich: „Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert“. Hildesheim/New York Georg Olms Verlag 1979; 6–11.
 - (4) Klafki, Wolfgang: „Unterrichts-Didaktik. Curriculum.Methodik“. In: Groothoff, Hans H. (Hrsg.): Fischer-Lexikon [Pädagogik], Frankfurt a. M./Fischer Tb Verlag 1973; pp 316–321.
 - (5) Noelle-Neumann, Elisabeth: „Wirkung der Massenmedien“. In: Schulz, Winfried (Hrsg.): Fischer-Lexikon, Frankfurt a. M./Fischer Tb Verlag 1971; pp 328–332. Hier sei an das Schema erinnert, mit Hilfe dessen häufig die Inhalte von Werbespots organisiert werden, bekannt unter den Siglen „AIDA“, wobei „A“ für „attention“, „I“ für „interest“, „D“ für „desire“ und „A“ für „action“ stehen.
 - (6) Trotz verschiedener Anstrengungen im Bereich der Semiotik wie die von Cooke, Deryck: „The language of music“ (Monographie) oder Meyer, Leonard: „Emotion and meaning in music“. Chicago/The University of Chicago Press 1956.

- (7) Der Ausdruck „Masern“ oder „Kinderkrankheit in der abendländischen Musik“ für den Serialismus stammt von Llorenç Barber, von diesem verwendet in seiner Monographie über Mauricio Kagel.
- (8) Runes, Dagobert D. (Hrsg.): „Dictionary of Philosophy“. Iowa (USA) 1958. pp 271
- (9) In Bezug auf psychosoziale Aspekte ist Folgendes interessant zu lesen: Die Vorträge zur Handlungstheorie (Congress of Activity Theory 1986 und 1988) und die Schriften von Aleksej Nikolae-
vich Leont'ev: Tätigkeit, Bewußtsein, Persönlichkeit. Stuttgart/Ernst Klett Verlag 1977; pp 7–17
und von Wolfgang Martin Stroh: Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Stuttgart/B. M. Musik-
verlag 1984; pp 91–101
- (10) Vgl.: Susenbrotus, Johannes in: Bartel, Dieter: Handbuch der musikalischen Figurenlehre.
Laaber-Verlag/1985; pp 14–16 (Vgl auch: p 157/I.O.)
- (11) Vgl.: Unger, Hans-Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahr-
hundert. Hildesheim, New York/Georg Olms Verlag 1979; p 5. Vgl. auch die Textorganisation
in der traditionellen Rhetorik und deren analoge Funktion in der Publizistik. in: AIDA (siehe
Fußnote (5))
- (12) Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Freiburg/Laaber-Verlag 1985;
pp 11–18
- (13) Hier sei zu erwähnen von Ischlonsky, Nahum Efimovich: Brain and Behavior (ideas centrales).
Es gibt eine spanische Übersetzung von Barrios, Marta: Cerebro y conducta: la introducción
fundamental de la actividad neuropsíquica. Buenos Aires/Ed. Paidós.
- (14) Rüsenberg, Dollase und Stollenwerk: Das Jazz-Publikum. Mainz/Schotts Söhne 1978
Jungbluth, Axel: Jazz-Harmonielehre. Mainz/Schotts Söhne 1981
Bobbitt, Richard: Rock Idiom. Belmont-California/Wadsworth Publishing Co.: 1976
- (15) Weise, Christian: Grundriß zu einer vernunftmäßigen REDEKUNST. 1730,Y; Hptst. § -1. In:
Unger, Hans-Heinrich: Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert.
Hildesheim, New York/Georg Olms Verlag 1979; p 4
- (16) Weißenborn, M. Christian: „Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie“.
Dresden, Leipzig 1731. In: Unger, H.-H.: a. a. O.; p 5
- (17) Stahl, Gerold: „Introducción a la lógica“. Santiago/Editorial Universitaria 1971; pp 101–148
- (18) Riemann, Hugo: Musiklexikon (Sachteil), Mainz/Schott 1967
- (19) Vgl. Bartel, Dieter: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Freiburg/Laaber-Verlag 1985; p 11
- (20) Vgl. Mora, Ferrater José: Diccionario de filosofía. Buenos Aires/ Impresora Argentina S.A. 1965,
Band II; pp 570–73
- (21) In: Bartel, Dieter: a. a. O.; pp 36–39

Die Rolle der Musikwissenschaft im kulturellen Globalisierungsprozess (1998)²⁴

*Die Lehrer, die ihr Wissen
nur aus den Bücherregalen ziehen,
verdienen dort zu bleiben,
nahe bei den Büchern.*

(Traditioneller Ausspruch, der seine Gültigkeit an deutschen Universitäten nicht verliert)

Grundlegende These: Lange galt die Musik der abendländischen Auffassung nach als universelle Sprache („lenguaje universal“). Die meisten Leute glauben zwar, „die Musik“ unmittelbar verstehen zu können, dies entspricht aber keineswegs den Tatsachen. Zudem wird meist etwas ziemlich willkürlich als „Nicht-Musik“ oder „Schlechte Musik“ abgetan, sobald es nicht dem vermeintlichen Bild entspricht. Diese Haltung belastet den sich durch diese Umstände sehr komplex werdenden Globalisierungsprozess der musikalischen Kultur, so dass seine Entwicklung sich nur langsam vollziehen kann. Im Folgenden hoffe ich, mit meinen Reflexionen zum Verständnis der Eigenarten und Bedeutungen des musikalischen Globalisierungsprozesses beizutragen. Dieser hat sich zwar fast ohne Einfluss der Musikwissenschaft entwickelt und dabei gelegentlich die Traditionen verletzt, sein weiteres Voranschreiten könnte aber mit größerer Sicherheit und Effektivität erfolgen, wenn sich die Musikwissenschaft an den für diesen Prozess relevanten Fragestellungen beteiligen würde.

24 «Rol de la musicología en la globalización de la cultura». In: RMCH Nr. 190/1998; pp 36–54. Der Artikel geht auf einen Vortrag zurück, den Becerra am 28.10.1997 in der Casa Américas von Havanna gehalten hat.

Zunächst sollen die Parallelen des *kulturellen Globalisierungsprozesses* zu anderen Individuationsprozessen (2)²⁶ und die Beziehung zu den sozialen Kommunikationsmedien (Kommunikation der Massen) thematisiert werden. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang das Bildungswesen, öffentliche Darbietungen, die Presse, der Rundfunk, das Fernsehen (mit wachsendem Einfluss entlang dieser Auflistung). Die drei Letztgenannten sind besonders bedeutsam, da der Aktionsradius die weltweite Verbreitung begünstigt. Den audiovisuellen Medien kommt auch deshalb eine besondere Bedeutung zu, da sie von einem sehr heterogenen Publikum verstanden werden können, sogar von Analphabeten oder denjenigen, die aus anderen Gründen keinen Zugang zu normativen Schrift- bzw. Notationsformen haben. Allerdings sind diese Kommunikationsformen leicht Manipulationen unterworfen, die zumeist ökonomische Ziele verfolgen und seltener politische. Die Musik ist Teil dieser Strukturen und es ist schwer, sie von ihnen abzutrennen. Hier beginnen die Aufgaben der Musikwissenschaft (3), die in diesem Prozess einen natürlichen Platz (4) einnimmt, sofern sie sich universellen Problemen stellt. Es soll von einer Musik ausgegangen werden, die auf eine heteronome Weise funktioniert. Der Frage nach einer möglichen Autonomie der Musik, wie sie das Abendland kultiviert, wird hier nur so weit nachgegangen wie es für unsere Betrachtungen erforderlich ist

1.1 Anknüpfung an die Handlungsebenen des kulturellen Globalisierungsprozesses

1.1.1 Mit Hilfe der in diesem Vortrag verwendeten Methode sollen einige Bewusstseinssebenen, auf denen die kommunikative Interaktion stattfindet oder eben in Richtung des kulturellen Globalisierungsprozesses voranschreitet, in Hinblick auf ihre Wirksamkeit definiert werden. Dabei soll von der allgemeinen und der Entwicklungspsychologie ausgegangen werden. Zunächst sollen die Ebenen in drei Bereiche unterteilt werden, allerdings mit dem Vorbehalt, dass diese kategorische Trennung real so nicht existiert. Die erste ist die „Ebene des Unbewussten“, die fast immer aktiv ist. Sie bezieht sich auf jene akkumulierenden Wahrnehmungen, die das Hirn des empfindenden Subjekts ohne dessen Bemerkungen erreichen.

25 Die Nummerierung in diesem Artikel ist im Original recht uneinheitlich. Wir haben sie an einigen wenigen Stellen der Verständlichkeit halber korrigiert.

26 Wir belassen die Endnoten-Schreibweise Becerra-Schmidts mit eingeklammerten Zahlen

Dies kann z. T. im Schlaf vorkommen, während einer anderen bewussten Aktivität oder sogar auch als diametraler Kontrapunkt zur eigenen Wahrnehmung. Beispiele hierfür sind das Hören von Musik – sofern es ohne aufmerksames „Zuhören“ geschieht –, das Absolvieren einer Prüfung, der Akt des Komponierens etc. In diesen Fällen wird das Bewusstsein des Rezipienten nicht durch unbewusst in den Prozess eintretende Störungen verwirrt. Anders verhält es sich mit der „Ebene des Unterbewussten“. Auf dieser zweiten Ebene werden die auf den Wahrnehmungsprozess einwirkenden Störfaktoren bewusst registriert. Auf welche Weise in kommunikativen Prozessen die Aufmerksamkeit geweckt und wie die Bewusstseisebenen erreicht werden, ist Gegenstand der Psychologie und der musikalischen Rhetorik. Dies Thema werden wir später noch anschneiden, wenn es darum geht, einige Aspekte des musikalischen Globalisierungsprozesses zu beleuchten. An dritter Stelle nun die „Ebene der bewussten Wahrnehmung“ von Elementen und Komplexen, die zum kulturellen Globalisierungsprozess beitragen und sich durch viele soziale Kanäle und Felder realisieren. Hinzu kommt der Einfluss auf Individuen, der außerhalb der Gruppen, denen diese angehören, wirkt.

1.2 Ein „hogar multicultural“ [multikulturelles Heim] findet man immer häufiger. Seine Wirkung zeigt sich vor allem in den beharrlichen Formen multikultureller Synthesen. Als Träger multi- und interkultureller Materialien fungieren zum größten Teil die verschiedenen Schularten, das Hochschulwesen und in besonderem Maße der Bereich sozialer Kommunikation, in dem die kulturellen Globalisierungsprozesse angeregt und gestaltet werden. Ich beziehe mich in dieser Abhandlung vor allem auf Inhalte, die adäquat und bewusst umgesetzt werden.

1.3 *Die bewusste musikalische Globalisierung* vollzieht sich in einem Prozess der Sozialisation und Kommunikation, in dem sich die beteiligten Subjekte auf unterschiedlichen Entwicklungsstufen befinden. Man kann davon ausgehen, dass sich die musikalischen Vorlieben eines Kindes durch das Hören von Musik herausbilden. Sofern es diese Musik bewusst wahrnimmt, kann man davon ausgehen, dass das Gehörte für seine Sozialisation auch eine wesentliche Rolle spielen wird. Aber es kann auch ein unbeabsichtigter Kontakt entstehen, wenn es sich zufällig ohne Vorsatz auf einzelne Ausschnitte der Musik konzentriert. Dies kann überall geschehen: In der Familie, bei irgendwelchen Aktivitäten in der Schule oder in anderen sozialen Zusammenhängen, an denen es teilnimmt (z. T. Spiele, Beteiligung an musikalischen Darbietungen, aufmerksames Radiohören oder Fernsehen). Diese elementaren und zugleich komplexen musikalischen Erscheinungsformen multi-

kulturellen Ursprungs erwirken unterschiedliche Grade der Motivation, Konzentration und Effektivität. Die Hörerwartungen orientieren sich dann an den Strukturen der rezipierten Ausdrucksformen und an früheren Kindheitserfahrungen. Später können neue Eindrücke in den persönlichen Wissensschatz intellektueller und gestalterischer Erfahrung eingegliedert werden in Abhängigkeit von ihrem Novitätswert. Inwieweit die Integration neuer Erfahrung gelingt, mag von der individuellen Aufnahmefähigkeit abhängen, die allerdings nichtsdestotrotz dem Einfluss des sozialen Umfeldes (Familie, soziale Gruppen unterschiedlicher Ausrichtung) (5) unterliegt. In größerem oder kleineren Ausmaße kann das Kind auch dazu gezwungen werden, Musik zu hören, die Aversionen in ihm erregt. Das Kind ist aber in erster Linie neugierig, so dass es meist auf neue Erfahrungen sehr flexibel reagiert und sich für die Werte des Neuen oder Kuriosen leicht öffnet. Wir postulieren also, dass das menschliche Wesen seit der Kindheit dazu neigt, seinen Erfahrungshorizont zu erweitern, was auch der Grund dafür ist, dass es sich für globale Informationen öffnet, sofern es diesbezügliche Berührungspunkte gibt. Das Kind wird zunächst die Musik mit größerer oder geringerer Aufmerksamkeit hören, die über die Medien oder sonst wie verfügbar ist. Es ist jeder Art unkontrolliertem Einfluss durch die Kommunikationsmedien ausgesetzt und wird so zum Spielball eines Globalisierungsprozesses, dem es an adäquaten Methoden mangelt. Diese Situation wird verschärft durch die Perfektionierung tragbarer Empfangsgeräte, die es überall auf dem Weltmarkt für ein Taschengeld erwerben kann.

1.3.1 Wir befassen uns hier mit einem Prozess, den Kai Amberla „cruzar fronteras“ (6) [Grenzüberschreitungen] nennt. Der Internationalismus der Konzertprogramme wird von ihm als gegebene Tatsache hingenommen. „Ernste“ und „leichte“ Musik werden vorurteilslos nebeneinander gestellt. Für einige Hörer besteht die Primärmotivation vor allem im Genuss von Musik. Für diesen Rezipiententyp ist es auch normal, sich dem veränderten „Bild“ von der Musik anzupassen. Dies entspricht der Argumentationsweise von Jussi Niemi, der – ebenfalls im „Finnish musical Quarterly“ – einen Ausspruch von Anu Karlson zitiert: „Die neue Musik ist der beste Lehrer des Musikers“. Das heißt für uns: *Die neue Musik muss Basis einer Bildung der Zukunft sein*. Neu in dem Sinne, dass dem Hörer oder einer Hörergruppe bisher entsprechende Erfahrungen mit jener Musik fehlen (7). Das Konzertleben bietet mittlerweile viele Beispiele dafür. Allerdings versteht man heutzutage unter dem Ausdruck „Konzert“ vielerlei Arten öffentlicher Musikpräsentation, weit entfernt von seinem Modell des 19. Jahrhunderts.

1.3.2 Tauchen wir nun ein in die Perspektive des Jugendlichen, der mit seinen klar umrissenen Vorlieben nicht mehr offen ist für jeden Typ musikalischer Erfahrung. Hier zeigen sich erste Manifestationen einer Verbindung von Globalisierungs- und Individuationsprozess. Die Musik des Jugendlichen hat die Tendenz, sich von derjenigen der Erwachsenen und Kinder zu unterscheiden, eine eigene Charakteristik herauszubilden. Auch wenn sich die Sozialisation hauptsächlich in Gruppen vollzieht, kann der Jugendliche eine eigene Identität aufbauen, selbst wenn er dafür keine Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der für ihn relevanten Gruppen hat (8). Auf diese Weise sei der kulturelle Individuationsprozess, der die Musik einschließt, in groben Zügen umrissen. Hervorzuheben ist, dass die Phonindustrie und das Fernsehen als Quelle musikalischer Information zu den wichtigsten Einflussgrößen gehören.

1.3.3 In der Erwachsenenwelt waltet dann ein Selektionsmechanismus, der dafür sorgt, dass der Informationsflut eine Reihe von Parametern und Werten (9), wie sie am Ende des Jahrhunderts geläufig waren, gegenübergestellt wird. Auf diesem Gebiet wäre noch viel Arbeit zu leisten für die Musikpädagogik im Allgemeinen oder auch für die kulturellen Institutionen der einzelnen Länder.

1.4 Gehen wir nun der Frage nach, was bei diesem Prozess auf der unter- bzw. unbewussten Ebene geschieht. Betrachten wir die Globalisierung in ihren unterschiedlichen Stadien, wie sie sich für das Individuum in täglich zu beobachtenden Momenten ergeben. Der Mensch ist Hintergrundmusiken verschiedensten Ursprungs ausgesetzt, sei es in Wartesälen, in Kaufhäusern, an Tankstellen, Flughäfen etc. Diese Musik dringt unter- bzw. unbewusst in das Gedächtnis der Hörer ein, wird Teil seines persönlichen Systems und beeinflusst später die bewusste, d. h. die aufmerksam und konzentriert wahrgenommene Rezeption. Dieser Hörer hat dann bestimmte Erwartungen gegenüber dem, was bei ihm ankommt. Das, was in die Wahrnehmung eintritt, wird verglichen mit dem, was im Innern bereits akkumuliert wurde. Ähnlichkeiten und Differenzen, die aus diesem Vergleich resultieren, sind die Basis für „Hoffnungen“ oder Erwartungen, deren partielle oder totale Erfüllung Gefühle von Befriedigung oder Frustration hervorrufen kann. Das Ausmaß und die Ausrichtung dieser Gefühle ist je nach Individuum und dessen kultureller Gruppen variabel, ebenso wie die Rezeptionsergebnisse. (Es könnte Aufgabe der Musiksoziologie, -ästhetik und -rhetorik dies zu erforschen).

1.4.1 Die „Globalisierung“ ereignet sich demnach auf einer individuellen Ebene, denn es liegt am Einzelnen, fremde oder globale Elemente in sein Kulturerbe zu integrieren. Dieser Globalisierungsprozess führt nicht zwangsläufig zu einer Homogenisierung der Personen oder einer Schwächung individueller Charakteristika. Was geschieht ist eher ein Individuationsprozess, in den Elemente und Komplexe verschiedenster Herkunft eingehen. Diese Aufnahme beginnt mit dem Leben selbst, in dem der Mensch sich seiner selbst und der Umwelt bewusst wird. In dieser Welt interagiert es auf viele Arten, kommuniziert über diverse Medien (Zeichensysteme, Sprachen etc.). Die Muttersprachen sind entscheidende Komponenten hinsichtlich der Rezeption und Inkorporation verschiedener akustisch organisierter Reize (insbesondere der Musik).

1.5²⁷ Untersucht man das Musikhören in Zusammenhang mit dem kulturellen Gebiet, in dem sie lebendig ist, tritt die Bedeutung der Muttersprachen besonders deutlich hervor.

1.5.1 Die Determination der lokalen Fakten innerhalb der Globalisierung ist Fachgebiet der Soziologie und Neurologie. Diana Deutsch behauptet in ihrem Artikel „Paradojas de la altura del sonido en música“ („Paradoxien der Tonhöhe in der Musik“/ in: *Scientific American*, August 1992):

„Bestimmte Tonfolgen scheinen unabhängig vom Frequenzbereich zu funktionieren. Andere Formen bekommen hingegen eine neue Gestalt, wenn sie transponiert werden, vergleichbar mit einem veränderten Tonfall in der gesprochenen Sprache. Auf diese Weise haben sie Einfluss auf die Wahrnehmung der Musik.“²⁸ Hans Borchgrevink zeigt, dass „die gesamte Prosodie sowie der musikalische Rhythmus von derselben Gehirnhälfte kontrolliert werden.“ (10)

Hiervon lässt sich ableiten, dass auch innerhalb des Globalisierungsprozesses die musikalische Muttersprache nicht nur festlegt, wie man Musik hört, sondern auch wie man über sie denkt und wie man komponiert.

1.6 Es ist angebracht, an dieser Stelle über die Kommunikationsbedingungen im Allgemeinen und insbesondere in Bezug auf die Musik zu sprechen.

1.6.1 Wir können davon ausgehen, dass es Postulate und „Glaubensansichten“ gibt hinsichtlich des „Idiolekts“, der Möglichkeit von Schnittpunkten mit ande-

27 Im Original springt die Nummerierung hier tatsächlich von 1.1.4.1 zu 1.5

28 Übersetzt nach der Übersetzung des Autors Becerra-Schmidt.

ren Idiolekten und hinsichtlich dessen, worüber unserer Ansicht nach kommuniziert wird.

1.6.1.1 Die moderne Erkenntnistheorie, die sich auf die Biologie (11) stützt, postuliert, dass wir eigentlich von bestimmten Veränderungen und Zuständen unseres Innenlebens bzw. unseres Gehirns sprechen, während wir meinen, diese Rede oder der Bericht sei auf Objekte außerhalb unserer biologischen Individualität und auf unsere Wahrnehmung von diesen gerichtet. Allerdings entbehrt eine „These des Seins“, die diese Phänomene beinhaltet, zur Zeit noch einer wissenschaftlichen Basis. So ist es quasi eine „Glaubensansicht“, wenn wir meinen, von den Objekten zu sprechen. Der Einwand betrifft natürlich auch unsere Themenbehandlung in diesem Artikel.

1.6.1.2 Der „Idiolekt“ ist die Summe der Erfahrungen, die als Inhalt im „Geist“ etwas anderes bedeuten als Inhalt des „Gehirns“. Im Zusammenhang mit 1.6.1.1 schließt dies scheinbar die Möglichkeit aus, dass Elemente zwischen den Idiolekten verschiedener Personen etwas gemeinsam haben. Diese Aporie kann vermieden werden, wenn man das, was man gewohnt ist mit dem, was man als besonders erachtet, in ein System integriert. Dies ist möglich aufgrund bestimmter Interaktionen, in denen entsprechende Reiz-Reaktionsmuster eine ähnliche Rolle spielten. Mit anderen Worten: Es kommt darauf an, dass ein Verhalten, eine Handlung oder verschiedene in Relation zueinander stehende Ausdrucksformen in Verbindung zu einem bestimmten Bezugsfeld innerhalb des Idiolekts des Kommunikationspartners stehen. Auf dieser Basis des Verhaltens werden die Schnittpunkte bestimmt, sonst wären einige Kommunikationsformen gar nicht realisierbar. Wie die Kommunikationsteilnehmer über diesen Prozess „denken“, ist hingegen unerheblich für den Prozess.

2

An dieser Stelle wird eine *brauchbare Definition von „Kultur“* nötig, um das Folgende verständlicher zu machen. Es gibt einen allgemeinen Gebrauch dieses Begriffs, wie er auch für die gewöhnliche Verständigung benutzt wird. In diesem Sinne gehören dann alle Arten von Zeichensystemen – darunter jene der Musik – und alle Techniken, die der Verständigung dienen, in das Begriffsfeld.

2.1 So soll auch die Musik operational als Teil der Kultur aufgefasst werden. Die Musik ist jener Teil der Kultur, der sich mittels akustischer Stimuli und Pau-

sen, die in der Zeit geordnet sind, ausdrückt, den Kontext einbeziehend. Sie unterscheidet sich von der gesprochenen Sprache dadurch, dass sie die Sprache nicht als Träger signifikanter Bedeutung („significado“) verwendet, obwohl sie ebenfalls über Mittel verfügt, ihren diskursiven Inhalt anhand musikalischer Komponenten wie Intonation und Rhythmus zu erweitern oder zu präzisieren. Diese genannten Komponenten sind unter der Bezeichnung Prosodie bekannt und werden, wie weiter oben bereits erwähnt, durch dieselbe Gehirnhälfte kontrolliert.

2.2 Es ist zudem notwendig, eine *Definition der Musikwissenschaft in ihren systematischen, historischen und anwendungsorientierten Aspekten* operational zu formulieren. Der erste Punkt betrifft ihren Zusammenhang mit anderen Disziplinen, wobei die *Naturwissenschaften, die Musikpsychologie, -theorie, -ästhetik und -soziologie* die Basis darstellen. Der zweite bezieht sich auf die Entwicklungsprozesse der Musik, von ihren Ursachen und Funktionsbedingungen, von ihrer Existenz innerhalb verschiedener Gesellschaften in Hinblick auf deren Schöpfer, Interpreten und Hörer. Der letzte Bereich bezieht sich auf die Anwendung der Methoden und Ergebnisse der Musikwissenschaft und auf weitere wissenschaftliche Disziplinen, die bei der Lösung außermusikalischer Probleme helfen, wie die Pädagogik, die Publizistik, die Medizin etc.

Der weltweite Informationsaustausch geschieht oft, ohne dass die jeweiligen historischen Vorbedingungen berücksichtigt werden, woraus sich eine qualitative wie quantitative Heterogenität ergibt, die sich aus den lokal inadäquaten Rezeptionen von Botschaften ergeben. Dies geschieht oft, wenn ein Subjekt eine Information empfängt, die außerhalb seines eigenen kulturellen Areals liegt, und diese seinen Verhältnissen entsprechend deformiert. Der internationale, multi- oder auch interkulturelle Charakter der Informationen bringt den einzelnen Rezipienten in eine schwer zu überwindende Lage. Hier ist es notwendig, die Strukturen des Integrationsprozesses zu kennen, seine Tendenzen und Verbindungen zu anderen Prozessen der zeitgenössischen Gesellschaft. Es kursiert der Begriff des „globalen Dorfes“. Sofern man hiervon spricht, hat man jedoch nicht die Möglichkeit, wie bei einem legendären Dorf von einer überschaubaren Kleinheit und einer entsprechend umfassenden Wahrnehmungsstruktur ausgehen zu können. Die „globalen Dorfbewohner“ stehen zwar in regem Kontakt, die durch diesen Kontakt vermittelten Botschaften sind aber oftmals schwer zu dechiffrieren. Wenn wir mit diesem „Dorf“ keine klar umrissenen Absichten verfolgen und keine Auswahlkriterien entwickeln um die Informationsflut, die sich über uns ergießt, zu

kanalisieren, kann unser Interesse für die Musik, die wir eigentlich favorisieren, gehemmt oder irritiert werden, was leider oft passiert innerhalb des Globalisierungsprozesses.

2.2.1 Sehen wir uns an, was im Rahmen dieser Globalisierung mit der systematischen Musikwissenschaft geschehen kann (12):

2.2.1.1 Für den Teilbereich der Biologie, der sich mit dem Bewusstsein befasst, sind Untersuchungen des Nervensystems ein zentrales Arbeitsfeld. Mittels ihrer Erkenntnisse leistet sie einen wichtigen Beitrag zur Analyse des Globalisierungsprozesses. So ist es möglich, die Wirkung „rhetorischer Figuren“ zu messen oder auch Bedingungen zu formulieren, wie die Aufmerksamkeit des Hörers geweckt, erhalten und erhöht wird. Es werden vor allem diejenigen Einflussfaktoren untersucht, die fremd sind gegenüber dem Gewohnten, wie z. B. Ausdrucksformen anderer Kulturen, durch dann bei den Rezipienten neue und unerwartete Erfahrungen initiiert werden.

2.2.1.1.1 Die Forschungsergebnisse der biologischen und physiologischen Aspekte musikalischer Rezeption belegen, dass ein und dieselbe Musik sowohl Gefallen als auch Missfallen auslösen kann (13), je nachdem wie das Wahrgenommene im psychologischen Induktionsprozess katalysiert wird (14). Möglicherweise haben die Erkenntnisse auf diesem Gebiet universelle Gültigkeit. Die ästhetische Bewertung oszilliert auf dialektische Weise, ist abhängig von den Transformationen auf der Wahrnehmungsebene. So kann sich z. B. Freude in Schmerz, Aufmerksamkeit in Zerstreuung verwandeln wie auch aus Heterogenität Homogenität werden kann oder etwas Interessantes in Gewöhnliches umschlägt etc. (15). Vor einigen Jahrzehnten konnten wir im Festsaal der Bibliothek Havannas (Kuba) mit José Matí die Erfahrung machen, dass iterative Stimuli – einfache oder komplexe – der Wahrnehmungshaltung des Hörers ändern, u. U. also auch eine Wahrnehmungshemmung auslösen können. Musikalische „Werke“ (16) sind im Prinzip ebenfalls nichts anderes als komplexe Stimuli.

2.2.1.2 Die *Musikpsychologie* (17) verschafft uns Einblick in die Beweggründe und Zweckgerichtetheit musikalischer Organisationsformen. Z. B. wenn es um die Beziehungen zwischen „Konsonanzen“ und „Dissonanzen“ im kulturellen Globalisierungsprozess der Musik geht. Außerdem liefert diese Wissenschaftsdisziplin das Handwerkszeug, um in die Prozesse einzudringen, die beim Rezipienten Spannung und Entspannung erzeugen. Die hier erlangten Resultate könnten Teil eines Fundaments der wissenschaftlichen Musikhistorik sein, zusammen

mit den soziologischen (psychosozialen) Analysen, die auf diesem Gebiet möglich sind.

2.2.1.3 Der *Musiktheorie* fällt die Aufgabe zu, die verbreitesten bzw. die gebräuchlichsten Techniken, des Globalisierungsprozesses zu formulieren. Für die Bereiche der Melodie, der Harmonie, der Polyphonie, der Instrumentationstechniken, der Orchestrierung und der Formen gibt es bereits einige neuere Abhandlungen, in denen – zum Teil vielleicht unbeabsichtigt – Probleme angeschnitten und gelöst werden, die durch die wachsende und immer schneller voranschreitende Globalisierung der Musik entstanden sind. Diese Abhandlungen kommen seltsamerweise größtenteils aus dem Popularbereich (18). Sie enthalten Aspekte, die man weiterverfolgen könnte, wie z. B. jene, die sich mit Improvisationsformen befassen, in denen *Melo- und Rhythmotypen* (19) vorkommen, die in der zentraleuropäischen Kulturen und in den Kulturen, in denen sie ihre Wurzeln haben, nur noch ein spärliches Dasein führen, wenn sie nicht sogar schon ganz verschwunden sind. Festzuhalten ist, dass die im Wesentlichen durch die Populärmusik sozialisierten Idiolekte den Hintergrund oder das Reservoir bilden, mittels dessen die rhetorischen Figuren in einer realen historischen Situation geformt werden. Enthalten sind hier Elemente und Komplexe musikalischer Erfahrung in Verbindung mit den Strukturen und Häufigkeiten ihrer Verkettung und Formen. Rhetorische Figuren werden sich in dem Maße ausbilden, wie von den jeweils zugehörigen Idiolekten abgewichen wird. An späterer Stelle werden wir noch einige Alternativen vorschlagen für die Neuformulierung der Musikhistorik, von der wir hoffen, dass sie eine Rhetorik der gesamten Musik sein wird. Für die Bewältigung dieser Aufgabe ist allerdings die kontinuierliche Arbeit vieler Fachleute nötig.

2.2.1.4 Die *Musikästhetik*, d.h. insbesondere die Soziologie der Musikästhetik, hat die wichtige Aufgabe, Vorlieben zu kategorisieren und zu bestimmen und deren Rezeptionsveränderungen hinsichtlich Qualität, Quantität und Intensität zu untersuchen. Ihre Ergebnisse müssten dann mit statistischen und empirischen Studien abgeglichen werden. Dies ist ein weitreichendes Gebiet, nicht nur wegen der Komplexität des globalisierten oder globalisierenden Materials und der anfangs zwangsläufig vorhandenen Heterogenität der Rezipientengruppen.

2.2.1.5 Die *Musiksoziologie* spielt sicher eine zentrale Rolle, wenn es darum geht, Kompositionsregeln für das global sehr divergierende musikalische Material zu erstellen. Die Entwicklungstendenz läuft wahrscheinlich auf eine Konglomerierung hinaus. Erinnern wir uns: Nicht die Bewusstseinsinhalte werden adaptiert,

wohl aber geläufige Interaktionsformen. Wir beziehen uns hier also auf Verhaltensweisen. Die Musiksoziologie untersucht demnach individuelle und kollektive Beweggründe, die für die Integration kultureller Elemente unterschiedlichster Herkunft und deren Zusammenschluss zu einer Ganzheit verantwortlich sind. Es könnte sich ein Bewusstsein herausbilden, das sich seiner selbst bewusst ist (20).

2.2.2²⁹ Hier geht es darum, welche Rolle die *Musikgeschichte* für den Globalisierungsprozess der Musik spielen kann. Sie hat viele Stadien durchlaufen, in denen man glaubte, ihre Probleme gelöst zu haben, wovon wir allerdings z. Zt. weit entfernt sind. Auch die Auffassung Francisco Curt Langes entspricht leider nicht der Realität: „die Musikwissenschaft ist das Produkt der Entwicklung des Musiklebens. Ohne diese Entwicklung ist sie unvorstellbar: Die Musikwissenschaft gründet in der Musik selbst“ (21). Ein sehr achtbarer Standpunkt, der allerdings auf einer groben Verallgemeinerung beruht und in dem die Musikgeschichte behandelt wird, als würde sie allein für sich existieren. Stattdessen wird man sie angesichts der immanenten Globalisierung der Musikkultur neu formulieren müssen, und zwar so, dass die Internalisierungsprozesse deutlich werden, die es in den tausenden von Jahren der menschlichen Lebensgeschichte gegeben hat (22). Es ist notwendig, die historische Perspektive für die Musikentwicklung zu verändern, so dass die Elemente und Komplexe verschiedenen Ursprungs, die sich mit der Zeit vermischt, verbunden oder synthetisiert haben (zunächst in der Praxis aber auch in den normativen Theorien, die wiederum zeitweise ihre Entwicklung reguliert haben), klar erkennbar hervortreten. So gibt es auf die Wahrnehmungstheorie gegründete Ansätze, in denen versucht wird, die Phänomene „Konsonanz“ und „Dissonanz“ ausgehend von Pythagoras zu definieren und ihre Widerspiegelung in den primitiven Formen des „Organum“ bis hin zu den Künsten der „Ars Nova“ aufzuzeigen. Aus der gleichen Motivation heraus versucht Schönberg, in der Konstruktion musikalischer Kontexte verhaftet bleibend, traditionelle Formen durch das serielle Prinzip zu ersetzen.

2.2.2.1 Rufen wir uns einige historische Gegebenheiten ins Gedächtnis, die uns als Teil der westlichen Kultur betreffen. Die ägyptische Kultur wird vor allem durch Moses geprägt, der auch in unserem Geschichtsverständnis etwas Wesentliches verkörpert. Diese ägyptische Kultur ist zunächst Teil der israelischen. Wir beziehen uns hier insbesondere auf die musikalische Liturgie, die später jüdisch

29 Interessanterweise erhält die „Musikgeschichte“ wie später auch die „Angewandte Musikwissenschaft“ eine neue, hervorgehobene Nummerierung.

sein wird. Zu Anfang dieses Transformationsprozesses war diese Liturgie hebräisch, wird dann während der ägyptischen Annexion von der fremden Lokalkultur beeinflusst und schließlich unter der Führung Moses, eines Ägypters mit fürstlicher Erziehung, zu einer synthetisierten Kultur, innerhalb derer die Hebräer während der vierzig Jahre ihres Aufenthaltes in der Wüste Sinai zu Israeliten werden. Später mischen sie sich unter die Kulturen des heutigen Palästina und werden schließlich zu Juden. All dies lässt sich aus Traditionen, wie beispielsweise der Bibel, herauslesen. Insbesondere aus den Psalmen und Liedern. Dies kann durchaus eine multikulturelle und internationale Synthese genannt werden.

2.2.2.2 Ein Teil dieser Tradition, das Christentum, gelangt nach Kleinasien. Die „Christliche Synagoge“ entwickelt sich zuerst in der heutigen Türkei, damals stark von Griechenland und Rom beeinflusst. Dort wird die kosmopolitische und internationale Synthese mit all ihren inter- und multikulturellen Aspekten fortgesetzt. Es entstehen unterschiedliche Traditionen, die sich zunächst in Byzanz konzentrieren und von dort ihren Weg gen Westen und Norden nehmen. In Griechenland kristallisiert sich das heraus, was die Helenisierung der christlichen Liturgie genannt wird, im Norden das, was wir unter orthodoxen Riten verstehen. Hier finden wir Vorläufer unserer eigenen Kultur, wobei sich diese Art des Kommunikationsprozesses auf den gesamten Erdball ausgeweitet hat.

2.2.2.3 Das Christentum „emigriert“ von Israel über Griechenland nach Rom. Von hier aus breitet sich sein jüdisches Vermächtnis über ganz Westeuropa aus und gelangt zu uns nach Indo-Ibero-AfroAmerika, wo es sich weiter verändert, während es sich einerseits für eine Synthese öffnet, andererseits aber eine eigene, vom Vorbild abweichende Form entwickelt.

2.2.3 In diesem Stadium kommt der *Angewandten Musikwissenschaft* die brenzlichste Aufgabe innerhalb der musikalischen Weltkultur zu. Glücklicherweise können wir bei der Problemlösung auf die wissenschaftliche Rhetorik der Publizistik zurückgreifen. Durch sie wird deutlich, dass es unumgänglich ist, die musikalische Rhetorik neu zu hinterfragen, da ihre Figuren selbst nicht mehr erweiterbar sind und nicht von einer Epoche oder Kultur auf die andere übertragen werden können. Was z. B. in der einen Kultur eine Metapher (23) ist, kann in einer anderen ein Gemeinplatz sein. Ebenso verhält es sich mit dem, was unter Metabasis verstanden wird.

2.2.3.1 Im derzeitigen Musikleben gibt es kaum rhetorische Figuren, die hinsichtlich ihrer Rezeption durch bestimmte Personen oder Gruppen wirklich funk-

tionieren. So verliert beispielsweise die Figur des „Sprunges“ in pointillistischen Werken (Wiener Schule und Nachfolger) ihre Bedeutung. Unnötig zu erwähnen, dass die Figur des „Neologismus“ oder des „Fremdwortes“ nur wirken kann, wenn sie den Gruppen als Ausdruck noch nicht bekannt ist. Es kann sogar vorkommen, dass eine syntaktische Bedeutung innerhalb ein- und derselben Kultur, in der sie entstanden ist, nicht mehr trägt. Das beste Beispiel hierfür ist die „Interpunktion“, der in der Musik die Kadenzen entsprechen. So müssen dem Hörer, der modale Musik nicht gewohnt ist, Zweifel bleiben, ob eine „Phrase“ beendet ist oder nicht. Möglicherweise helfen ihm die verschiedenen Pausenlängen und die Stärke der Akzente zumindest einzelne Ausdrucksfelder wahrzunehmen, jedoch wird er sie nicht mit Sicherheit zu gruppieren wissen, wenn er das korrespondierende Kadenzsystem nicht richtig kennt. Diese Unsicherheiten werden vermehrt durch die noch immer gültige Diskrepanz zwischen der funktionalen Harmonik des Jazz und der traditionellen „ernsten“ Musik („vel regularis“), oder wie auch immer man sie nennen mag. Die Bedeutung der Form wird in der Weise variieren, wie sie dem Gewohnten einer gegebenen Kultur entgegensteht. Die Abfolge, in der „fremde“ Musik kennengelernt und adäquat aufgenommen wird, geschieht nicht in einer „wilden“ Manier und ist entgegen landläufiger Meinungen auch nicht irrelevant. Es sind die Publizisten, Pädagogen und Politiker einer Kultur, die die motivationsstärksten und schnellsten Wege der Aneignung von Musik aus fremden Kulturen aufzeigen können. Da es so viele Fälle wie kommunikative Situationen gibt, besteht die Notwendigkeit, allgemeine Methoden festzulegen, die auf unterschiedlichste Situationen anwendbar sind.

3

Rhetorik – die Disziplin, die davon handelt, wie Musik ihre Botschaft offenbart und die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich zieht. Die oben dargestellten Betrachtungen zeigen uns, wie notwendig es ist, die Rhetorik neu zu formulieren. Es wird nicht mehr jene des Aristoteles sein können, der ja lange Zeit ewige und allumfassende Gültigkeit zugetraut wurde. Auch nicht jene des Senecas oder Quintilians, die dasselbe Prinzip verfolgten. Ganz im Gegenteil müssen wir den kritischen Aspekten bestimmter Rhetoriken ins Auge sehen. Was ist zu tun?

3.1 Der Kontakt zwischen den Rezipientengruppen wird dynamischer, Metaphern verwandeln sich schneller als gewünscht in Allgemeinplätze. Gleiches gilt für einen Großteil der anderen Figuren. Allerdings können die Figuren, die auf

psychophysiologischen Eigenschaften des Menschen beruhen (Intensität, Konstanz, Fluss, Unterbrechung, Pause, Überraschung etc.) weiterhin gemeinsame Basis sein. Dagegen haben lokale Figuren, wie unvollständige Kadenz, Trugschluss, Fuge (als rhetorische Figur), harte und weiche Sprünge oder Schritte, Verzierungen etc. keine bleibende oder ununterbrochene Gültigkeit. Viele dieser Figuren sind höchst konventionell, was allerdings von uns, die wir vorwiegend eine zentraleuropäische Bildung genossen haben, nicht in dem Sinne erkannt wird.

3.1.2 Jede neue „Mode“ der populären oder auch der ernsten Musik benutzt eine Menge rhetorischer Figuren, die in Fachtexten noch gar nicht formuliert sind. Die normative Rhetorik befindet sich hier in einem dramatischen Rückstand gegenüber den Figuren, die im Umlauf sind und zu Allgemeinplätzen werden, bevor die Fachleute, insbesondere die Musikwissenschaftler sie überhaupt formulieren konnten. Dies Phänomen zeigt sich besonders deutlich bei der Filmmusik, wenn sie auf vergangene musikalische Stilmittel zurückgreift, die auf uns dann exzessiv oder ineffektiv wirken. In diesem Genre wurden zunächst rhetorische Figuren sowohl der populären als auch der ernsten Musik aufgenommen (eine Zeitlang fast ausschließlich Elemente der symphonischen Musik und erst seit einigen Jahren wird gänzlich dem Weg der Mode in der populären Musik gefolgt – mit wenigen Ausnahmen). In neuerer Zeit erfüllt die sogenannte moderne oder avantgardistische Musik die rhetorischen Funktionen des Neologismus oder des Bruchs mit Regeln bezüglich der Kontinuität bzw. des Stils des jeweiligen Musikstils (dazu gehören: Figuren des freien Diskurses oder der „Katachrese“). Eine solche „Collage“ hat als rhetorische Figur ihre Kraft verloren, wenn sie in den Bereich der Gemeinplätze gelangt.

3.1.3 Angesichts dieser Tatsache ergibt es für die Praxis keinen Sinn, im Bestreben nach Verallgemeinerung und einer Umformulierung der Rhetorik, zum x-ten Mal ein Figurenverzeichnis zu entwerfen. Unserer Auffassung nach ist es sinnvoller zu versuchen, eine Metarhetorik zu entwerfen, d. h. eine „Technik“ zu entwickeln, mittels derer „situationsangemessene Rhetoriken“ erstellt werden können. Voraussetzung für die Realisierung dieser Aufgabe ist jedoch, dass die Kommunikation mit den Rezipientengruppen verbessert wird. Hierzu bedarf es der vereinten Mitarbeit sehr unterschiedlicher Disziplinen, wie ich es in einem kürzlich für diese Zeitschrift entworfenen Artikel dargestellt habe (24). Einige der dort formulierten Gedanken werde ich im Folgenden zitieren:

„Als allgemeine Prämisse gilt, dass es nicht erforderlich ist, die Rhetorik in Verbindung mit nur einem Zeichensystem, Sprachstil oder einer einzigen Sprache zu verstehen. Es ist möglich, in historisch determinierten Bereichen zu operieren, die aus Elementen bestehen, deren Gültigkeit sich im Akt der Kommunikation zeigt oder bewährt. Die Rhetorik ist eine Technik, um die Aufmerksamkeit des oder der Empfänger zu entfachen oder voranzutreiben.“

Die Musikwissenschaftler am Ende dieses Jahrtausends tragen also eine besondere Verantwortung, wenn sie gemeinsam mit anderen Fachleuten Probleme auf wissenschaftlich und technisch plausible Weise lösen müssen. Ich zeige einige Möglichkeiten für solch einen Neuentwurf auf (wünschenswert ist, dass dieses Problemfeld in Abhandlungen mehrerer Autoren behandelt würde):

Die historischen Figuren könnten in Übereinstimmung mit den neuen Erkenntnissen der Psychologie, der Musiktherapie, der Musikneurologie, der Akustik und der Musiksoziologie neu geordnet werden. Auf die Weise könnte das Repertoire der für die Rezipientengruppen gültigen Figuren untersucht werden, vorausgesetzt, man beachtet die Regelmäßigkeiten, die deren Erwartungshorizont bestimmen. Ferner müssen berücksichtigt werden, dass

„unter einer musikalisch rhetorischen Figur jedwede Abweichung, Alteration, Ausnahme, jedweder Verstoß gegen die Erwartungen des Hörers verstanden wird, wodurch die Aufmerksamkeit geweckt, verstärkt oder weiterentwickelt wird.“

Daraus folgt, dass es eine allgemeine Rhetorik geben kann, aber dass die Gültigkeit der Figuren eingeschränkt ist durch den historischen Hintergrund der Rezipienten. Beispiel hierfür sind eben jene Figuren, die für eine Gruppe neu sein können, während sie für andere Allgemeinplätze darstellen. Die aktuellen historischen und „neuen“ Figuren können anhand von Veränderungsprozessen, wie sie in den letzten Jahrhunderten beobachtet wurden, analysiert werden. Es kann versucht werden, Änderungen in der „Mode“, im Sprachstil hinsichtlich der Wirksamkeit auf bestimmte Gruppen (z. B. „Konsumenten“ „bestimmter Musikarten“) zu messen.

3.1.4 Diese Einsichten erwecken in uns den Wunsch, mit wissenschaftlichen Methoden das zu untersuchen, was letztendlich die Interessen des gegenwärtigen Hörers in unmittel- und mittelbarer Zukunft beeinflussen wird. Diese Methoden können dann der wissenschaftlichen Rhetorik als Grundlage dienen und verschiedene Aspekte der systematischen und historischen Musikwissenschaft in sich

vereinen, die in die angewandte Musikwissenschaft eingehen müssen. In diesem Fall geht es um die „allgemeine Metarhetorik der Musik“ und die partikulären Rhetoriken, die orts- und zeitgebunden formuliert werden müssen. Vergleichende Studien können dann den erreichten Globalisierungsgrad aufzeigen.

3.1.5 Dabei gerät allerdings die Bedeutung der Wirksamkeit in Hinblick auf die Kommunikation durch das Medium Musik ins Hintertreffen. Ebenso die gruppendynamische Identitätsentwicklung, von der Schöpfer wie Übermittler und Empfänger der Kunst gleichermaßen betroffen sind. Eine mögliche Konsequenz unseres professionellen Beitrag wäre es dann unter Umständen, dass die Musik als Folge einer Diffusion, wie sie durch die Gewinnbestrebungen der Tonindustrie entsteht, begriffen würde. Es wird an späterer Stelle möglich sein, dies näher zu untersuchen, allerdings soll es nur als untergeordnete Form betrachtet werden, so wie jemand sein Gepäck trägt, dessen Inhalt er nicht beeinflussen kann, der für ihn aber auch keine Bedeutung hat. Ich glaube, dass eine solche Einschränkung vermieden werden kann.

4

Das Verhalten des Zuschauer-Hörers kann diesen unliebsamen Einflüssen gegenüber ausgleichend reguliert werden, indem andere Einflussgrößen aus dem Bereich kultureller Medien (unter ihnen besonders die künstlerischen, zu denen auch die Musik zählt) in den kommunikativen Kontext integriert werden. Erstrebenswert ist in diesem Fall, die Effektivität der Gleichgewichtsfaktoren auf einen Prozess auszurichten, in dem die Ausbildung eines „kritischen Bürgers“ als Multiplikator oder Rezipient angestrebt wird, eines Bürgers, der fähig ist, das Medium reflektiv zu betrachten und sein rezeptives und produktives Verhalten gegenüber den Personen, Gruppen oder sozialen Ereignissen und Materialien, aus denen sein Interaktionskreis besteht, bewusst zu regulieren. Im Optimalfall ließe sich hieraus für jeden Augenblick eine Balance herstellen, die Tendenzen eines Veränderungsprozesses wären bestimmbar, man könnte sie bewusst beeinflussen, ignorieren oder vermeiden. Die Entwicklung der Kritikfähigkeit als Methode ist in diesem Zusammenhang sehr naheliegend: Die Kritik und die Theorie des Werturteils in der Kunst (25), die Kritik und Selbstkritik in der Philosophie (anders als der „Kritizismus“ Kants) (26), die kritische Soziologie (27), die Kritik bei verschiedenen Standpunkten (28), die Kritik gegenüber der Funktionsbestimmung von Kunst und deren Verwendung in der Gesellschaft (29), die kritische Methode der

Kybernetik und ihre Übertragung auf die Gesellschaft (30). Dies alles kann im Kritik-Begriff gebündelt werden, sofern eine bewusste Führung und eine politische Dimensionen vorausgesetzt werden können.

4.1 Die politische Dimension des kulturellen Globalisierungsprozesses. Ihr ökonomischer Hintergrund. Ihre Entsprechung in der Musik.

4.1.1 Die globale Interaktion der kulturellen Prozesse, die sich z. Zt. nur in eine einzige Richtung entwickeln, wird stark dominiert von politischen Interessen, mit denen versucht wird, die Kommunikation zu beherrschen. Waffe und bevorzugtes Ziel sind dabei vorrangig die ökonomische Manipulation und die Gewinnoptimierung (31). Die Wirtschaftlichkeit der Kultur ist zum Leitmotiv avanciert (32). Man bedient sich intellektueller Kreise, die sich unter Einfluss eben dieser Kultur gebildet haben und die von ihrer leitenden Position aus dieser Funktion besonders gut dienen. Dieser Prozess wird durch verschiedene Formen der Kulturindustrie, mit der Sozial- oder Massenkommunikation als wichtigste Komponente, unterstützt. Die zunehmende Industrialisierung der Tonträger ist hier von besonderer Wichtigkeit.

4.1.2 Sich ausbreitende Sprachstile tendieren dazu, anfangs von den Empfängern akkumuliert zu werden, unabhängig davon, ob sie verstanden werden oder nicht. Das gilt auch für die Musik. Eine Sinnausdeutung kann durchaus später noch erfolgen (semantische Aufladungen, adäquate Reaktionen), wodurch Missverständnisse aber trotzdem nicht auszuschließen sind. Nur ein besonderes Bemühen, die ursprüngliche Bedeutung zu bewahren (unter Berücksichtigung der ursprünglichen Gruppen), kann zu einer adäquaten Kommunikation beitragen. In der täglichen Praxis zeigt sich jedoch, dass die syntaktische Ebene semiotischer Prozesse innerhalb der Globalisierung eher einem beliebigen Musikverständnis unterliegt, welches auf die ursprüngliche pragmatische Bedeutung kaum Bezug nimmt. Dies wirkt isolierend und ist kontraproduktiv zu dem, was Kommunikation sein sollte. Besonders in der musikalischen Kommunikation ist dies Phänomen häufig zu beobachten, besonders wenn außermusikalische Ausdrücke hinzu kommen. Ist das „Barbarismus“? Ja, wenn man von einer zentraleuropäischen Tradition ausgeht, deren eigene musikalische Semiose zu einem großen Teil an Konventionalität eingebüßt hat. Diese Abspaltung von den starken traditionellen Übereinkünften, wie sie in anderen Kulturen (33) noch zu finden sind, ist nur für die Zentraleuropäer tolerierbar, denn ihre Kultur befindet sich in einem Stadium, in dem arbiträre Bedeutungen akzeptiert werden können, wogegen die

Menschen anderer Kulturen es oft als Missbrauch erleben, wenn ihre urtümlichen Ausdrucksweisen in inakzeptablen Kontexten benutzt werden und zu absurden Bedeutungen mutieren. Hier muss man sich fragen, ob das nicht vermeidbar ist. Wir können davon ausgehen, dass sich am Sprachmissbrauch nichts ändern wird, solange Gewinnmaximierungen diesen Prozess bestimmen. Wir glauben aber auch, dass es möglich ist, im Rahmen von Kulturpolitik, deren Aufgabe es ist, wichtige Aspekte der Erziehung zu analysieren und die Kommunikationsmedien zu kontrollieren, den Schaden zumindest zu begrenzen.

4.2 Die pädagogische Dimension des Globalisierungsprozesses. Ihre Methoden und Hilfsmittel

Betrachten wir „kognitive Motivation“ im Sinne A.N. Leontjevs, so wirft dies ein neues Licht auf die „Bedeutung der Persönlichkeit“, sowohl das einzelne Individuum als auch die unterschiedlichsten Formen seiner Zusammenschlüsse mit anderen betreffend. Hier zeigt sich in der Pädagogik ein psychologisches Fundament, von dem aus ersichtlich wird, dass jedes menschliche Tun zugleich erkennend, übertragend und schöpferisch ist, sowohl subjektivierend als auch objektivierend. Dieser Umstand sollte dazu verleiten, dass sich die Erziehungswissenschaften ihre Techniken einsetzen, um diesen Bereich weit ausführlicher zu behandeln als es bisher üblich war.

4.2.1 Um diesen Ansatz besser diskutieren zu können, allgemein oder in Bezug auf die kulturelle Globalisierung, ist es nötig, zwischen Bildung (Pädagogik) und Erziehung (Unterweisung, Lehre) zu unterscheiden, gleichzeitig ihre engen Verknüpfungen beachtend. Die Bildung bezieht sich auf die Gesamtheit ethischer und moralischer Prinzipien, durch die das Verhalten des Erwachsenen, verstanden als Besitzer eines eigenen Willens, ebenso geregelt wird wie die Art und Weise seines Umgangs mit Informationen (d. h.: seine Strategien, sich bestimmte Situationen und Tatbestände zu erschließen). In der Musikgeschichte zeigt sich diesbezüglich eine Tendenz, die „bekannte Welt“ in das Handeln einzubeziehen. Z. B. wenn Euklid sein „system teleion“ formuliert, in dem er sich auf die geographischen Ausgangssituationen des Menschen („geographia humana“) stützt. Dies ist der Ursprung einer toponymen Nomenklatur, in dem das Tonartenrepertoire der griechischen Musik nach geographischen Regionen gruppiert wird. Dorian, Phrygien, Ionien, Aeolien etc. – Regionen, in denen es auch keine einheitlichen Sprachen gab. Forschen, untersuchen, kennenlernen um zu verstehen und zu lehren.

4.2.2 Die allgemeine Pädagogik und insbesondere die Musikpädagogik stützen sich um ihre Entwicklung voranzutreiben auf eine Vielzahl anderer Wissenschaften. Wie bereits erwähnt, haben sich Bereiche der Soziologie und der Psychologie auf die Musik spezialisiert. Didaktik und Methodik haben Epochen hindurch die Gebiete der Ethik und der Rhetorik für sich instrumentalisiert. Mittlerweile gibt es kybernetische Lehrmethoden, passive, aktive und interaktive, deren Programme in verschiedenen Teilen der Welt produziert werden. Einige besonders herausragende kommen aus Japan, andere aus den Vereinigten Staaten, manche sogar aus Israel. Diese Lehrprogramme passen allesamt in die zentraleuropäische Tradition, die ja weltweit dominiert. Die Autoren stammen aber aus verschiedenen Kulturen, was von Bedeutung sein kann, wenn auch vielleicht nur am Rande. So ist es möglich, dass das verwendete, synthetisch oder gesampelt hergestellte Instrumentarium (Klänge oder „sounds“) Elemente außereuropäischer Herkunft enthält. Vermutlich liegt das an der prägnanten Rolle, die Japan bei diesen Produktionsprozessen spielt, denn dieses Land besitzt Fachleute in vielen Regionen der Welt. So konnten die Japaner eine ausgereifte Kompetenz zur Beurteilung fremder „Geschmäcker“ und Bedürfnisse entwickeln, was nun wiederum dazu führt, dass es seine Produkte gut im Ausland verkaufen kann. Die auf diese Weise schnell voranschreitende Globalisierung der Musik ist jedoch nicht zwangsläufig durch kulturelle Interessen motiviert. Allerdings ist auch zu beobachten, dass die Importierung der „westlichen“ und besonders der „zentraleuropäischen“ Kulturen die weitaus ältere und stark verwurzelte Musikkultur des eigenen Landes nicht verdrängen konnte. Auch in diesen Kulturen gibt es wagemutige Produkte kultureller Fusionen, sowohl im populären als auch im ernsten Genre. Zudem ist es kein Zufall, dass die Musikerziehung in Japan besonders erfolgreich gepflegt wird. Mittlerweile gibt es aber auf der ganzen Welt neben herkömmlichen Unterrichtsmaterialien und -büchern kybernetische Programme oder elektromechanischen und elektronische Geräte, die der Musikpädagogik neue Möglichkeiten eröffnen, so dass sowohl der Laie als auch der Profi unabhängig von der Hilfe eines Pädagogen lernen kann.

4.3 Die Dimension der Kommunikationsmedien im Prozess kultureller Globalisierung

4.3.1 Die weltweite Interkonnektion wird immer umfangreicher und wirksamer. Man kann sagen, dass die gesamte Menschheit in ein Kommunikationsnetz eingetreten ist, in dem täglich interagiert wird. Allerdings sind die meisten Teilneh-

mer nur passiv involviert, d.h. sie werden als Individuen nicht selbst Teil dieses Kommunikationsprozesses, keine ausgewogene Entwicklung des Globalisierungsprozesses stattfinden kann. Als Reaktion auf diesen Missstand gibt es mittlerweile Tendenzen, den Rezipienten durch das Aufstellen von Alternativen selbst wählen zu lassen, um damit seine Entscheidungskompetenz zu mobilisieren. Dies ist besser zu realisieren in interaktiven Computerprogrammen als im Rahmen von konzertanten Aufführungen. Hier eröffnet sich ein überaus weites Feld, das sich zugunsten einer kulturellen Globalisierung, die mit humanistischen Werten kongruiert, noch entschieden weiter entwickelt werden könnte. Da das Kennenlernen und der ästhetische Genuss in unserer kulturellen Welt eine wichtige Rolle spielen, sollte man für die Musik erwägen, die semiotischen Charakteristika der lokalen Musiken zu popularisieren und zwar in Hinblick darauf, dass diese bekannt werden, so dass man der Gefahr falscher Interpretation entgegenwirkt. Die Aufgabe besteht dann darin, diverse Modelle mit unterschiedlichen Funktionen zu „sammeln“ und sich über deren ursprüngliche Eigenschaften und Zwecke zu informieren. Dies impliziert eine Verpflichtung zur Verbreitung der Folklore, besonders unter den Konsumenten ernster Musik im Okzident, da gerade hier die semantischen und pragmatischen Aspekte in der Rezeption sehr geschwächt sind.

5 Schlussfolgerungen

5.1 Die kulturelle Globalisierung – und innerhalb dessen die Musik – trägt Aufgaben der Kulturpolitik, die niemand, der an diesem Prozess teilnimmt, ignorieren kann ohne dass sein Einfluss Schaden erleidet. Es gehört zur allgemeinen Eigenschaft der Kultur, eine Schöpfung der menschlichen Spezies zu sein, wodurch sie sich in einem zentralen Punkt von der Natur unterscheidet. So ist es ihr eigen, Möglichkeiten und Tatsachen einer Entwicklungsorientierung in Übereinstimmung zu bringen mit ihrer inneren Dynamik, insbesondere mit den sozialen und ökonomischen Umständen, die sie auf ihrem Weg vorfindet. Ihre Natur ist also politisch, selbst wenn dies nicht unmittelbar im Zentrum des Ausdruckswillens steht. Die Aufgaben der Musikwissenschaft müssen sich auf die Schaffung eines Bewusstseins richten, dürfen nicht außer Acht lassen, dass Verhalten zielgerichtet sein muss. Ihr Kampf kann in diesem Sinne nur gewonnen oder verloren werden.

5.1.1 Es gibt ethische und ästhetische Aspekte zu beachten, wenn die Ausrichtung der Aufgaben, die für eine Verschiebung und Entwicklung einer Kultur auf

dem Wege der Globalisierung definiert werden müssen, bestimmt werden soll. Dies kann in einer dem laufenden Prozess angemessenen Entwicklungspolitik geleistet werden (34). Einen Ehrenplatz nimmt hier die Erforschung vergleichender Verhaltensnormen in der Musikrezeption ein, mit dem Ziel, bei jedem Schritt das „Eigene“ und das „Fremde“ in den Veränderungen, die in diesem Prozess immer häufiger auftreten, zu definieren. Eine Reflexion darf nicht auf die musikimmanenten Aspekte reduziert sein, sondern muss unbedingt das Feld der Bedeutung, des Inhalts und des Gebrauchs mit einbeziehen. So kann z.T. die Stärkung der eigenen Identität eine wesentliche Zielsetzung sein um die Kommunikation als Basis kultureller Prozesse zu verbessern.

5.2 Die Globalisierung der Kultur hängt in hohem Maße von ihrer Implementierung ab. In der Musik sind hierfür sowohl praktische als auch theoretische Aspekte zu berücksichtigen.

5.2.1 Die Theorie kann auf diesem Weg zu einer neuen Form von „Erleuchtung“ führen. Zudem sind in diesem Prozess die sehr engen Beziehungen zu anderen Kultur- und Kunsttheorien zu beachten, was der Methode des Vergleichs bedarf, damit für jeden Entwicklungsschritt das Eigene und das Fremde definiert werden kann. Möglicherweise ergibt sich eine Schnittmenge angehäufter Elemente des „Eigenen“, die als gemeinsamer Bestand in den Globalisierungsprozess eingehen könnte. Dies ist der Augenblick, in dem wir auf unser oben erwähntes Vorhaben zurückkommen und vorschlagen, eine „allgemeine Metarhetorik der Musik“ zu begründen. Zunächst steht es an, die Musikwissenschaft mit allgemeinen metarhetorischen Werkzeugen auszustatten, sowohl hinsichtlich ihrer systematischen als auch ihrer historischen und angewandten Aspekte (35). Bei Letztgenanntem wenden wir uns den praktischen Aspekten des musikalischen Verhaltens und seiner Beziehung zur angewandten Musikwissenschaft zu. Diese müsste über ihre üblichen Komponenten hinaus ausgeweitet werden. In dem Sinne wäre zu fordern: Die Bereitstellung von Techniken, Beteiligung der Erziehung, des Musikunterrichts und der Musikkritik bis hin zu den soziologischen Bereichen, der Ästhetik, der Psychologie, der Semiotik etc.

5.2.2 Eine für die kulturelle Globalisierung geeignete Praxis muss sich an den Beziehungen der produzierenden, reproduzierenden und rezipierenden Gruppen untereinander orientieren. Zu einem Aktivitätsausgleich innerhalb dieser Beziehungen kann es in dem Maße kommen, wie die Rezipienten einen aktiven Bezug zur produktiven und reproduktiven musikalischen Tätigkeit herstellen können.

Zu betrachten ist in diesem Zusammenhang der häusliche und schulische Kontakt mit Musik neben dem individuellen und gemeinschaftlichen Konsum. Es handelt sich hier um eine zirkuläre Interaktion, in das sowohl Individuen als auch Gruppen mittels der Gesamtheit an sozialen Kommunikationsmedien involviert sind. Wenn es gelänge, diese Prozesse zu erhellen, könnten sich musikalische Verhaltensweisen an einer kritischen und aktiven Globalisierung orientieren und selbst das, was bisher „Publikum“ genannt wird, mit einbeziehen, so dass auch die dieser Gruppe angehörigen Individuen in einem gewissen Sinn Zugang zur bewussten Bestimmung des Programminhalts hätten, statt nur als unpersönliche Größe für Präferenzanalysen in Umfragen zu fungieren.

5.3 Die derzeitige Konjunktur ist von einer in der Menschheits- und Kulturgeschichte unvergleichbaren Projektion getrieben. Die musikalischen Produkte der „wissenschaftlich-technischen Revolution“ wären in den Händen derjenigen, die allein auf die „Geschmäcker“ setzen, schnell getrennt von den Idealen der Toleranz und sozialen Solidarität. Denn auf diese Weise würde unter der Vorherrschaft einzelner Individuen, die sich selbst durch ihre egoistischen Ambitionen isolieren, kein organisches Ganzes entstehen können. Einer aktiven, auf den kulturellen Globalisierungsprozess angewandten Musikwissenschaft wird es möglich sein, die Funktionen und Aufgaben von Inhaltsangleichungen und Handlungsweisen, wie sie in jedem Einzelnen aktiviert werden, zu analysieren. Dies kann einerseits geschehen, indem die Musikwissenschaft ihre Folgerungen theoretisch vorstellt oder auch, indem sie direkt in die Praxis eingreift, z. B. durch Organisieren von Events mit exemplarischem Charakter. Auf diese Weise erlangte sie die Kompetenz, konjunkturelle Bestimmungen zu gestalten und zu erfüllen, was m. E. ihre erste Pflicht sein sollte.

-
- (1) Artikel für die Revista Musical Chilena, der einige Begrifflichkeiten so bewahrt, wie sie in der ursprünglichen Fassung für die Konferenz im „Casa de las Américas“ in Havanna/Kuba am 28.10.1997 verwendet wurden.
 - (2) Siehe 1.1.3.2 und 1.1.4.1.
 - (3) Vgl.: Padilla, Alfonso: „Dialéctica y música, espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez“ (Übers.: „Dialektik und Musik, klingender Raum und musikalische Zeit im Werke Pierre Boulez“). Insbesondere der Artikel: „El análisis musical dialéctico“, Kapitel 2.1. Die Musikwissenschaft als universelle Wissenschaft. Helsinki/Hakapaino Oy 1995; pp 8–18.

- (4) Insbesondere wenn wir sie im Sinne der Schriften von Charles Seeger als Wissenschaft der gesamten Musik betrachten.
- (5) Vgl: Hansen, Wilhelm: „Beiträge zur gruppendynamischen Forschung“ und seine Artikel über Pädagogik, Psychologie, Lerntheorie und Entwicklungspsychologie in: „Das Fischer Lexikon, Pädagogik“. Frankfurt a. M./Fischer TB 1973; pp 222–224.
- (6) „Finnish Musical Quarterly“ 3/97,1: Editorial. Mehr zu diesem Thema auch in den Vorträgen des letzten Kongresses der ASPM in Oldenburg „Step across the border“/ 31.5.2.6.1997. Insbesondere der Beitrag von Stroh, Wolfgang Martin: „Zur psychoanalytischen Theorie der Weltmusik“. Karben/CODA Musik Service +Verlag 1997; pp 128–151.
- (7) An dieser Stelle lässt sich an die Pädagogik anknüpfen, die Methoden entwickelte, welche aufzeigen, wie ausgehend von der musikalischen Erfahrung des einzelnen Hörers – die auch neue Musik mit einschließt – eine Entwicklung zur Globalisation ihrer musikalischen Kultur verwirklicht wird.
- (8) Vgl: Schulenberg, Wolfgang: „Erwachsenenbildung“. In: Groothoff, Hans-H.: „Das Fischer Lexikon/Pädagogik“; a. a. O.; pp 64–72.
- (9) Die Parameter musikalischer Werte und Selektion erscheinen für das Individuum in der persönlichen Erfahrung und ereignen sich innerhalb verschiedener Gruppen. Diese sind offen für unterschiedlichen Einflussgrößen in der Kommunikation, insbesondere innerhalb von Erziehung und Werbung.
- (10) In: Clynes, Manfred (Hrsg): „Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of music“; Kapitel VIII. Sidney/Plenum Press, New York 1982.
- (11) Vgl.: Manturana, R. Humberto: „Biology of Cognition“. Biological Computer Laboratory/University of Illinois 1970. und: Varela, G. Francisco: „El árbol del conocimiento“ [„Der Baum der Erkenntnis“]. Santiago de Chile/Editorial Universitaria 1984.
- (12) Vgl.: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): „Einführung in die systematische Musikwissenschaft“. Köln/Musikverlag Hans Gerig 1971.
- (13) Vgl.: Advis, L.: „Displacer y transcendencia en el arte“. Santiago de Chile/Ed. Universitaria 1979.
- (14) Der „Hedonist“ erlebt auf dem Gipfel seines Genusses die Verwandlung seiner Wahrnehmung in Schmerz. Der „Masochist“ findet Befriedigung in seiner Leidensfähigkeit, seine Empfindung wandelt sich in Freude.
- (15) Vgl. mit den Grundideen von Ischlonsky, N.E.: „Cerebro y conducta“. (Übersetzung: Marta Barrios) Buenos Aires/Edition Paidos 1953.
- (16) In einigen Kulturen gibt es offene musikalische Aktionen oder Bearbeitungen, die nicht in den üblichen „Werk“-Begriff passen
- (17) Vgl.: Stroh, W.M.: „Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit“. Stuttgart/Berthold Marohl Musikverlag 1984. Nicht weniger interessant ist sein Beitrag im Rahmen des Kongresses des ASPM, der 1997 in Oldenburg stattfand. Siehe Fußnote (6).
- (18) Beispiele hierfür sind: Jungbluth, Axel: „Jazz – Harmonielehre“. Mainz (u. a.)/Schott Ed. 1981. Dollase/Rüsenberg/Stollwerk: „Das Jazzpublikum“. Mainz (u. a.)/Schott Ed. 1978. Bobbit, Richard: „Harmonic Technique in the Rock Idiom“. Belmont/California/Wadsworth Publishing Company 1976.
- (19) Sie sind Träger von Interpretationscodes, deren Gültigkeit in einigen Kulturen stabil ist.

- (20) Vgl.: Stroh, W.M.: „Musikalische Form als spezifische Form der Aneignung der Wirklichkeit. In: Ders.: „Zur Psychologie der musikalischen Tätigkeit“. Stuttgart/Bertold Marohl Musikverlag 1984; pp 82–90.
- (21) Übersetzung des Autors der Zeitschrift „La música“ des Latin American Music Center; Indiana vol. 1, N°3 1998; p 2.
- (22) Immer wenn zwei oder mehr „Nationen“ miteinander in einen kulturellen Austausch treten, kommt es in gewissem Maße zu einer Internationalisierung. Diese Prozesse können spontan verlaufen oder mehr oder weniger stark gelenkt sein, u. U. sogar unter der Herrschaft einer einzigen Person, wie im Fall von Papst Gregor dem Großen, der versuchte, den liturgischen Gesang in Westeuropa zu vereinheitlichen. Allerdings konnten trotzdem „gallikanische“, „ambrosiansche“, „mozarabische“ u. a. Gesänge überleben.
- (23) Die „wissenschaftliche Rhetorik“ hat ihren Ursprung in der Publizistik. Vgl.: Noelle-Neumann, Elisabeth: „Wirkung der Massenmedien“. In: Dieselbe u. a. (Hrsg.): „Das Fischer-Lexikon/Publizistik“. Frankfurt am Main/Fischer TBV 1971; pp 328–335.
- (24) Becerra-Schmidt, Gustavo: „La Posibilidad de una retórica musical hoy“. RMCh, LII/189; 1998; pp 37–52.
- (25) Vgl. mit den Theorien ästhetischen Werturteils in: Bimberg, Siegfried u. a. (Hrsg.): „Handbuch der Musikästhetik“. Leipzig/Deutscher Verlag für Musik 1986.
- (26) Vgl.: Klaus, Georg und Buhr, Manfred (Hrsg.): „Wörterbuch der Philosophie“. Reinbek bei Hamburg/Rowohlt TBV 1973.
- (27) Vgl.: König, René (Hrsg.): Artikel über „Intelligenz“. In: „Das Fischer-Lexikon. Soziologie“. Frankfurt am Main/Fischer TBV 1974, pp 148–55.
- (28) Vgl. Noelle-Neumann, Elisabeth und Schulz, Winfried: Artikel über die Geschichte der Presse in: „Das Fischer-Lexikon. Publizistik“. Frankfurt am Main/Fischer TBV 1971; pp 245–69 (251).
- (29) Vgl.: Klaus, Georg und Buhr, Manfred (Hrsg.): „Wörterbuch der Philosophie“. a. a. O.; Artikel über „Kultur“; pp 629–30.
- (30) Vgl.: Klaus, Georg: „Kybernetik und Gesellschaft (Die Methode der Kybernetik)“. Berlin/Deutscher Verlag der Wissenschaften 1973; pp 29–220 (145–152).
- (31) Wie Fußnote 11.
- (32) Gemeint sind hier Kulturen wie die indische, in der beispielsweise die Systeme der „ragas“, „jatis“ und „talas“ über einen hohen Konventionalitätsgrad verfügen. In der arabischen Musik sind es die „maqamats“ und „wazns“, bei der Musik des Sonda-Archipels (Java, Bali, Borneo) und großer Teile Indochinas die „patets“. Nicht zu vergessen die zahlreichen afrikanischen, asiatischen und amerikanischen Kulturen, die pazifischen Inseln oder Australien, wo es kaum eine Entwicklung theoretischer Systeme gibt, dafür aber eine weit zurückreichende, zum Teil außerordentlich stabile Tradition.
- (33) Dies wird z. B. in der Europäischen Union durch die zielgerichtete Lehre von Sprachen oder durch Förderung des Austausches traditioneller Produkte und Aktivitäten (Küche, Kleidung, Musikfolklore etc.) angestrebt.
- (34) Eine der heikelsten Aufgaben besteht darin, die Formulierung der Konzeptionsprämissen einer allgemeinen Grammatik der Musik vorzunehmen.

Die Krise in der abendländischen Kompositionslehre³⁰

I. Einleitung (1958)

I.

Musikpraktische Schriften, die die Bedeutung didaktischer Methoden aus der jeweiligen historischen Perspektive mit zentralem Blick auf die Komposition erhellen, gibt es seit fast tausend Jahren und erst das daraus resultierende Verständnis für die vergangenen Entwicklungen wird uns einen Ausblick in die Zukunft gestatten. Dabei reicht es nicht, nur die Fakten³¹ zu berücksichtigen. Diese zwingen uns aufgrund ihrer unermesslichen Vielfalt, allgemeine Prinzipien zu formulieren. In diesem Sinne soll eine natürliche Symbiose von „Fakten und Ideen“ vorausgesetzt werden.

II.

Die aktuelle Situation der abendländischen Kompositionsdidaktik ist chaotisch. Man könnte folgende Bereiche unterscheiden:

- a) die als „traditionell“ bezeichnete³² Didaktik;
- b) die akademische Didaktik (I. neo-polyphon, II. neo-harmonisch und III. neo-formal);

30 In: Revista Musical Chilena Nr. 58–64 (entspricht den folgenden sieben Artikeln aus den Jahren 1958–59); Herausgeber: Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile („Revista Musical Chilena“ wird im folgenden mit RMCH abgekürzt). Der Titel kann auch „Die Krise des Kompositionsunterrichts“ heißen. Das vorliegende Kapitel in RMCH 58, S. 9–18.

31 Der hier verwendete Begriff „hechos“ (Fakten, Tatsachen, „gemachtes“) ist als Gegenstück zu „Ideen“ zu verstehen. Gemeint ist, dass hinter dem rein handwerklichen Komponieren („hechos“ von „hecho“ = gemacht) allgemeinere Gesetze („Ideen“) wirken.

32 Im Original „sedicente“ wohl als „se dicen“ zu lesen.

- c) die experimentelle Didaktik (I. seriell, II. aleatorisch, III. anarchisch und IV. exotisierend).

Die Studenten der westlichen Welt arbeiten sich an der Vielfalt der Mittel und deren Verknüpfungen ab, wobei die Material- und Technikauswahl aus dem System einer vegetativen Ökonomie rekrutiert. Die leichthin als international bezeichneten Beziehungen sollte man eher als kosmopolitische auffassen, deren Gärung bisher kein homogenes Produkt zustande zu bringen vermochte. Mit dieser Problematik befassen sich Soziologen, Anthropologen, Wirtschaftswissenschaftler, Ästhetiker u. a., dafür sorgend, dass die alten Konzepte historischer Betrachtung revidiert wurden. So stellt Arnold Toynbee in seiner „Studie der Geschichte“ fest, dass die „intelligiblen Bereiche“ der Geschichte nicht durch Länder sondern durch Gesellschaften determiniert sind, somit also eher den *Ideen* als den *Fakten* zuzuordnen sind. Übertragen auf unser Vorhaben, bedeutet dies, dass auch die in diesem Essay vorgebrachten Tatbestände übergeordneten Ideen unterworfen sein müssen, welche maßgeblich die Art der Betrachtungsweise steuern und die sich zum Teil nur über den intuitiven Weg erschließen (wie z. B. durch Anwendung der Kommensurabilität bei der deduktiven oder Verallgemeinerung bei der induktiven Methode). Der Intuition wird in diesen Zeilen der ihr gebührende Platz eingeräumt werden.

Wie auch auf anderen Gebieten gibt es hier Gegner, die die Existenz „unipersonaler“³³ Visionen hinsichtlich eines universellen – oder beinahe universellen – Problems anzweifeln. Für unseren Beitrag gilt zudem, dass sich dem einzelnen Forscher zwangsläufig der Bereich des Allgemeingültigen aufgrund der Unmöglichkeit permanenter Präsenz entzieht: „Der Jäger sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht“. Wir befinden uns in einer Welt, die die historischen Methoden stetig verfeinert und, um nicht einer unnützen Materialanhäufung zum Opfer zu fallen, wird versucht, sie – wie in der Jurisprudenz – dynamischen Verallgemeinerungen anzupassen. Einen sehr kleinen Beitrag kann hierzu unsere „Die Krise in der abendländischen Kompositionslehre“ leisten.

III.

Die westliche Kultur ist diversen Phänomenen unterworfen: der Migration, der Revolution, dem Regionalismus und dem Kosmopolitismus mit all seinen Kreuzungen, Transkulturationen und dem allmählichen Verlöschen von Praktiken, die

33 Original „unipersonal“ ist schwer übersetzbar.

die Kulturanthropologen gerade erst zu untersuchen begannen. Als allgemeine Erscheinung zeigt sich hier eine immer schneller zirkulierende Vermischung unterschiedlichster Elemente, was im musikalischen Bereich durch die Medien Radio, Schallplatte und Cassette verstärkt wird. Bemerkenswert ist, dass in der westlichen Musik keinesfalls eine Dominanz spezifisch europäischer Ideen und Praktiken vorherrscht. Im Zentrum der Lehre steht vielmehr eine Synthese, die nicht nur europäische Exotika (bulgarische, jugoslawische, ungarische etc.) absorbiert, sondern auch afroeuropäische und autochthone Elemente aus Spanien und den beiden Teilen Amerikas. Dieser Akkumulationsprozess schreitet stetig voran. Von der folkloristischen Ebene über die populäre erhält sie Einzug in die Welt der europäischen Musik, der seit Palestrinas Kontrapunkttechnik größere Veränderungen erspart geblieben waren. Diese neue Art der Konfrontation schafft zur Zeit unlösbare Probleme. Es fehlen Regeln, die zeigen, wie mit diesen neuen Verbindungen umzugehen ist, wie wir sie in den Werken von Debussy, Strawinsky, Milhaud, Gershwin, Chávez u. a. auffinden. So macht die Abhandlung von Vuillermier (1906) zwar die Brisanz des Themas deutlich, bietet aber keine Anhaltspunkte für eine mögliche Verarbeitung der Potentiale. Und selbst Schönberg, der seinen Schülern und Nachfolgern die Krise des funktionalen Systems, wie es sich in der tonalen Kadenz darstellt, vor Augen führte, versäumte es, der nachfolgenden Didaktik etwas Handhabbares anzubieten³⁴. Im Zuge ewigen Negierens scheinen auch die traditionellen Gesangsübungen im Zeitalter der elektronischen Musik überflüssig zu werden. Die Vielfalt der Methoden und die Vervielfachung der „Instrumente“, die es erlauben, akustische Reize zu produzieren, ermöglichen heute wie nie zuvor ein immer weniger kontrollierbares Wachstum unterschiedlichster Personalstile. Aber ein Wachstum ohne einen organischen Bezug zum Ganzen ist keine Entwicklung, sondern eine Hypertrophie, die es in Hinblick auf eine bessere Funktionsfähigkeit zu begrenzen gilt, da zu große Divergenzen zwischen dem Vokabular des Erfinders und dem des Hörers unvorteilhaft sind. Angesichts der Unmöglichkeit, alle Details zu erfassen, die in den allgemeinen Bereich integriert werden müssten, werden wir den Prozess umkehren und den gemeinsamen Nenner all dieser Effekte studieren: den Menschen. Somit fällt es den Anthropologen zu, mit Hilfe der Philosophen aus der gegenwärtigen Expansion eine „*dirrección útil*“³⁵ herauszudestillieren, jedenfalls sofern es beabsichtigt

34 Es ist unklar, ob Becerra hier die „Harmonielehre“ sowie spätere Schriften zur traditionellen Musiklehre Schönbergs bewusst ignoriert.

35 Wohl Sprachspiel: „nützliche Adresse“.

ist, die authentische Funktion der Kunst zu wahren. Man könnte versuchen, in die unverwechselbare Persönlichkeit einzudringen, die dem expressiv Geschaffenen zugrunde liegt, um dann dabei zu ermitteln, wie es gelingen kann, dass sie seine Botschaft aussendet. Hierin liegen die wirklichen Probleme, denen ein Didaktiker der Kompositionslehre sich stellen muss. Es ist erforderlich, dass er fähig ist, die Intentionen des Schülers zu erkennen und ihm bei der Realisation behilflich zu sein. Die Psychoanalyse hat uns gezeigt, dass die freie Assoziation die effizienteste Methode ist, um etwas über die Situation einer Person, sein Wollen und seine Neigung, zu erfahren. Der schwächste Punkt der gegenwärtigen Lehre ist der, dass die Kritik zu früh korrigierend eingreift, d. h. ohne dass zuvor die allgemeinen Strukturen des Autors geklärt wurden³⁶. Ich gebrauche den Ausdruck „Autor“ bereits für den Studenten, da das Wesentliche ja bereits embryonenhaft in ihm angelegt ist. Am verheerendsten wirkt sich die Abkopplung der akademischen von der zeitgenössischen und der persönlich ästhetischen Problematik des Studenten im Praxisbereich der gegenwärtigen Didaktik aus. Statt von derzeit gültigen Kategorien auszugehen, setzt die Lehre bei der Unterweisung ältester Kompositionsmuster an, arbeitet sich mühevoll an einer Vergangenheit ab, deren Perspektive jenseits des eigenen Horizontes bleibt, immerzu begleitet von dem persönlichen Unvermögen, da diese fernen Gegenden praktisch niemals wirklich werden können. Kurioserweise wird dennoch versucht, aus dem weit zurückliegenden Dunkel eine Lehre der Gegenwart abzuleiten. Wenn man sich aber vor Augen hält, dass die freie Assoziation ein rekursiver Prozess ist, wird schnell klar, dass dieser historisierende Ansatz für die Didaktik nicht angemessen sein kann.

Überhäuft von den *Fakten* und ohne eigene *Ideen* vegetieren die Meisten unserer kultivierten Mitmenschen dahin wie Schlafwandler, denen es nie gelingt, aus ihren historisch fernen Regionen zum wahrhaft gegenwärtigen Schauplatz kultureller Ereignisse vorzudringen. Der Grund liegt auf der Hand: Die Ausdehnung der Geschichte selbst ist unendlich und sie kann nicht verstanden werden, wenn es keine Ansatzpunkte zur eigenen Erfahrung gibt. „Nihil in intellectu quod prior non fuerat in sensu“. Früher gab es keine didaktischen Probleme bei den historischen Untersuchungen, da der kulturelle Bereich aufgrund seiner direkten Ereignisabfolge für Detailanalysen zugänglicher war. Heutzutage aber sollte man lieber vom gegenwärtigen Stand ausgehen. Für den Kompositionsunterricht bedeutet

36 Was Becerra hier im Grunde fordert und beschreibt, ist, ohne es wohl explizit zu wissen, eine „tätigkeitspsychologisch orientierten Musikwissenschaft“ (siehe Nachwort).

dies, dass man von der Klangwelt des Schülers ausgehen sollte, anhand dessen ein Bewusstsein für die Gegenwart schafft um dann schließlich nach den Ursprüngen zu forschen. Dass dies nicht geschieht, ist bedauernswert. Die Absurdität dieses misslichen Umstandes tritt besonders deutlich zutage, wenn man einmal versucht, die Verfahrensweise auf den Bereich der Literatur zu übertragen: Entsprechend wäre mit einem Studium der historischen Grammatik zu beginnen, in der Hoffnung, der zukünftige Schriftsteller käme letztendlich automatisch dazu, sich der aktuellen Sprache zu bedienen. Wie schon damals im Renaissance-Zeitalter wird in der Kompositionsdidaktik hauptsächlich entlang der Geschichte studiert, die Persönlichkeit des Schülers ignorierend. Wer oder was wird also entwickelt? Weder die Experimentalpsychologen noch die Soziologen scheinen den Kompositionsunterricht beeinflusst zu haben. Es wird die Fuge, der Kontrapunkt, die Form etc. gelehrt, vielleicht noch die Fuge in der aktualisierten Vision des Schülers oder den Kontrapunkt als Mittel für seinen Ausdruck. An dieser Stelle diene mir ein Satz von Giselle Brelet in seiner „*Estética y Creación Musical*“ (Hachette, Buenos Aires 1957), dass es nutzlos wäre, etwas anhand der Ästhetik vorherzusehen, was im Grunde nur durch die Kunst selbst zu entdecken ist. Man vergisst heute, dass in der Improvisation die einzige Chance liegt, die assoziativen Mechanismen des Schülers frei zu beobachten, da sie ein geeigneter Schlüssel zur Persönlichkeit ist. Stattdessen bringt man ihm einen Strukturalismus bei, der ihm selbst fremd ist, so dass er immer mehr vom Wahlcharakter der Kunst getrennt wird. Denn: Wo es nur eine einzige Lösung gibt, gibt es keine Kunst. Das akademische Denken in chronologischen Folgen, dessen Pedanterie, ist ihr Totengräber. Manche sagen, die musikalische Struktur sei eine andere, sobald man nur eine Note verändere. Dabei ersetzt aber die objektive akustische Struktur der Musik die psychoakustische, welche den wahrhaften Gehalt bestimmt. Mit anderen Worten: Das, was als Kunst bezeichnet wird, verwechselt man mit Objekten, die von der Persönlichkeit abgespalten sind.

IV.

Betrachten wir nun, wie dieses Phänomen üblicherweise angegangen wird. An den Akademien wird gelehrt, was von der Renaissance bis zur Romantik relevant war, z. B. die Harmonielehre der Klassik-Romantik oder den Kontrapunkt aus Renaissance und Barock. Man wundert sich, warum diese Vorbereitung – abgesehen von einigen Ausnahmen – nicht der Zielsetzung gerecht wird, dem Schüler bei der Entwicklung einer authentischen Meinung eine Hilfe zu sein, sei dieser nun Europäer oder Amerikaner. Eine Persönlichkeit formt sich aus der

Summe ihrer Beziehungen, indem sie danach strebt, Qualität und Quantität als den Austausch bestimmender Komponenten ins Gleichgewicht zu bringen. Den expressiven Austausch nennen wir Sprache oder Sprachstil und in weiter entwickelter Form: Kunst. Die einzelnen Elemente dieses Mediums sind zunächst eine Ansammlung im Unter- oder Unbewussten und erreichen erst in ihrer letzten Phase den Grad grammatikalischer und syntaktischer Analyse. (Beispielsweise lernt ein Kind die Sprache, indem es zuerst einfach nur mit ihr umgeht, dann allmählich in den Mechanismus eindringt bis es schließlich nach ausreichender Erfahrung die Stufe der Systematisierung erreicht). Demnach kann eine Didaktik, die von den letzten Abschnitten dieses Lernprozesses ausgeht, nur willkürlich sein, da sie jeder Grundlage entbehrt. Dagegen ist das alltägliche Leben ein guter Lehrmeister, denn es macht uns durch zahlreiche Beispiele deutlich, dass der Umgang mit expressiven Medien sich auf konditionierte Reflexe gründet. So gibt es beispielsweise Analphabeten, die dies in mehreren Sprachen sind. Kurioserweise ähnelt ihre Situation der eines talentierten Kompositionsschülers: sie benutzen die Sprache, ohne deren Regeln zu kennen. Bei abstrakteren Konstruktionen fehlt ihnen die Grundlage, um sie folgerichtig anzuwenden. Offensichtlich ist der Ausgangspunkt jedes Weges die reale Situation, von der man zu neuen Bereichen aufbricht. Die Basis eines angehenden Komponisten ist die Gesamtheit der Elemente, die zum jeweils gegenwärtigen Zeitpunkt seine Phantasie und seinen Ausdruckswillen motivieren. Bedenken wir, dass die Phantasie der Erfahrung (dem Gedächtnis) entspringt und dass eine unpassende Verpflanzung diesen assoziativen Prozess schwächen oder zerstören wird. Die Ideen des Schülers entwickeln sich größtenteils dadurch, dass sich die ursprünglichen Hörgewohnheiten verändern. Diese Phase verlangt vom Lehrer viel Geduld, und das Praktische (Technik) sollte dem Theoretischen vorgezogen werden, denn man sollte eine Sprache erst sprechen können bevor man sie analysiert und schließlich morphologische und syntaktische Schlussfolgerungen daraus zieht. Im Folgenden zitiere ich einen Artikel Raoúl Hussons aus der *Revista Musical Chilena* No. 236 von 1958 mit dem Titel „Die psychologischen Bedingungen einer Musikästhetik“, aus dem 7. Kapitel „Die experimentelle Analyse des Inhalts der Musikästhetik: Fundamentale Methoden und Probleme“³⁷. Er schreibt:

37 Inspiriert durch die vergleichenden Analysen zwischen Musik und Literatur der Klasse Domingo Santa Cruz, entwickelten wir vor acht Jahren gemeinsam mit den Schülern einen Lehrgang, der auf diesen Prinzipien aufbaut.

„Sehen wir jetzt, wie der Inhalt der Musikästhetik Gegenstand einer experimentellen Analyse sein kann und darüber hinaus: der eines systematischen Inventars.“

„Das wesentliche Merkmal der Musik ist, dass sie eine affektive Sprache konstituiert. Wenn man ‚Sprache‘ sagt, stößt man *‘ipso facto’* auf die ganze Palette fein abgestufter Fragestellungen, wie sie in den vergangenen Jahrzehnten in der allgemeinen Linguistik entwickelt wurde, unter Erlangung eines hohen Differenzierungsgrades. Um zu sichern, dass auch wir uns im Rahmen des Vernunftmäßigen bewegen, sollten wir uns von diesen Ansätzen inspirieren lassen.“

„Man spürt, dass eine Morphologie der musikalischen Sprache existieren kann. Ihre Aufgabe wäre es, diejenigen klanglichen Besonderheiten im Bereich der melodischen Form oder der harmonischen Strukturen aufzuspüren, die den herkömmlichen auditiven Reaktionen entgegenwirken (diese weiterführend oder als neuartiger, autonomer Anstoß von außen; im Zwischenhirn affektiv oder im Kortex intellektuell) und zwar auf den Ebenen rhythmischer Effekte, in Bezug auf die Stimulierung der auditiven Aufmerksamkeit, der para- und ortho-sympathischen Reaktionen etc.. Innerhalb dieser Morphologie müssten Themen klassifiziert und auf eine kleinst-mögliche Anzahl fundamentaler und immer wiedererkennbarer musikalischer Zeichen (auf emotiver Basis?)³⁸ reduziert werden, ein Problem, das schon von Paul Servien (1929) angeschnitten wurde.

„Eine Semantik der musikalischen Sprache müsste es sich zur Aufgabe machen, die affektiven Bedeutungen dieser Zeichen unabhängig von vorausgegangenen Studien zu präzisieren. Ferner sollte aufgezeigt werden, wie sich die Bedeutung durch Motivvariationen und -mutationen vom Ursprung entfernt.

Die Syntax hingegen müsste sich mit den thematischen und harmonischen Verkettungen befassen, jeweils aus expressiver, auditiver und affektiver Sicht. Diese einfache Systematisierung könnte eine neue Methode sein, um regulativ in das Gebiet der Musikästhetik vorzudringen, wobei das Studium auf einer angemessenen Kenntnis psychologischer Grundlagen beruhen sollte.“

Die Ausführungen dieses Kapitels lassen uns ahnen, dass Analysen, die die Beziehungen zwischen Persönlichkeit und akustischem Stimulus außer Acht lassen, unergiebig sein müssen.

38 Einschub des Verfassers.

Die Lehrinstitute bieten derzeit wenig oder keine Ansatzpunkte für Problemlösungen in dieser Hinsicht. Meist geht es darum, neue objektive Strukturen zu erfinden, ohne dass man sich um die Ausdruckskraft kümmert. Dadurch verliert die musikalische Sprache an Qualität.

Max Scheler offeriert seiner Studie „Wesen und Form der Sympathie“ den bedeutenden Einfluss des affektiven Mechanismus beim Transfer von Wissen und Erfahrung. Nicht umsonst hat sein Werk in revolutionärer Weise die gegenwärtige Didaktik beeinflusst, allerdings ohne besondere Auswirkung auf die Praxis der Musikerziehung. Die Essenz seiner Methode bezieht sich auf die Notwendigkeit, die Existenz eines „Du“ vorauszusetzen, das man kennen und assimilieren sollte. Das Objekt ist in diesem Fall die fremde Persönlichkeit.

Die Ansätze Toynbees, Hussons und Schelers einbeziehend können wir uns einen Einblick verschaffen über den Status Quo gegenwärtiger Kompositionsdidaktik, der folgende Defizite aufweist:

- a) falscher Ausgangspunkt,
- b) falscher Objektivismus,
- c) Abweichung vom analytisch-synthetischen System,
- d) Fehlen einer humanistischen Einordnung der einzelnen Problematik.

Wie kann es aber dennoch sein, dass aus diesem System trotzdem gute Komponisten hervorgehen? In Wahrheit ist die Anzahl guter Kompositionen aber im Vergleich zum Maß didaktischer Aktivität sehr gering und die Meisten von ihnen stehen den Lehransätzen ablehnend gegenüber. Der akademische Einfluss wirkt im Allgemeinen eher katalytisch durch die unter- und unbewussten Schichten des Schülers und weniger durch Assimilation des Lernstoffes. Eine Ausnahme mögen Methoden wie die Karl Schiskes sein, in der davon ausgegangen wird, dass Improvisation die Achse kompositorischen Lernens ist.

Nie zuvor hat man derart penetrant darauf bestanden, entlang einer Theorie zu komponieren, die größtenteils intellektuell intendiert ist. Hieraus entsteht dann nicht nur eine Entfremdung zwischen dem Schöpfer und seinem Publikum, sondern auch zwischen ihm und seinem Werk. Mit Schiller können wir sagen: wenn du wissen willst, wie die anderen fühlen, schau in dein eigenes Herz; wenn du etwas über dich wissen willst, beobachte die, die dich umgeben. Der Intellekt kann eine Quelle der Kreativität sein, aber ihrer wahrer Nährboden sind Motorik

und Affekt, so dass die künstlerischen Strukturen allein keinen kreativen Gehalt ausmachen können.

Selbstverständlich reicht dieser kurze Ausflug in die Gedankenwelt herkömmlicher Modelle nicht aus um unsere neuartige These ausreichend zu erhärten. Unentbehrlich ist eine detaillierte Aufstellung – Element für Element, Ressource um Ressource – bis zu dem Punkt, an dem die Notwendigkeit einer neuen Didaktik der Syntax musikalischen Denkens deutlich hervortritt. Festzustellen ist, inwiefern sich (ausgehend vom Rhythmus als dem einzigen wirklich elementaren Bestandteil der Musik) die Ideen und Regeln als widersprüchlich, ungenügend und veraltet erweisen. Untersucht werden muss, wie die mit dem Rhythmus verknüpfte Monodie die stilistische Evolution der Musik, das musikalische Denken überhaupt und die Logik bestimmt. Es muss ein System aufgestellt werden, das dem Komponisten Orientierung bietet für die neu aufkommenden Probleme, allerdings ohne dass es selbst wieder einengende Regeln und Mechanismen produziert. Wir wagen folgenden Entwurf:

1. Morphologische, expressive und semantische Aspekte der Rhythmik. Logik. Würdigung des analytischen Beitrags von Domingo Santa Cruz.
 - a) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytische und synthetische Aspekte.
 - b) Entwurf einer neuen Technik. I. Imagination und Logik; II. Syntax
2. Morphologische, semantische und expressive Aspekte der Melodik und der musikalischen Horizontalität.
 - a) Besondere Aspekte der rhythmischen und melodischen Mittel.
 - b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte.
 - c) Entwurf einer neuen Technik: I. Vektorielle Darstellung der melodischen Entwicklung. Imagination. II. Mechanismen und Reflexe der horizontalen Syntax. III. Vertikale Ergebnisse. Ihre Herleitung.
3. Morphologische, semantische und expressive Aspekte der Polyphonie.
 - a) Spezifika der Mittel. Generierende Aspekte
 - b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte.
 - c) Entwurf einer neuen Technik: I. Formulierung der Ergebnisse. II. Die Problematik der polyphonen Syntax. Imagination. III. Horizontale Synthese IV. Vertikale Synthese.

4. Morphologische, semantische und expressive Aspekte der Harmonie.
 - a) Das spezifisch Harmonische. Generierende Aspekte der Harmonie.
 - b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte.
 - c) Entwurf einer neuen Technik: I. Harmonische Bedeutungsträger. Syntax. Imagination. II. Mechanische und reflexive Aspekte. III. Horizontale Effekte.
5. Aspekte der Form hinsichtlich Semantik und Ausdruck
 - a) Spezifika der Mittel. Ihre suprasummativ Qualität als elementares ästhetisches Objekt.
 - b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte.
 - c) Begriff des Feldes und der linearer Entwicklung in der musikalischen Form.
 - d) Entwurf einer Neo-Ästhetik: I. Syntax. Imagination. II. Mechanische und reflexive Aspekte. III. Psychologische Aspekte
6. Aspekte der Klangfarbe. Morphologie, Semantik und Ausdruck.
 - a) Spezifische und generierende Charakteristika
 - b) Aktueller akademischer Status
 - c) Logische und handwerkliche Aspekte
 - d) Imagination und Syntax der Klangfarbe
 - e) Ebenen psychologischer Wirkung
 - f) Reflexive Wirkung
7. Aspekte der außermusikalischen Elemente in der Musik
 - a) Der durch die Synthese entstehende einheitliche oder globale Charakter.
 - b) Aktueller akademischer Status.
 - c) Imagination, Logik und Syntax.
 - d) Synthetische Aspekte, die aus dem Ergebnis wie aus dem Procedere resultieren.
 - e) Analytisch-synthetische Methoden.
8. Aspekte der Regelmäßigkeit und der Tradition in der Kompositionstechnik
 - a) Begriff der Regelmäßigkeit: I. Akademisch. II. Neu.
 - b) Konzeption der Ressource
 - c) Die Tradition als wirkende Kraft bei der Bildung einer Technik: I. Didaktischer Traditionalismus. II. Funktionale Tradition als Basis einer Didaktik

- d) Soziokulturelle Aspekte einer wissenschaftlichen Ästhetik als Quelle zukünftiger Techniken.
- e) Formulierung einer Ethik der Lehre, die sich sowohl auf den künstlerischen Ausdruck als auch auf das Kunstwerk an sich beziehen lässt.

Um diesen Entwurf auch nur annähernd zu umreißen, wären mindestens acht Artikel notwendig. Präzision und Leistungsfähigkeit können unbegrenzt ausgebaut werden, was nicht Aufgabe einer einzelnen Person sein muss. Das System bleibt offen für die geschichtliche Entwicklung.

Im Folgenden seien einige Punkte angeführt, an denen sich die weitere Arbeit orientieren kann:

1. Die Schnelligkeit, mit der sich die geschichtliche Perspektive verändert hat, wurde von der Didaktik nicht erfasst. Es müssen aber stabilisierende Faktoren gefunden werden, um über die Weiterentwicklung und die Handhabung der Mittel entscheiden zu können.
2. Die den künstlerischen Mitteln (Werken) zugeschriebene Dauerhaftigkeit hat sich objektiv betrachtet als unhaltbarer Trug herausgestellt. Für ein angemessenes Werturteil sind sowohl fixe als auch variable Kriterien notwendig geworden.
3. Die Eingliederung der Musik in die wissenschaftlichen Disziplinen („Trivium“) hat in vergangenen Epochen für Verwirrung gesorgt und sie in ihrer Funktion als Sprache geschwächt.
4. Das übermäßige Vertrauen in ein Urteilsvermögen, das sich auf das Verständnis traditioneller Aussagen stützt, hat die musikalische Technik, die im Dienste des Ausdrucks einer Persönlichkeit stehen sollte, sehr behindert.
5. Das Phänomen einer mechanischen Imitation hat eine authentische Transformation des Inhalts überlagert.

Eine größere Transzendenz – und ebenso eine stärkere Stabilität der Didaktik – kann nur erreicht werden, wenn man sich in der Kunst auf die dauerhaftesten Eigenschaften der *conditio humana* („condición humana“) stützt. Hierzu zählen die Erkenntnisse der Psychophysiologie in Bezug auf den Ausdruck und die Wahrnehmung, die das Denken und dessen Prozesse (Logik) beeinflussen. Eine authentische Übertragungskompetenz ist also gebunden an die personalen Bedingungen des Subjektes: a) Erziehung, Bildung und genetische Prädestinierung und b) historische Situation und Umwelt. Für den Kompositionsdidaktiker kann hypothetisch folgender Leitfaden entworfen werden:

1. Kenntnis der Persönlichkeit des Schülers (im Allgemeinen und im Besonderen) durch die Improvisation.
2. In der Anfangsphase sollte der Schüler nicht kritisiert werden.
3. Kein Insistieren auf Exklusivlösungen in der Verfeinerungsphase.
4. Den Schüler darauf aufmerksam machen, wenn Struktur und ursprüngliche Intension im Widerspruch zueinander stehen.
5. Den Entwurf präzisieren.
6. Die Durchführung detaillieren.
7. Versuchen, eine Morphologie des Schülers zu entwerfen in Abhängigkeit von seinen Ausdrucksproblemen.
8. Versuchen, eine Semantik seiner Mittel zu bestimmen.
9. Versuchen, eine Syntax zu erstellen.

II. Rhythmus (1958)³⁹

Hommage an Domingo Santa Cruz, der mit seiner musikwissenschaftlichen Arbeit im Bereich der Analyse einen wichtigen Beitrag geleistet hat.

Fast vierzig Jahre lang hat Domingo Santa Cruz, der über eine solide humanistische Bildung und einen scharfen Sinn für die Realität verfügt, seine Schüler und Lehrer mit den Erträgen seines hohen intellektuellen Fluges großzügig beschenken können. All seine Entwicklungsstufen haben wertvolle Erkenntnisse für die Musik und die Musikwissenschaft hervorgebracht. Als Gelehrter ist er nie nur Sammler von Tatsachen gewesen. Stattdessen hat er seine Beobachtungen immer nach den sozialen, moralischen und kulturellen Bedeutungen hinterfragt. Nie verliert er den Menschen als das Maß aller Dinge aus den Augen.

Immer wenn eine Tendenz besteht, dass Probleme vorschnell auf eng determinierte Termini reduziert werden, gelingt es ihm, auch die umfassenden allgemeinen Erkenntnisse in den wissenschaftlichen Handlungsrahmen einzubeziehen. Er lehrte, dass jede Art „menschlichen Denkens“ genauso eine organisierte Erfahrung ist wie andere Stimuli, extern oder intern motiviert, dass beides gleichermaßen auf eine zentrale Idee bezogen werden kann.

Dieser Ansatz führte ihn zu einer systematischen Anwendung der verglichenen Philologie auf die musikalische Morphologie – ein Vorgehen, das sich in der zeitgenössischen europäischen Ästhetik bereits bewährt hat. Auf diesem Gebiet leistete er großartige Vorarbeit, indem er mit solidem logischen und grammatikalischen, kulturellen und linguistischen Rüstzeug den Weg bereitete. Durch seine Begabung, Probleme aus verschiedenen Perspektiven beleuchten zu können, stieß er auf die „Parallelen zwischen Musik und Literatur“, was seinen weiterführenden Studien sehr zu Nutze kam. Er unterschied von vornherein drei Analyseschichten: die objektive, die psychologische und die logische. Ohne sein Engagement in vollem Umfang gerecht werden zu können, wird sich einiges davon in meinen Ausführungen wiederfinden lassen. Ein Meilenstein in seiner wissenschaftlichen Biographie war die Berufung als Lehrender im Fach Analyse am Conservatorio

39 RMCH 59; pp 48–75.

Nacional de Música. Seine Methode, kulturelle Phänomene im Zusammenhang mit historischen Bedingungen zu behandeln, stand im Zentrum seiner Arbeit und ist wahrscheinlich auch der Grund für die Attraktivität seiner Schriften und Unterrichtsreihen.

Zwar bezog er die sozialen und individuellen Merkmale einer „Welt der Beziehungen“ vorrangig auf die Literatur, versuchte aber zudem, auf grammatikalischer Ebene die Affinitäten zum Tanz oder zu anderen räumlichen Künsten aufzudecken. Im Weiteren werden wir seinen Auseinandersetzung mit konditionierten Reflexen nachgehen.

Nie gab er der Versuchung nach, sich mit einem Thema einseitig zu befassen. Immer war er ein vorsichtiger und gerechter Ausleger von Theorien und wird es sich weiterhin sein. Als seine Studenten konnten wir miterleben, wie er von Jahr zu Jahr oder auch von Klasse zu Klasse die unterschiedliche Versuche unternahm, um den musikalischen Stoff mit einfachen und logischen Kriterien in Einklang zu bringen und ihn daraufhin zu klassifizieren. Im Bereich der Grundlagen waren derlei Verbindungen immer evident: In Bezug auf die Musik und andere Bereiche oder auch innerhalb des musikalischen Systems selbst.

Das Wesentliche ist, dass seine Denksysteme immer vom Menschen ausgehen und niemals als bloße Erweiterung eines Mechanismus verstanden wurden. In seiner Haltung erfüllt sich besonders deutlich das von Giselle Brelet in „Die Ästhetik und das Musikschaffen“ ausgedrückte Prinzip, wo es heißt: „Wenn die die Ästhetik vorhersehen könnte, was nur die Kunst schaffen kann, so wäre sie überflüssig“. Das Misstrauen gegenüber allem Akademismus hatte ihn zu interessanten technischen und didaktischen Experimenten angeregt, die es wert sind, systematisiert zu werden.

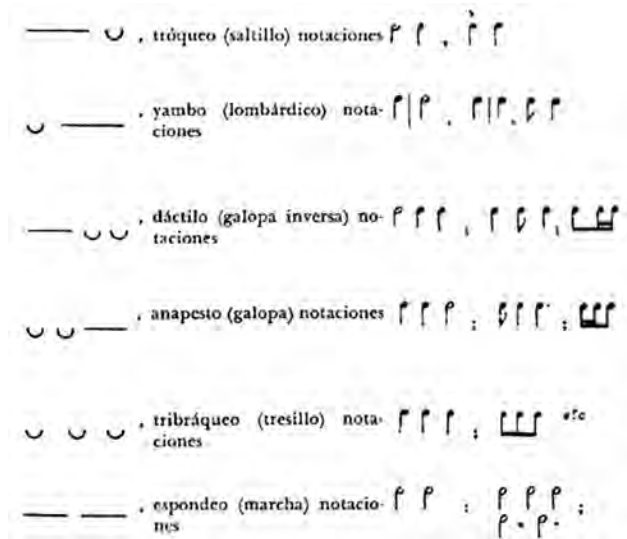
In gewisser Hinsicht ist es vielleicht anmaßend, die Entwicklung seiner Ideen weiterführen zu wollen. Doch angesichts dessen, was ich als „Krise der abendländischen Kompositionslehre“ geschildert habe, scheint es mir durchaus dringlich. Es gibt ein großes Geleit derer, die sich an dem Kreuzzug beteiligen, in dem es darum geht, unserer Kunst die Qualität der Sprache und des Denkens wiederzugeben. Allerdings droht ein kopfloses Begriffswirrwarr ein neues „Babel“ einzuläuten. Es bleibt zu hoffen, dass bald Licht in die unorganische Entwicklung innerhalb der Musik und der Musikwissenschaft fällt, die bis vor Kurzem noch von einer (normativen)Vergangenheit beherrscht wurde, deren (vorschriften-

behaftete) Zukunftsorientierung aber leider auch nicht wirklich etwas Neues verspricht. Viele Paradoxa sind schön, aber ein solches ist bedauerlich!

Morphologie, Expressivität und Semantik des Rhythmus. Logik

I. Kritische Betrachtung wissenschaftlicher Standpunkte zur rhythmischen Erziehung

Es sollen im Folgenden die verschiedenen Klassifikationen rhythmischen Materials aufgezeigt werden (Sie können allerdings keine Definition des Rhythmus als Konzept sein, da ihre Funktion nicht an der Logik orientiert ist):



Diese Klassifikation bietet Ansatzpunkte für eine Semantik des Rhythmus, jedoch eher in einem onomapoetischen und toponymen Sinn, der nicht an die Logik gebunden ist. Selbst Gelehrten wie Riemann, Hindemith oder Bas gelang es nicht, diesbezüglich eine Systematik zu entwerfen. So wollen wir versuchen, ausgehend von der deskriptiven Technik der Betrachtung unseren Ansatz weiterzuverfolgen, indem wir uns mit der Einteilung Domingo Santa Cruz' befassen. Er klassifiziert folgende musikalischen Merkmale homolog zur Literatur:

Musik	Literatur
Diskursive Musik (música discursiva) offen Strophische Musik (música estrófia) periodisch	Prosa Vers
Diskursive Musik unterteilt in Abschnitte *thematisch *athematisch	Prosa unterteilt in Absätze, Kapitel usw. *mit Titel *freie Assoziation
Strophische Musik unterteilt in Perioden *Lieder *Tänze	Vers unterteilt in Strophen *Lieder *gesungenen Tänze *freie Strophen *freie Tänze
Diskursive und strophische Musik haben eine gemeinsame Phrasenstruktur	Literatur in Prosa und Versen haben eine gemeinsame Phrasenstruktur
Phrase Vordersatz -- Nachsatz Motive, Motive, Motive Motiv Abschnitt 1 -- Abschnitt 2	Phrase Subjekt -- Prädikat Worte, Worte, Worte Wort Silbe 1 --- Silbe 2

Diese Klassifikation basiert auf der Grundlage eines gemeinsamen Ursprungs der Künste, hier dargestellt in der Gegenüberstellung von Musik und Literatur, der „Globalen Kunst“ und den „Künsten der Zeit“.

Wir beginnen unsere Untersuchungen angesichts dessen, dass die Grammatik als angewandte Logik verstanden wird, die sich innerhalb des Satzes als dem einheitlichen Konzept der Motive und Phrasenteile, der formalen (suprasummativen) Konzepte von „Konzepte-Subjekt“ bzw. „Konzepte-Vordersätze“ oder „Konzepte-Prädikat“ bzw. „Konzepte-Nachsätze“ vollzieht.

Berücksichtigend, dass der Rhythmus das einzige musikalische Element ist, das den Sinn in sich selbst trägt, soll im weiteren Verlauf dieser Studie sowohl dessen Logik, als auch seine psychophysiologische Bedingtheit und objektive Struktur behandelt werden. Es wird sich zeigen, dass die auf die Literatur angewandte Logik unser Problem letztendlich nicht lösen kann. Wir werden daher eine für unseren Fall eine spezifische Art symbolischer Logik entwerfen.

Von der traditionell formalen zur symbolischen Logik

Bei logischen Analysen konventioneller Aussagen ist die Technik zumeist einfach und eindeutig anwendbar. Zudem lassen sie sich leicht auf die Prinzipien der Identität, des Widerspruchs oder des ausgeschlossenen Dritten beziehen. Dagegen sind bei nicht-konventionellen grammatikalischen Stimuli eine Reihe von Hindernissen zu überwinden. Die Musik im Großen und Ganzen als abstrakte Kunst auffassend, können folgende Leitfragen hilfreich sein:

1. Wodurch wird das Denken (dessen Konzepte) in Bezug auf nicht-konventionelle Reize geformt?
2. Wo ergeben sich Widersprüche?
3. Wie ließe sich die Negation des Systems darstellen?
4. Wo liegen die Grenzen individuellen und gemeinschaftlichen Konsens?

Es soll versucht werden, diese Punkte zu beantworten:

1. Ein „Begriff“ ist als Abstraktion das letzte Glied in der Kette des Denkprozesses. Er ist eine verallgemeinerte Konklusion der wahrgenommenen Relationen hinsichtlich eines betrachteten Objekts, dessen Essenz. Im Falle der Musik bezeichnet es die (wahrnehmbaren) Qualitäten eines Klanggeschehens.
2. Obwohl diese Frage zu improvisierenden Ausflügen einlädt, scheint es ratsam, den Aspekt des Widerspruchs auf Exklusion und Synthese zu reduzieren.
3. Die Negation ist der Exklusion verpflichtet und zeigt ihre Wirkung im Fall synthetischer Bemühungen.

Zu Punkt 2 und 3 später mehr.

Im Grunde werden in der Logik sowohl analytische als auch synthetische Schlüsse akzeptiert. In einzelnen Fällen gibt es eine Reduzierung auf den analytischen Aspekt, z.T. wenn die Untersuchungen sich auf die gegenseitige Inhärenz von Begriff-Prädikat (oder: Nachsatz) und Begriff-Subjekt (oder auf das Gegenteil: die Exklusion) richten. Majmon entwirft für diesen Fall gemeinsam mit Kant das einzig logische Modell für das analytische Urteil:

x sei – eine beliebige Sache

a sei – wahr

b sei – eine Klasse

+ sei – Zeichen der Zustimmung nach einer Äußerung

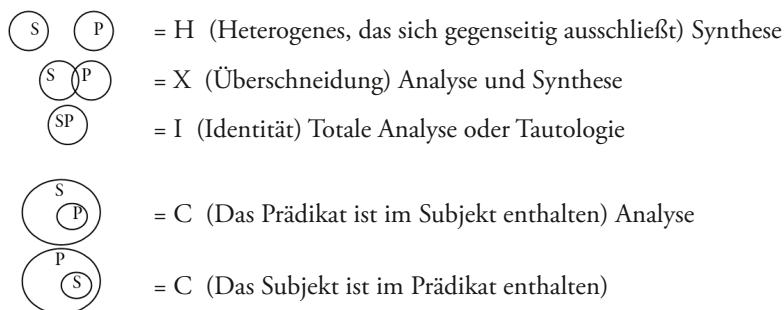
In dieser symbolischen Logik vollzieht sich die Vermehrung in Klassen, das Ergebnis resultiert aus deren Gemeinsamkeiten.

$abx + a$ heißt, dass b gültig ist für a . Wenn zudem ein c Gültigkeit für b hätte, könnte sich folgender Gedankengang entwickeln:

Wenn $abcx + abx + a$ (d. h.: jedes abc_x ist gültig für ab_x und dies wiederum für a) dann gilt auch $abc_x + a$ bzw. $abc + a$. Hierin zeigt sich der unumkehrbare, analytische Charakter des Beweises [„juicio verdadero“].

Die Übertragbarkeit auf die Musik liegt nahe: Elemente, die sich gegenseitig ausschließen, können keinen logischen Schluss bilden, solche, die sich ähneln allerdings wohl.

Betrachten wir das von Gergonne entworfene Hilfsmodell, das die Beziehungen zwischen Subjekt und Prädikat veranschaulicht:



Diese Darstellung enthält quasi alle Kombinationsmöglichkeiten einfacher musikalischer Vor- und Nachsätze. Selbstverständlich lässt sich dies Modell auch auf den Tanz, die Malerei oder jedes andere Ausdrucksmittel sowie auf die Sprache übertragen.

Bereits hier zeigt sich, dass sich eine allgemeine Grammatik der Musik als deren methodische Grundlage durchaus konstituieren lässt. Auf diese Weise würde sie auf den „Rang“ einer ernstzunehmenden Wissenschaft aufsteigen. In dem oberen System ist das Problem des Widerspruchs noch nicht behandelt worden, und es mag Zweifel geben, ob diese sich überhaupt in das System integrieren lassen. Es

liegt nahe, in diesem Fall nach musikalischen Äquivalenten für die sprachlichen Partikel „nicht“ und „nein“ zu suchen, um die Zweifel zu zerstreuen:

These: Die Partikel „weder“ und „nicht“ sind nicht notwendig für die Negation

Beweis: Diesen finden wir bei Boole, dem genialen Logiker der Klassen folgendermaßen:

Hypothese: wenn 0 = das Eine und y = eine beliebige Klasse,

dann ist es für die Gleichung $0 y = 0$ notwendig, dass y die 0 enthält und dass y die 0 nicht klassifizieren kann. Da y aber eine beliebige Klasse sein soll, und als solche die Gesamtheit der Klassen bzw. die Gesamtheit der Logik repräsentiert, ist es merkwürdig, dass es 0 nicht klassifizieren kann. Folgende Beweisführung mag diesen Tatbestand stützen:

Wenn 0 = Null (Nullklasse) ist, dann nehmen wir



Dann bedeutet dies: y enthält 0 , kann es aber nicht klassifizieren.

Ist nun 1 = ein Anderes und y = eine beliebige Klasse, für die gilt: $1y = y$, so dass y in jedem Fall in 1 enthalten sein muss.

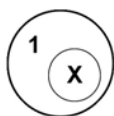


So ist 1 die Gesamtheit innerhalb derer die Logik die Klassifikation vornimmt. Unter anderem folgende:

Sei x = die Klasse der Säugetiere und y = die Klasse der Wassertiere, dann folgt: xy = die Klasse der säugenden Wassertiere.

Aber: $x + y$ ist die Summe beider Klassen, unabhängig davon, ob sie Gemeinsamkeiten enthalten.

Für diesen Fall gilt: x = die Klasse der Menschen, $1-x$



ist dann die Klasse der Nicht-Menschen (weil hier von der Gesamtheit der Klasse der Menschen abgezogen wird). Daraus folgt: $x(1-x) = 0$, was bedeutet, dass die Klasse der Menschen nichts mit der Klasse der Nicht-Menschen zu tun hat.

Dieser Beweis zeigt, dass die Verneinungspartikel „nicht“ und „nein“ für die Negation nicht notwendig sind, da man diese auch durch Ausschließen darstellen kann. Es ist zudem nicht einmal erforderlich, dass ein Prädikat nach Abzug dessen, was das Subjekt beinhaltet, den Rest der Gesamtheit repräsentiert. Zur Erfüllung der Formel $x(1-x) = 0$ reicht es, wenn es irgendeinen Teil von 1 darstellt (q.e.d.).

Demnach bezieht sich die Negation auf sich gegenseitig ausschließende heterogene Elemente und die Affirmation auf homogene. Die Negation ist Bedingung für die Synthese, die Affirmation für die Analyse.

Diese Ergebnisse schaffen die Grundlage dafür, dass *Musik* bzw. das musikalische Denken analysiert werden kann.

Nachdem wir unseren Ansatzpunkte der traditionellen und symbolischen Logik hinreichend darlegen konnten, soll im Weiteren der Rhythmus untersucht werden. Möglicherweise kann durch diese Abhandlung auch die Frage hinsichtlich einer Abgrenzung von Individuum und Kollektiv weiterverfolgt werden.

Die rhythmische Phrase

Die akademische Lehre bietet uns keine logische Klassifikation rhythmischer Phrasen. Terminiert werden allerdings nur die Endungen (Riemann, Lussy), sie sprechen von a) maskulin oder betont und b) feminin und schwach:



a)

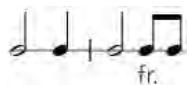


b)

Bas (u. a.)⁴⁰ spricht dagegen von einem „normalen“ oder „erhebenden und von einem „fallenden“ Rhythmus. In diesem Zusammenhang geht es aber eher um Grammatik oder angewandte Logik als um Logik an sich. Zudem spielen psychologische Aspekte eine wichtige Rolle bei der Wahrnehmung dieser Phänomene, insbesondere wenn es um die Interpretation der im Folgenden dargestellten Modi geht, die nicht immer eindeutig bestimmbar sind:



ext. erweiterter Modus



fr. unterteilter (fraktionierter) Modus



variable Rhythmen



nicht „rückläufiger“ (retrograbler) Rhythmus

Dieses Konzept sollte nach folgenden Gesichtspunkten diskutiert werden:

- A. logische
- B. psychologische
- C. objektive⁴¹

A. Logische Gesichtspunkte

Die gebräuchlichen Klassifikationen beziehen sich allerdings selten auf den Gedanken einer Phrase, betrachtet aus dem Blickwinkel des Rhythmus. Und selbst wenn dies im Zusammenhang mit Monodie und Melodie versucht wird, so versäumt man, diese im analytisch-synthetischen Sinn nach den Kategorien Homogenität und Heterogenität zu klassifizieren. Obwohl häufig eine ähnliche Nomenklatur verwendet wird, gelingt doch kein wirkliches Vordringen zum musikalischen Gedanken.

⁴⁰ Bas, Julio: «Tratado de la Forma Musical»; Buenos Aires/1957 (Ricordi).

⁴¹ Der Teil „C. objektive Gesichtspunkte“ ist nicht explizit ausgeführt.

Übertragen wir das Modell Gergonnes auf den Rhythmus⁴²:

$$\begin{array}{lcl}
 a = \text{♪ ♪}; & \textcircled{S} \textcircled{P} = H = \textcircled{a} \textcircled{b} & = \text{♪ ♪' ♪ ♪} \\
 b = \text{♪ ♪}; & \textcircled{S} \textcircled{P} = X = \textcircled{a(b)c} & = \text{♪ ♪ ♪' ♪' ♪ ♪} \\
 c = \text{♪ ♪}; & \textcircled{SP} = I \textcircled{ab} & = \text{♪ ♪ ♪ ♪' ♪ ♪ ♪}
 \end{array}$$

Boole: (negación)

$$x = \text{♪ ♪}$$

$$y = \text{♪ ♪ ♪ ♪}$$

$$1 = \text{universo rítmico}$$

$$\textcircled{1} \textcircled{x} \textcircled{(1-x)} = \text{♪ ♪} (1 - \text{♪ ♪}) = 0$$

$$\text{♪ ♪' ♪ ♪ ♪}$$

y ist das, was X nicht ist; dann ist $xy = 0$, y ist eines der vielen Fälle von $1-x$ ⁴³.

Einige Schlussfolgerungen können bereits zusammengefasst werden:

- 1) Die Negation ist eine Bedingung der Synthese, deren Bedingung wiederum ist die Exklusion.
- 2) Bei einem logisch-analytischen Schluss mutieren die heterogenen Elemente zu Subjekten oder Vordersätzen, die für einen vollständigen Schluss noch die analytische Prädikation benötigen. Die besten musikalischen Themen sind daher jene mit den unterschiedlichsten Elementen (deren Ausmaß an Negation oder Exklusion möglichst groß ist).
- 3) Die permanente bzw. komplette Exklusion ist ein Paradox, da in einem solchen Fall allen Elementen die Verschiedenheit gemeinsam ist, weshalb sie dann wieder eine homogene Gruppe bilden. Es läge also eine heterogene Prädikation vor, die in ihrer Gesamtheit analytisch ist.

42 S = Subjekt, P = Prädikat bei Gergonnes. Musikalische Motive sind a, b und c. H = Heterogenität, X Überschneidung, I = Identität.

43 Die Übersetzung geht davon aus, dass „y“ nie mit „und“ zu übersetzen ist, sondern stets das y-Motiv bedeutet.

B. Psychologische Gesichtspunkt

Beleuchten wir nun die psychologischen Grundlagen des Rhythmus mit dem Ziel, dessen grammatikalische Organisation darstellen zu können:

Die Bedeutung des Rhythmus ist von alters her bekannt, seine Begrifflichkeiten stehen aber oft in Verbindung mit primitiven psychophysiologischen Ansätzen.

Schon bei den griechischen Theoretikern wurde der Rhythmus mit Bewegung assoziiert (was nichts anderes bedeutet, als die Zeit anhand von Bewegung zu identifizieren). Aus diesem Grund ist es z. B. möglich, dass konditionierte Reflexe, die mit dem Jambus als grundlegendem Rhythmus gekoppelt sind, Basis einer späteren Konzeptionalisierung sein können. In der griechischen Theorie wurde das schwache (bzw. kurze) Moment „arsis“ (erheben) genannt und das starke (bzw. lange) „thesis“ (geben, fallen), dargestellt wie folgt:

↑ arsis und ↓ thesis.

Auf der psychophysiologischen Ebene kommt diesem Rhythmus eine universelle bestätigende Bedeutung zu, die in Zusammenhang steht mit der zustimmenden und abschließenden Geste, Ausgleich suchend, der Schwerkraft folgend.

Die Umkehrung ↓ thesis ↑ arsis ist Zeichen („signo“) für Zweifel oder Spannung mit kinetischer Funktion, eine Gegenbewegung herausfordernd.

Sicher könnte man sich auf den „signo“ von Ruhe und Spannung berufen. Warum akzeptieren wir nicht, dass diese Rhythmen einen offensichtlichen Sinn für Ruhe und Spannung haben und geben ihnen nur den Charakter von Zeichen? Da sich dies rhythmische Phänomen aber aus einer historischen oder kulturellen Periode der Menschheit ableiten lässt, in der „gravedad“ ein Grundpfeiler des mechanischen Denkens ist bzw. war, ist der Zeichencharakter eines rhythmischen Partikels eher in diesem Sinn zu deuten. Die räumlichen Pole „oben“ und „unten“ werden auf eine andere Ebene transferiert, so z. B. auf die der Zeit, wenn man von Spannung und Ruhe spricht als unbewussten Konventionen, welche durch das regelmäßige Abrufen von Reflexen entstanden und daraufhin in Umlauf geraten sind. Damit erhalten die Bedeutungen von Jambus und Trochäus etymologischen Charakter.

Diese Studie konzentriert sich aber vornehmlich auf explizite und implizite Konventionen wie Erziehung resp. konditionierte Reflexe. Der erste Punkt lässt sich analog zur Literatur mittels Logik erschließen, der zweite benötigt eine genauere

Untersuchung auf psychologischer Ebene, um zu klären, was unter Bedeutung verstanden wird. Die besten Methoden liefert uns der geschätzte Hirnphysiologe Pawlow, der nachweisen konnte, dass die Hirnrinde das analytische Organ der Psyche ist, in der schöpferische Synthesen des Denkens ihren Ursprung haben, und dass deren Grundlage auf konditionierten sowie unwillkürlichen Reflexen beruht. Die Erforschung der Exhibitions- und Inhibitionsprozesse hat gezeigt, dass sich die Antwort der Nervenzellen – in ähnlicher Weise wie es bei der Funktion des Stromkreises der Fall ist – jeweils auf ein „ja“ oder „nein“ reduziert. Dadurch wurde es möglich, mit Hilfe der Kybernetik ein synthetisches Gehirn zu konstruieren. Diese Erkenntnisse lassen unter Bezugnahme auf den Artikel „Condicionamiento psicofisiológico de la estética musical“ von Raoul Husson folgende Schlussfolgerungen zu:

1. Die Erforschung der unwillkürlichen und konditionierten Reflexe in Bezug auf den akustischen Reiz (in diesem Fall bezogen auf den Rhythmus), ist die einzige Möglichkeit, etwas über die Bedeutung von Musik zu erfahren.
2. Diese Bedeutung bildet zusammen mit anderen abstrakten Eigenschaften der Musik die Grundlage logischer Urteilsbildung.
3. Die praktische Anwendung der Logik (Grammatik) ist ohne Zuhilfenahme psychologischer Erkenntnisse undenkbar. Sie gewährleistet eine präzise Interpretation der Musik.

Aufgrund dieser Tatsachen kann eine psychologische Einordnung rhythmischer Bedeutungsmuster unabhängig von den expliziten Konventionen versucht werden.

Ruhe und Bewegung können als Urformen des Rhythmus betrachtet werden, die entsprechend folgender Auflistung unterschiedlich kombiniert werden können:

- d) Einfache affirmative Rhythmen bzw. Rhythmen der Ruhe (abschließend);
- a) Zögerliche Rhythmen bzw. Rhythmen der Bewegung (aufschiebend);
- b) Zusammengesetzte affirmative Rhythmen oder regelmäßige Periodizität;
- c) Zusammengesetzte zögerliche Rhythmen oder unregelmäßige Periodizität.

Zu a): Der Effekt von Rhythmen, die auf Iktus, Akzent, Dehnung oder allgemein auf „tésis“ (Senkung -) enden („dar“⁴⁴ bzw. männliche Endung nach Riemann) können als affirmativ, ruhend oder abschließend gelten. Hierzu gehö-

44 Spanisch „dar“ heißt eigentlich „geben“, ist in der Metrik mit „Hebung“ zu übersetzen.

ren jene Arten von Rhythmen, die mit einer arsis anfangen und mit einer tésis enden. Zu dieser Klassifikation gehören die metrischen Formen Jambus (⏑ -) und Anapäst (⏑ ⏑ -). Zu dieser Gruppe gehören auch Rhythmen, der Ende den Taktstrich überkreuzen.

Zu b): Hierzu gehören Rhythmen, die auf unbetonter Zählzeit enden, von kürzerer Dauer als die vorherigen sind oder allgemein auf „arsis“ enden („alzar“ bzw. weibliche Endung nach Riemann), die zögernd, spannend oder bewegend sind. Hierzu gehören jene Arten von Rhythmen, die mit einer tésis anfangen und mit einer arsis enden, wie es bei folgenden Versmaßen der Fall ist:

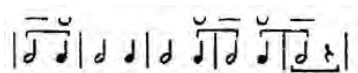
Trochäus - ⏑ , Daktylus – ⏑ ⏑; Tribrachus ⏑ ⏑ ⏑ und Spondeus - -.

Zu c): Bei der Zusammensetzung verändert sich die Wirkung der affirmativen Einzelelemente. Die gewöhnlichste Form zeigt sich als Rotation eines der o.g. rhythmischen Versmaße (Modus) im Sinne einer tautologischen Bekräftigung.



Diese Anordnung kann als „natürlich“ betrachtet werden. Das Einpassen von Rhythmusgruppen (ordinas) oder Rhythmen (talea oder rhythmische Sequenz) in ein Taktschema geschieht – vom logischen Standpunkt aus gesehen – aufgrund eines allgemein affirmativen Kriteriums. Die psychologische Wirkung variiert, ausgehend vom Statischen hin zur Anregung oder Hemmung, je nach Natur des Ganzen, d. h. je nachdem, ob es sich um einen synthetischen (variierenden) oder analytischen (homogenen) Komplex handelt. Die Regelmäßigkeit von terrassenartigen oder statischen Gebilden verursacht eine Hemmung, innerhalb nicht besonders ausgeprägter Grenzen. Von dem Augenblick an, da die Wiederholung einer Gruppe im Ganzen oder auch im Detail vorhersehbar wird, verliert sich das Interesse an ihr. Analytisch strukturierte Gruppen erreichen diesen Punkt früher.

Zu d) Bei diesem Beispiel verliert sich der ursprüngliche Charakter des suspensiven Rhythmus,



da die Reihe am Ende in einen affirmativen Modus mit der Regel des „extensio modi“ (Extension des Modus) transformiert wird. Dieselbe aufhebende Wirkung

kann auch mit Daktylus, Tribrachys oder Spondeus entstehen, wenn diese durch fortwährende Rotation eine affirmative Bedeutung erlangen. Daraus lassen sich zwei Dinge ableiten:

- 1) Die Schlussbildung [=tésis] muss als die natürliche angesehen werden.
- 2) Die aus der Rotation entstandene Affirmation fällt stärker ins Gewicht als der dubitative Charakter („Zweifel“) der einzelnen Bestandteile. Diese Sachverhalte können als Basis einer wissenschaftlichen Methode in Bezug auf Analyse und Bewertung metrischer Versfüße gelten. Außermusikalische Elemente (Text, Tanz etc.) können dann nur noch das Gesamtbild verändern, *nicht aber das Affirmative selbst.*



Auf psychologischer Ebene erzeugt dieses Beispiel einen Widerspruch. Derselbe Eindruck entsteht auch, wenn die Länge der Perioden variiert wird. Unregelmäßigkeit ist im Allgemeinen ein Zeichen für Ungewissheit, die umso deutlicher zutage tritt, je stärker die zuvor durch Wiederholung geschaffene Regelmäßigkeit gefestigt worden ist. Sehen wir weiter.

Regularität und Widersprüchlichkeit auf der rhythmischen Ebene

Es ist angebracht, hierfür zunächst den „psychologischen Widerspruch“ zu definieren. Es handelt sich dabei um den durch Regelmäßigkeit entstandenen Widerspruch, dessen Resultat ein Schwebezustand ist, ein Zweifel.

Erste Regel

Längere Dauer – größere Kraft

Diese Beziehung kann in folgenden Ausdruck gefasst werden:

$$\frac{d_1}{d_2} = \frac{F_1}{F_2}$$

d steht für die Dauer, **F** steht für Kraft. Mit anderen Worten: Die Betonungen („acentos“) verhalten sich proportional zu den Dauern. Durch Anwendung des Wegner-Fechnerschen Gesetzes, das uns eine arithmetische Aussage hinsichtlich der Beziehung von Sinneswahrnehmungen und dem logarithmischen Anwachsen der Reize liefert, erhalten wir noch eine genauere Vorstellung über Bedeutung und Ausmaß dieser Regel.



Die erste Figur ist die Regel, die zweite ich im Widerspruch zu der Regel.

So lässt sich auch die Unregelmäßigkeit bzw. der Widerspruch nicht nur unter dem literarisch-musikalischen, sondern explizit auch unter musikalischem Gesichtspunkt betrachten:



Solcherart Unregelmäßigkeiten können die natürliche Bedeutung ins Gegenteil verkehren.

Nehmen wir nochmals das Beispiel:



Für diesen Rhythmus **R** setzen wir:

(!) = affirmativ,

(?) = zweifelhaft,

dann ergibt sich für den regulären Rhythmus:

$$R(!) \left\{ \begin{array}{l} \text{Betonungen: } \text{♩} - (!) \\ \text{Dauern: } \text{♩} + (!) \end{array} \right.$$

ANMERKUNG: Damit es zu einer Affirmation kommen kann, muss für die Akzente (A_c) folgendes erfüllt sein:

$$A_c, \text{ sei } A_{c1} < A_{c2}$$

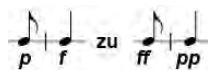
und für die Dauern soll folgendes gelten:

$$D, \text{ sei } D_1 < D_2$$

Für den kontradiktorischen Fall gilt dann:

$$R_{\text{irr}} \left\{ \begin{array}{l} A_c - \text{♩} (?) \\ D - \text{♩} - (!) \end{array} \right. \text{ ergibt } \frac{D_1}{A_{c2}} = \frac{D_2}{A_{c1}}$$

Ist jedoch $A_{c1} > A_{c2}$ und $D_1 < D_2$ und ist $A_{c1} - A_{c2} > D_2 - D_1$ dann transformieren sich die Betonungen wie folgt:



Zweite Regel

Die Gruppierungen der Elemente werden durch die Affirmation begrenzt, sei diese nun aufgrund der Dauern, Akzente oder Wiederholungen entstanden. Da sich Konklusion bzw. rhythmische Ruhe konsubstantiell zu Akzenten und längsten Dauernwerten verhalten, können die Grenzen logisch-musikalischer Elemente, die sich sowohl auf absolute Einheiten (Motive) als auch auf größere Komplexe beziehen können, als eingeschränkt gelten, sobald eines dieser maßgeblichen Elemente auftaucht (wobei die Pausen als Verlängerungen berücksichtigt werden müssen). Hierbei handelt es sich um eine verallgemeinerte Anwendung rhythmischer Extension (Extension). In diesem Zusammenhang ist es ratsam, darauf hinzuweisen, dass der Rhythmus sich in der Musik auf allen Ebenen äußert: der rein rhythmischen, der monodischen und melodischen, der polyphonen, der harmonischen und klangfarblichen Ebene, die allesamt dem Vergleich von Dauer und Intensität in Bezug auf ihre Homogenität unterzogen werden können. Der beflissene Forscher wird bei den ersten drei Ebenen evidente Merkmale in den materiellen Strukturen aufdecken können, insbesondere im Fall der harmonischen Analyse, die nicht nur von Domingo Santa Cruz (der dies schon immer in seinen Studien berücksichtigte und in seinen Kompositionsklassen anwendete), sondern auch von Walter Piston eingehenden Untersuchungen unterworfen wurde.

Dritte Regel

Rhythmen werden in Gruppen assoziiert, die zur Homogenität neigen: Eine Mechanisierung dessen verhindert dann die Bildung neuer Gedanken (Inhibition). Dies berührt einen Punkt, den ich später noch ausführlicher darlegen werde „die Frage der Regelmäßigkeit“. Somit entspricht jede Art der Regelmäßigkeit einer Suspension neuer Ereignisse. Sie kann aber auch als Verlängerung eines Reizes (auch eines zusammengesetzten) aufgefasst werden, beispielsweise in Gestalt von:



etc. oder als Konklusion von Gruppierungen im Sinne der zweiten Regel. Um die Regelmäßigkeit genauer festlegen zu können, ist es notwendig, das vorherrschende Element als relevantes Aktionsfeld zu eliminieren. In einem eher allgemeinen Sinne können wir dann hinzufügen, dass die Mechanisierung (auf der Wahrnehmungsebene) einer Suspension von Ereignissen gleich kommt (sofern sie erst einmal erkannt wurde). Dies kann als ein Zeichen der Erschöpfung hinsichtlich der betreffenden grammatischen Komplexe aufgefasst werden. Zudem sei festgestellt, dass ein Komplex in keinem Fall als die Summe seiner Bestandteile definiert werden kann.

Vierte Regel

Die Komplexe verbinden sich untereinander und tendieren dazu, homogene Gruppen zu bilden. Aus den Proportionen, die aus dem Vergleich ihrer Qualitätsmerkmale resultieren, erhält man die Form. Abgesehen von der internen Kohäsion der Elemente und Komplexe kann für den sukzessiven Verlauf eine fortwährende Prädikation konstatiert werden. Das führt im Allgemeinen zu Beziehungen folgender Art:

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{c} = \frac{c}{d}, \text{ etc.} \quad \text{oder}$$

$$\frac{a}{b} = \frac{a+b}{c} = \frac{c}{a+b+c} = \frac{a+b+c}{d}, \text{ etc.} \quad \text{oder}$$

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b} = \frac{a+b}{c} = \frac{c}{a+b+c} \quad (\text{Ausgewogene Folge auf der Basis des Goldenen Schnitts})$$

Ein Element ist das Prädikat für das nächste und sein Subjekt ist ein neues Prädikat ... So geht es weiter bis zum Ende des Werkes, wobei der musikalische Stoff zunehmend evokativ aufgeladen wird, seinen Inhalt auf tautologische Weise aus sich selbst gewinnend bis der analytische Vorgang bzw. die Bestimmung des Materials vervollständigt ist. An diesem Punkt kann (bzw. sollte) das Werk als beendet aufgefasst werden.

Die Passagen, oder allgemeiner: die Komplexe, unterliegen dem System einer angewandten Logik, welche der präferierten Funktion dient.

Das Problem der Regelhaftigkeit

Regelmodelle der gegenwärtigen analytisch-kompositionellen Lehransätze. Der gegenwärtige akademische Stand beruft sich weitestgehend auf eine Theorie, die sich auf kausale Systeme stützt (die Situation (a) erzeugt eine Lösung (b)) etc, was nicht mehr bedeutet als eine Kodifizierung von Gewohnheiten, die im Wesentlichen die Textur betreffen, die jedoch mit den großen Proportionen, die sie vereinfacht oder willkürlich integrieren, wenig zu tun haben. Entscheidend dabei ist, dass man die Regelhaftigkeit nicht als gesamtes Regelsystems des Werkes auffasst,

sondern sie stattdessen auf ihre stilistischen Merkmale reduziert. Eine Ausweitung unserer Kriterien könnte zu folgender Gruppierung regelbehafteter Ebenen führen:

R		- Akademisch (traditionell)
		- zeitgenössisch
		- des Autors
		- des Werkes

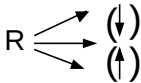
Dieser Regel-Komplex umfasst die Gesamtheit des Werkes als „grammatischen Fall“. Das Wesentlichste ist jedoch die Bestimmung jener Regeln, die sich auf den besonderen Bereich der Persönlichkeit beziehen und sowohl Grundlage als auch Vehikel für das musikalische Denken sind.

In unseren Untersuchungen wollen wir die Unregelmäßigkeiten einzelner „Fragmente“ („pasajes“), die bereits zur Ebene der allgemeinen Grammatik gehören, beiseitelassen und uns auf diejenigen Elemente konzentrieren, für die eine „Periodizität“ nachweisbar ist, d. h. bei denen eine rhythmische Regelmäßigkeit vorherrscht, sei es in absoluten Einheiten (Motiven) oder größeren Komplexen. Dieser Bereich lässt sich in zwei Gruppen und in drei Regeln fassen:

- a) Gruppe der statischen Regelmäßigkeiten oder fortwährenden Perioden,
- b) Gruppe der regelmäßig variierenden Gruppen: 1) vergrößerte Periode (Vermehrung der Frequenz „Reiz pro Zeiteinheit“) und 2) verkleinerte Periode (Verringerung der Ereignisse pro Zeiteinheit).

Regelmäßigkeiten		- Verkleinerte Periode, mehr Ereignisse	Größere Wirkung (äußerer Druck)
		- Gleichbleibende Anzahl der Ereignisse	Geringere Wirkung (Zustand, bei dem die Grenzen der Wahrnehmung verschwimmen)
		- Weniger Ereignisse, größere Periode	Größere Wirkung (Schwebezustand, der Zu größerer Aufmerksamkeit zwingt)

Werden diese plausiblen Grenzen überschritten, beginnt alles, in einen Zustand der Inhibition überzugehen:



Einerseits kann ein die Konzentration behindernder Widerstände hervorgerufen werden aufgrund einer Überhäufung durch externe Reize. Ebenso wird die Aufmerksamkeit gegenüber einem Stimulus blockiert, wenn der nichts weiter zu bieten hat als unentwegte Bestätigung. Kurz: Die Regelmäßigkeiten wirken anregend

oder hemmend wie es bei jedem anderen Reiz auch der Fall ist. Sie sind nicht mehr als *eine* Tatsache. Der musikalische Gedanke allerdings hebt sich davon ab. Der stärkste Ausdruck in einem Werk wird durch organisch eingefügte Irregularien erzielt, deren Ausmaß begrenzt wird, indem diese „Ausnahmen“ zu neuen Regeln avancieren. Demgegenüber kann die permanente Unregelmäßigkeit auch eine Regelmäßigkeit darstellen, die dann im umgekehrten Sinne durchbrochen werden muss. Dieses Paradoxon kommt selten vor, sollte als Möglichkeit aber in Erwägung gezogen werden.

Entscheidend sind aber die zuvor aufgeführten Kriterien und es kommt darauf an, zu untersuchen, welche charakteristischen Regelmäßigkeiten sich „abheben“ von dem, was der einzelnen Persönlichkeit fremd ist, um dann zu ermitteln, mit welcher Wahrscheinlichkeit diese als konstitutive Stützen in Frage kommen, aus denen sich der musikalische Gedanke herausfiltern lässt, sofern Untersuchungen auf psychologischer, motorischer und affektiver Ebene (im Bereich der Hirnrinde) abgeschlossen sind. Dies wird letztendlich nur mittels logischer Gesetzmäßigkeiten realisierbar sein.

Die Funktionen von Regeln und deren Ausnahmen sind reziprok, da die eine zur Verdeutlichung der anderen bei trägt.

An dieser Stelle möchte ich nun die psychologische Ebene dieses Artikels wieder verlassen und entschuldige mich für die etwas überproportionierte Länge, die sich dadurch legitimiert, dass hier Grundmuster aufgezeigt werden konnten, die auch für die folgenden Artikel, in denen es um weitere Elemente der Musik geht, relevant sind, so dass die Ausführungen an den betreffenden Stellen verkürzt werden können.

Betrachten wir nun die klang-rhythmischen Elemente unter den Gesichtspunkten, wie sie für die heutigen Lehranstalten maßgeblich sind.

Der Rhythmus als Klangobjekt ist in Hinblick auf unterschiedliche Bezugssysteme untersucht worden:

- 1) Prädominanz separierender Kriterien:



Man würde dies als eine Reihe von Daktylen klassifizieren ohne auch die Möglichkeit überhaupt in Erwägung zu ziehen, dass man diese Abfolge auch als Anapäst hören könnte und ohne wenigstens auf die Verknüpfung von separativen und kontinuierlichen Aspekten hinzuweisen.

- 2) Reduktion der Berechnungen auf lineare (monodische und melodische) und rhythmische Elemente einer Passage, ohne auf den harmonischen oder formalen Rhythmus (betrifft: Texturen, allgemeine Dynamik, allgemeine Funktionen, Tempi etc.) einzugehen. Die derzeit an Akademien erarbeiteten rhythmische Analysen taugen gerade für eine recht willkürliche Bestimmung der Modi und Perioden. Man bedient sich hier eher mechanisch der Nomenklatur, als dass man sich ernsthaft mit den maßgeblichen Kriterien auseinandersetzt.
- 3) Ein Mangel an Vollständigkeit (so sehr man auch um Details bemüht ist: Die Analyse sollte ein Mittel bleiben und nicht zur Manie ausarten) der Berechnungssysteme verleitet oft dazu, für das Werk einen „Leitrhythmus“ („ritmo director“) anzunehmen, was für jegliche Art der Betrachtung unergiebig und oft sogar falsch ist.
- 4) Der irreleitende Ansatz, bei dem man davon ausgeht, dass die psychophysiologischen und logischen Momente einer „Klimax“ anhand einer Dichte oder Stärke des Rhythmus zu ermitteln wären, ignorieren, dass das Interesse des Hörers ebenfalls ein bedeutungsvoller Faktor ist, anhand dessen man bei genauerer Untersuchung die wirklich relevanten Mittel eines Werkes erschließen könnte.
- 5) Der Irrglaube, das Objekt sei mit dem Begriff, den man sich von ihm macht, identisch.

Aber es ist nicht alles falsch an diesen Ansätzen. Diese Berechnungssysteme haben auch ihre Früchte getragen: Das gültige System schriftlicher Fixierung (das uns auch weiterbringt, wenn es noch unvollständig ist) und die sich daraus ableitenden graphischen und analytischen Systeme. Schritt für Schritt versucht man, das Berechnungssystem von „Vorurteilen“ („subentendido“), dem Traditionellen und anderen Faktoren, die in gewisser Weise für Ungenauigkeiten sorgen, unabhängig zu machen. Am besten eignen sich hierfür elektronische Berechnungen, bei

denen man auf ein „magnetisches Gedächtnis“ (Tonband) zurückgreifen kann. Will jemand rekonstruieren, was bei einer Tonaufzeichnung geschieht, muss er alles messen.

Der Kernpunkt des Fehlers innerhalb heutiger akademischer Berechnungssysteme liegt im hartnäckigen Verharren an einer veralteten Semantik, die den aktuellen Kriterien einfach angeheftet wird.

Hier erlaube ich mir, an die „Oase gemeinschaftlicher Sinngabe“ („oasis de sentido común“) meiner Klasse bei Domingo Santa Cruz zu erinnern, wo etwas Vergleichbares undenkbar gewesen wäre.

Vorschlag für eine neue analytisch-synthetische Technik

Wie der Überschrift zu entnehmen ist, wird sich dieses Kapitel dem Rhythmus sowohl in Hinblick auf die Analyse als auch auf die Komposition widmen. Zur besseren Darstellung habe ich für diese Untersuchungen folgende Unterteilung vorgenommen:

- a) Die musikalische Imagination⁴⁵ (Entwicklung und Manifestation)
- b) Die rhythmische Imagination
- c) Die prozessuale Entwicklung der Affekte
- d) Funktion der Logik
- e) Semantik
- f) Grammatik
- g) Syntax

- a) Die musikalische Imagination.

Die kreative Imagination war immer, sowohl allgemein als auch innerhalb des musikalischen Bereichs, aufgrund seiner immanenten Flüchtigkeit und der Schwierigkeit, sie gültigen (logischen) grammatikalischen Prinzipien zu unterwerfen, ein beunruhigendes Thema. Doch wenn wir uns den einfachen, grundsätzlichen Tatsachen zuwenden, werden wir klarer sehen. Es war Pawlow, der diese Basis entdeckte, die im Weiteren auch unserer Argumentation dienen wird. Mit ihm können wir sagen, dass die konditionierten Reflexe in großem Maße die Wechselbeziehungen zwischen Außenwelt und Organismus komplizieren, ver-

⁴⁵ Auch mit „Phantasie“ übersetzbar.

feinern und präzisieren. Unser Leben ist voll davon. Auf ihnen basieren unsere Gewohnheiten, unsere Ausbildung und alle Arten der Erziehung. Der Akt des Denkens ist daher eine Zusammensetzung aus unkonditionierten bzw. angeborenen und den konditionierten bzw. erworbenen „Reflexen“. Man benutzt beim Denken also angeborene sowie erlernte Mechanismen. Machen wir uns klar, dass nichts in unserem Intellekt passiert, was nicht zuvor die gefühlsmäßige Ebene durchlaufen hat, und beginnen wir damit, die von außen motivierten Sinneseindrücke in der Musik zu untersuchen.

Am Einfachsten ist, von einem einzigen Sinneseindruck auszugehen. Für die Handlung ergeben sich dann verschiedene Realisierungsmöglichkeiten:

- 1) bestehen bleiben
- 2) variieren
{
gleichmäßig
ungleichmäßig
- 3) unterbrechen

So kann mittels Imagination der analytische Prozess hinsichtlich standardisierter Phänomene umgekehrt werden und eine Synthetisierung des musikalischen Denkens begünstigen⁴⁶. Untersuchen wir ein grundlegendes monodisches Beispiel, so können wir verfolgen, wie der künstlerische Ausdruckswille die Auswahl reduziert.

Reduziert⁴⁷ man den Prozess auf die Parameter Höhe und Rhythmus, so wird sich für die Imagination im Falle freier Assoziation folgende Entwicklung ergeben:

- 1) Wahl eines ersten Klanges aus dem allgemeinen Erfahrungsfeld, inklusive seiner synthetisierenden Möglichkeiten;
 - 2) Wahl der Dauer, (Laut-)Stärke und weiterer Inzidenzien;
 - 3) Wahl eines zweiten Klanges;
- etc.

Selbstverständlich handelt es sich hierbei nicht um eine „absolute Wahl“, da logischerweise jede Entscheidung als Prädestinierung für das folgende Feld gelten muss.

⁴⁶ „So stellen wir fest, dass die Phantasie (Imagination) das für die Analyse typische Phänomen umkehrt und die musikalische Wahrnehmung synthetisiert.“

⁴⁷ Giselle Brelet drückt dies in der „Estética Musical“ folgendermaßen aus: Kunst heißt auswählen!

Beispiele

I. DER BEREICH DER TONHÖHE

Sei F_1 = der erste Klang. Für den zweiten Klang ergeben sich dann folgende Möglichkeiten:

Die Imagination wird hier auf drei allgemeine Erscheinungsformen reduziert: wenn der Klang nicht konstant bleibt, wird er höher oder tiefer. Offensichtlich sind für diesen Entscheidungsprozess die Intentionen, Tendenzen, Intuitionen oder Entwürfe von Seiten des Komponisten maßgeblich. Dieser Selektionsprozess bestimmt auch den folgenden Fall:

II. DER BEREICH DES RHYTHMUS

Die Dauer als subordiniertes Element:

Die Dauer als subordiniertes Element kann auf folgende elementare Erscheinungsformen reduziert werden:

D_1 = 1. Dauer

D_2 = 2. Dauer

1. $D_1 = D_2$

2. $D_1 > D_2$

3. $D_1 < D_2$

Die Übereinstimmung zur vorherigen Rubrik des Klanges ist evident.

Der Akzent (Kraft oder Dynamik) als subordiniertes Element.

Dasselbe gilt für den Akzent: $A_1 = , < \text{ oder } > A_2$

SCHLUSSFOLGERUNG: Die musikalische Imagination kann auf diesen elementaren selektiven Mechanismus reduziert werden, der die Variabilität oder Invariabilität hinsichtlich des [musikalischen] Gedankens bestimmt, sei dieser nun als Handlungsverlauf oder als Produkt konzipiert. Dies gilt für den Elementarbereich der Synthese bzw. Komposition.

SCHLUSSFOLGERUNG: Die musikalische Wahrnehmung kann ebenfalls auf den elementaren Mechanismus reduziert werden, der die Variabilität oder Invariabilität hinsichtlich der *über Reize ausgelösten Sinneseindrücke* steuert. Dies gilt im Bereich der elementaren Analyse.

Diese Schlussfolgerungen implizieren eine Beschränkung allein auf Analyse und Synthese als Bereiche des Denkens.

Verfolgen wir den Weg von der freien Assoziation zur assoziativen „Komposition“, so sehen wir, dass es sich im Grundsatz um dieselben Prozesse handelt:

C_1 sei ein „zusammengesetzter“ Komplex.

Seine Beziehung zu einer weiteren Gruppe C_2 kann sein:

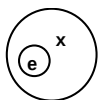
$$C_1 = C_2$$

oder

$C_1 \neq C_2$. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten muss man wählen

Selbst wenn ein Autor eine völlig determinierte Struktur herstellt, wird der Aspekt des Wählens nicht eliminiert. x sei der wählbare Bereich, e sei die gewählte Struktur.

Dann gilt:



Das Ergebnis ist analytischer Art, bezogen auf die Erfahrung, deren Eigenschaften sie integriert. Das schließt nicht aus, dass die Form einmalig und daher neu sein kann. Eine Selektion ist eine formale Festlegung. Der Akt des Komponierens kann dann als identisch mit diesem Wahlprozess sein. Er ist einzigartig. Es soll nicht behauptet werden, ein sensibler Geist könne nicht auch eine Struktur erfinden. Diese ist dann aber nicht Ausdruck seiner Persönlichkeit (ist nicht aus ihr erwachsen), solange keine organische Beziehung existiert und solange er sich nicht von allgemeinen idiomatischen Werten abzugrenzen vermag. Das Konstruieren von Strukturen können Maschinen erledigen. Die Wahl expressiver Zielsetzungen obliegt allein dem Menschen.

Beenden wir nun diesen Abschnitt damit, dass wir daran erinnern, dass der selektive Bereich bezüglich der Imagination identisch ist mit den Erfahrungen des betreffenden Individuums, und dass es diese in dem Ausmaße nutzen kann, wie es über Stabilität (Gedächtnis) und Definition (Spezifikation) verfügt.

b) Die rhythmische Imagination

Diese Art der Imagination ist für die Musik die grundlegende und ihre expressive Funktion wird höchstens durch Fälle, wie sie im dritten Artikel näher erläutert

werden, geschwächt. Die Entscheidungsprozesse, die ein Komponist innerhalb dieses Bereiches durchlaufen muss, verhalten sich adäquat zu den Beispielen des vorigen Kapitels, wie sich im Folgenden darstellen lässt:

- 1) Wahl eines ersten akustischen Reizes;
- 2) Wahl der Dauer, Kraft und weiterer Inzidenzen;
- 3) sukzessive Wahl dieser Faktoren, angewandt auf den ersten Reiz.

Am Rande sei erwähnt, dass der Rhythmus als Melodie mit Nullintervall aufgefasst werden kann. Entsprechend können wir die reine Intervallstruktur der Melodien definieren, indem wir den Rhythmus isochronisieren bzw. isoakzentualisieren. In beiden Fällen wird so durch mechanische Iteration jeweils ein Element eliminiert: 1. durch Elaboration des psychischen Moments und 2. durch operationale Herauslösung des logischen Moments.

Die Analyse des rhythmischen Imaginationsprozesses im melodischen Bereich wurde bereits im vorigen Kapitel veranschaulicht (II, a und b).

Die rhythmische Imagination umspannt einen großen Bereich, und bei einem Großteil ernsthafter Konzeptionen, in denen dieser Imaginationstypus vorherrscht, tritt das Regelhafte besonders in Erscheinung. Dies lässt sich gut erkennen, wenn man die Regelmäßigkeit im progressiven Verlauf überprüft und zwar hinsichtlich der Ereignisfrequenz in einem beliebigen Werk mittleren oder größeren Umfangs. Im allgemeinen zeigt sich dies Phänomen in der strophischen Musik in Hinblick auf folgende Glieder, denen zunehmend⁴⁸ größere Bedeutung zukommt:

- 1) Rhythmus des Motiv;
- 2) ... des Phrasengliedes;
- 3) ... der Periode, der Periodenkomplexe.

Oder für die offene Musik: dasselbe bis 2) und dann:

- 4) Rhythmus der Abschnitte, und
- 5) ... ihrer Gruppierungen.

Diese beiden Rhythmen werden gemessen anhand der Beziehung, die sich aufgrund der Ausdehnung der Inhalte ergibt.

48 D. h.: gemäß der Stellung innerhalb der folgenden Auflistung [Anm. Insa Oertel].

In der tonalen Musik ist es sehr interessant, den Rhythmus hinsichtlich folgender Rubriken zu messen:

- 1) Funktionen,
- 2) Modulationen,
- 3) Kadenzformeln,
- 4) tonale Ebene.

In allen Fällen determiniert die Ereignishäufigkeit den Rhythmus. Hieraus ergibt sich die „Dichte“ der Ereignisse, die zudem auch in ihrer Beziehung zur Häufigkeit analysiert werden kann, so dass sich daraus der „Fokus“ oder die „Klimax“ ergibt, verstanden als spezielles Ereignis, das aus den anderen herausragt bzw. herausragen sollte, und welches über die anderen dominiert.

SCHLUSSFOLGERUNG: Alle Elemente der Musik, einzelne Ereignisse oder Komplexe, haben bzgl. ihres Vorkommens bestimmte „Frequenzen“ (Häufigkeitswerte), so dass sie als „Rhythmus zweckgerichteter Aktion“ bezeichnet werden können. Die Rhythmik dieser funktionalisierenden Aktion kann man sowohl anhand kleinerer oder auch größerer Gruppen verfolgen, indem man für jeden Fall von Einzelementen oder Komplexen Rhythmen bestimmt.

Die Imagination ist kein eindimensionaler (linearer) Vorgang und ist somit auch keinen festgelegten Entwicklungsschritten unterworfen. Ihre Wirkung kann von Ereignisgruppen (analytischen Gedanken) ausgehen oder von kleineren Ereigniseinheiten (synthetische Gedanken). Diese Überlegungen sind hilfreich, um sich die Relativität der in diesem Zusammenhang evozierten „Wege“ zu vergegenwärtigen.

Man kann den Rhythmus zunächst für den großen Zusammenhang imaginieren, um ihn dann näher in seinen Einzelheiten zu bestimmen. Letzteres wird vor allem bei der „musikalischen Komposition“ relevant.

Das reflexive Aktionsfeld der Rhythmen ist der lokomotorische Apparat (der Körper). Durch ihn erlebt und schult man den Rhythmus. Daher ist die rhythmische Imagination auch unauflöslich mit dessen Mechanismen verbunden. Das grundlegendste Element der Musik ist gleichzeitig das materiellste, das meist- und bestbewährte.

Zusammenfassend können wir unterstreichen, dass die kompositionelle Behandlung des Rhythmus auf allen Ebenen studiert und erfahren werden muss, unter Berücksichtigung seiner somatischen Verwurzelung. Deshalb muss die Arbeit mit

dem „Variations“-Prinzip als besonders wichtig angesehen werden, da man mit ihren Mitteln leicht die vom Elementaren abweichenden Rhythmen, welche derzeit an den Akademien gelehrt werden, einordnen kann. Es ist unabdingbar, dass sowohl der analysierende als auch der komponierende Student erkennen lernt, dass es die aufeinanderfolgenden Elemente oder Elementengruppen sind, die durch Dauer und Intensität den Rhythmus determinieren. Dies fordert ernsthafte Studien der „Regelmäßigkeit“ unter einer richtigen Anwendung der Logik.

c) Der Entwicklungsprozess der Affekte

Die Tatsache, dass der Rhythmus tief im Fleische verwurzelt ist, führt dazu, dass sich der affektive Gehalt eines musikalischen Gedankens relativ einfach vermitteln lässt. Es existiert eine immense Zahl von Reflexen, angefangen bei den rhythmisch ausgestalteten Manifestationen kindlicher Freude bis hin zu den wesentlich komplizierter strukturierten Mechanismen der Erwachsenen, die zusammen mit dem zentralen Organ der Sprache die affektive Natur der Musik unterstützen.

Es sind die para- und orthosympathischen Funktionen der affektiven Bereiche des Gehirns, die das einfließende Material selektiv verarbeiten, sei es auf der äußeren „motorischen“ bzw. „sensorischen“ Ebene oder der „intellektuellen“ bzw. „willentlichen“. Wie dem auch sei: Jedes durchschnittliche Gehirn „selektiert“ die einströmenden Informationen. Wenn auf die Information reagiert wird, regt das den Parasympathikus an, was dann die Wirksamkeit verstärkt. Andernfalls hemmt der Orthosympathikus die Impulse, indem er die Strecke blockiert und dadurch den affektiven Bereich des Individuums ausschaltet. Das gilt für die Beurteilung von Kunstwerken wie für die musikalische Schöpfung. Konklusionen, die diesen affektiven Anteil nicht in Betracht ziehen, müssen „unvollständig“ sein. Sie können nicht den funktionalen Komplex eines Gedankens (als Akt des Denkens) repräsentieren, und auch die hierauf gegründete Logik kann nur fehlerhafte „Prämissen“ hervorbringen.

Die erste Pflicht eines Lehrers gegenüber seinem Schüler muss die sein, Blockierungen aufzulösen, da es sonst unmöglich ist, mit dem Rhythmus als echtem Mittel zu analysieren oder zu komponieren. Um zu einer wahrhaft expressiven und analytischen Technik zu gelangen, kann der Rhythmus nur auf die Weise assimiliert werden, dass er konsubstantiell mit den phonalen, affektiven und intellektuellen Systemen in Beziehung gesetzt wird. Dies zeigt zudem, wie untrennbar bis zu einem gewissen Punkt Analyse und musikalische Komposition sind,

da beide auf denselben grundlegenden „Erlebnissen“ fußen. Eine Analyse erfüllt dann ihr Ziel, wenn sie das Werk „wiedererschafft“, eine Komposition, wenn sie diese grundlegenden „Erlebnisse“ auf die Elemente der Notationsebene reduziert hat. Entscheidend ist dabei, dass die Analyse als ebenso praktischer Akt zu betrachten ist wie die Komposition. Die Handlungen vollziehen sich nur in zwei entgegengesetzte Richtungen.

Zu unserem affektiven Ansatz zurückkehrend, können wir damit schließen, dass es in Bezug auf den gedanklichen Gegenstand unvermeidbar ist, dass er diesbezüglichen Funktionen unterworfen ist, da sowohl Grammatik als auch Syntax und Logik in jedem Einzelfall von deren Wirkung abhängig sind.

d) Die Rolle der Logik

Die logischen Gesetze mentaler Operationen hinsichtlich eines Produktes lassen sich unter Auslagerung der Psyche eruieren, wobei man, ausgehend von den rhythmischen Elementen, drei Grundprinzipie postulieren kann: a) Identität, b) Widerspruch und c) Exklusion. Hier soll nicht auf Einzelheiten der Logik eingegangen werden, es sei lediglich darauf hingewiesen, dass es verschiedene Rhythmus-Klassen gibt:

- 1) Reiner (monophoner) Rhythmus und
- 2) Rhythmen mit zusätzlichen Elementen:
 - I. Melodie und Monodie
 - II. Polyphonie
 - III. Harmonie
 - IV. Klangfarbe
 - V. Form
 - VI. Logik (bzw. Denken)

In all diesen für den Rhythmus relevanten Bereichen können sowohl analytische als auch synthetische Konklusionen erzielt werden. Bei heterogenen Gebilden „sollte“ eine analytische Prädikation vorliegen, bei homogenen handelt es sich per se um vollständige, logische oder analytische Gedanken.

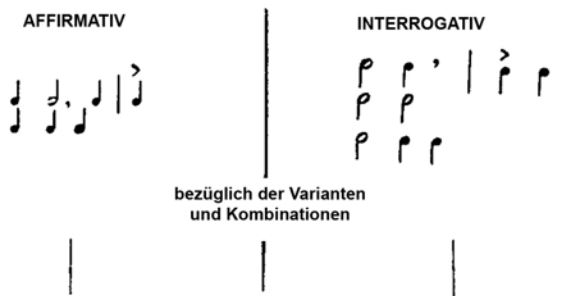
Dieser letzterwähnte Punkt erfordert jedoch eine Erklärung. Unter Rhythmus des Gedankens (bzw. Schlusses) sei ein solcher verstanden, der aufgrund grammatikalisch strukturierter Dauern die Äußerungen prägt, unter Hinzuziehung seiner

zusätzlichen Qualitäten. Homogene Gebilde können als logisch und analytisch betrachtet werden, die heterogenen als Prädikation einer vorherigen Figur.

e) Semantik

Die gängige Nomenklatur des Rhythmus lässt den logischen Bereich unberücksichtigt, weshalb sie dringend modifiziert werden muss, vor allem auch, um klar zu machen, dass er „ein Teil der Rede“ ist.

Ich schlage vor, eine Unterteilung nach affirmativ und interrogativ vorzunehmen, je nachdem ob eine Endung auf einem Akzent oder einem schwachen Ton erfolgt:

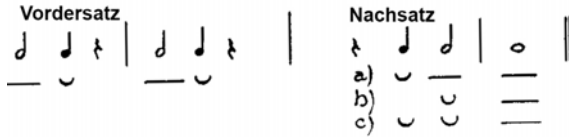


Außerdem können die Figuren noch in homogene und heterogene eingeordnet werden. Zu den letztgenannten gehören die Dipodien, die als rhythmische Tautologien bezeichnet werden können.

f) Grammatik

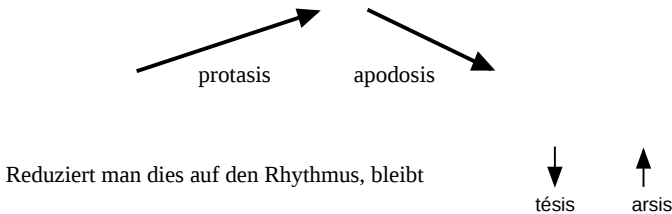
Diese Disziplin, die nichts anderes ist als angewandte Logik, müsste als Basis der natürlichen Ordnung des Rhythmus angesehen werden. So wäre es beispielsweise ihre Aufgabe, den interrogativen Rhythmus des Subjekts und den affirmativen des Prädikats herauszuarbeiten.

Bsp.:



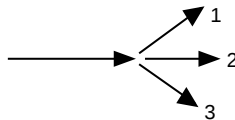
In Anlehnung an Riemann wären die Vordersätze feminine und die Nachsätze maskuline Rhythmen. Außerdem kann man festhalten, dass die interrogativen Rhythmen wie Konjunktionen oder Verbindungen zwischen den Elementen fungieren können, die affirmativen hingegen trennende Funktion haben, signalisiert durch akzentuierte Schlusstöne, verlängerte Dauern oder deren Substitute, wie Pausen etc.

An diesem Punkt zeigt sich einer der bedeutendsten Widersprüche zwischen formaler Logik und musikalischer Grammatik. Die horizontale musikalische Phrase stellt sich wie folgt dar:

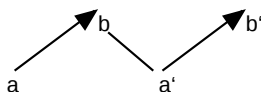


Dabei ist zu beobachten, dass die affirmative Ausrichtung einer psychophysiologischen Notwendigkeit von Spannung – Entspannung entspringt, sogar wenn die Figur aus Elementen besteht, die sich in gewisser Weise ausschließen. Wir sehen: „Steigend ist das, was nicht absteigend ist,“, so dass das eine das andere ausschließt. Allgemein logisch formuliert hieße es aber: „Steigend ist das, was keine andere Bewegung ist

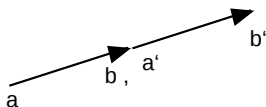
$$1 (1 - x) = \text{steigen} \quad (1 - \text{steigen}) = 0$$



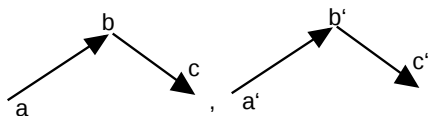
So ergeben sich mehrere Möglichkeiten für „absteigend“, ein Sonderfall der „Opposition“. Im Grunde ist er schon durch das Subjekt bzw. den Vordersatz als Widerspruch „determiniert“. Diese Art der Determination vollzieht sich im homogenen Bereich in Bezug auf beide Phrasenglieder. Sie ist analytisch und dementsprechend auch logisch. Es gibt allerdings keine absolute Tautologie. Diese wäre höchstens durch bestimmte Mechanismen der Konvention zu erreichen.



Bsp. 1 Dies ist keine Tautologie, da der Abstand zwischen b und a' es verhindert.



Bsp. 2 Auch hier ist es nicht der Fall, da im zweiten Teil die Höhe anders ist.

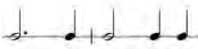


Bsp. 3 Hier scheint es hingegen möglich zu sein, nur die Zeit wirkt noch als divergierendes Element. Kurz: Es gibt für die Musik und daher auch für die Grundelemente des Rhythmus, grammatikalische Konventionen. Diese erscheinen nicht in gewöhnlicher oder lexikographischer Weise, sondern werden erst durch Pausen, Verlängerungen, Richtungswechsel und Akzente, die den Zweck der einzelnen Elemente oder Komplexe festlegen, deutlich. Zudem kann eine Ausdehnung durch Wiederholungen herbeigeführt werden, ein weiteres Kriterium für die Abtrennung von Anfang und Ende jeweiliger Phrasen. Somit bleibt die Möglichkeit der Tautologiebildung so erhalten, wie diese durch den eingreifenden Verbindungsfaktor dissoziiert wird.

g) Syntax

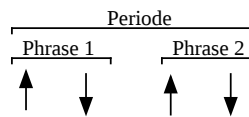
Die vorherigen Erläuterungen erhellen eine wie folgt darstellbare Organisation:

1) Reguläre Ordnung der rhythmischen Phrase:

Vordersatz: 

Nachsatz: 

2) Reguläre Ordnung der Periode:



Ebenso wie in der literarischen Syntax lassen sich auch hier die Konzepte durch reguläre oder figurierte Formen (mit variierenden Figuren, Interpolationen etc.) ausdrücken. Außerdem ist es möglich, dass die Phrasen vertauscht oder invertiert werden, sie können rückläufig sein, augmentiert und diminuiert werden oder jede andere Art der Modifizierung erfahren, sofern ein Faktor konstant bleibt.

Der folgende Artikel beschäftigt sich mit der komparativen Analyse geltender akademischer Methoden, dabei ausgehend von den neuen, die uns als besonders geeignet erscheinen und Bezugspunkte zu Werken Bartóks und Schumanns sowie zum Gregorianischen Gesang aufweisen.

Auf diese Weise kann die Entwicklung der Technik, wie sie Domingo Santa Cruz ausgehend von der vergleichenden Philologie so brillant abgeleitet und systematisiert hat, fortgeführt werden. Seine Arbeit hat die Anwendung der Logik auf die musikalische Analyse ermöglicht, wodurch die Musikwissenschaft zu einer fundamentalen epistemologischen Disziplin avanciert, so dass ihre Wissenschaftlichkeit die früheren „Wissens“-Phasen qualitativ übertrifft.

III. Semantische, morphologische und expressive Aspekte der Melodik und der musikalischen Horizontalität (1958)⁴⁹

Horizontalität und Vertikalität

1. Horizontalität und Vertikalität können den Begriffen Sukzessivität und Simultaneität⁵⁰ zugeordnet werden. Innerhalb der Vertikalität können wiederum unterschiedliche Klassen unterschieden werden (funktional, akkordisch, logisch und mechanisch), die im allgemeinen eine Art „Vorschau“ auf die akustische Materie bieten. Ebenso lassen sich unterschiedliche Typen für sukzessive Ereignisse benennen (rhythmisch, melodisch, funktional, spannungsfördernd, logisch, mechanisch), wobei die musikalischen Ereignisse hinsichtlich ihrer expressiven Zielsetzungen gruppiert werden. Die Melodie und die Monodie gehören zu den meiststudierten Fällen dieser Rubrik und sollen auch im vorliegenden Artikel als Beispiel dienen, allerdings ohne Anspruch auf vollständige Bewältigung dieses Themenkomplexes zu erheben. Auch sollten die didaktischen Darlegungen, die immer auf der Differenzierung von Elementen basieren, nicht als stillschweigend mitgelieferte Richtlinien verstanden werden, da ja jeder Individuationsprozess zusätzlich durch freie Assoziation oder Improvisation geprägt wird.

2. Der Rhythmus ist ein Grundelement, die Melodie etwas Zusammengesetztes. Schauen wir uns zunächst eine Melodie mit stark ausgeprägter Linie an, die stimmführend ist und eine Begleitung fordert. Als Anschauungsmaterial scheint uns das folgende Stückchen von Robert Schumann („Album für die Jugend“, Melodie) sehr angemessen:



49 RMCH 60, pp 100–124.

50 Im Original ist die Reihenfolge umgekehrt.

Isolieren wir den Gesangsteil von der Begleitung, so ist der Phrasenverlauf deutlich herauszuhören. Wenn wir uns nun auch noch der Tonhöhenunterschiede entledigen, so wird durch diese Reduzierung die Bedeutung des Rhythmus in den Vordergrund gestellt:

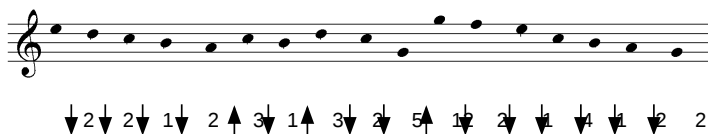
Rhythmus der Melodik



Versuchen wir aber, den Verlauf unabhängig von Dauern und Akzenten zu betrachten, würde diese Passage jeglichen Sinn einbüßen. Ein Stück kann Jahrhunderte dauern oder Bruchteile einer Sekunde. Die expressive Ordnung in der Zeit ist essentiell, die Tonhöhen- und Lautstärkenunterschiede (Melodie) hingegen nebensächlich. Daher ist die Melodie eine dem Rhythmus beigefügte Option. Der Rhythmus ist die Grundlage, die Melodie eine Zusammensetzung.

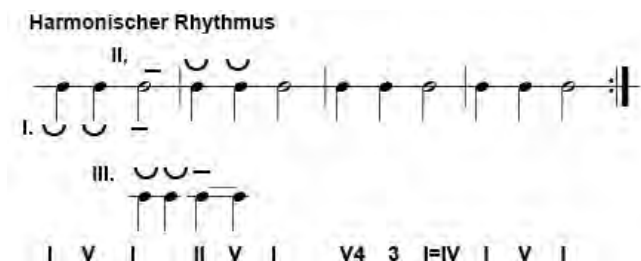
3. In Bezug auf die analytische Arbeit ist letztendlich alles Rhythmus.

Man kann die Melodie als eine Reihe von Tonhöhen- und Intensitätsvarianten betrachten, deren emotionale Wirkung planbar ist. Wollen wir Näheres über ihre spezifische Bedeutung erfahren, müssen wir uns den Proportionen dieser Varianten zuwenden. Hierzu mag wiederum das bereits angeführte Beispiel Schumanns dienen, das wir nun durch ein isochronisches Verfahren auf seine intervallischen Werte reduzieren (vgl. die Fragen zur Regelmäßigkeit in den vorherigen Artikeln). Um den Rhythmus abzuspalten war es nötig, den Parameter der Tonhöhe zu tilgen (auf Null zu reduzieren). Interessiert uns hingegen eher der Verlauf, so müssen wir die Parameter der Dauer und Intensität tilgen:



Die Pfeile zeigen die Richtung der Intervalle auf der Tonhöhenkala an, die Zahlen beziehen sich auf die Anzahl der Halbtonschritte. Durch den Wechsel von Bewegung und Ruhe entsteht ein Rhythmus, hier jedoch nicht in Bezug auf die Dauern, sondern in Bezug auf die Höhenwechsel, deren analysierte Proportionen in letzter Abstraktion im Gesamtfeld wirksam werden, so dass sich Rhythmus

in diesem Sinne durch die Frequenz⁵¹ und Intensität der musikalischen Ereignisse definiert. Das melodisch, monodisch oder auf eine andere besondere Art geprägte lineare Feld ist konstituiert durch den Verlauf von Tonhöhenvarianten. Der Rhythmus, der sich daraus ergibt, führt aber in Bezug auf den durch Dauern definierten Rhythmus nur ein Schattendasein. Ein Verlauf ist zu verstehen als Abfolge von Ereignissen mit einer bestimmten Frequenz und Intensität, ohne dass der Tonhöhenparameter allein eine absolute Bedeutung erzielen könnte. Die Zeitkoordinate ist unentbehrlich. Die Musik ist ein Dialog zwischen transitorischen und situativen Phänomenen, wobei die transitorischen vorherrschen müssen (*ars tempi*), selbst wenn das Erscheinungsbild ohne den Zeitfaktor auszukommen scheint. Rhythmus ist ein Synonym für Proportion. Diese kann statisch oder dynamisch sein. In letzter Instanz ist alles Rhythmus.



Dies Beispiel zeigt, dass die gesamte Anlage des Stückes zum Anapäst strebt, was durch die harmonischen Funktionen noch verstärkt wird. Außerdem enthüllt diese Feststellung, dass Schumanns Notierung⁵² eigentlich ungeeignet ist.

4. Die Melodie ist Rhythmus im räumlichen Verlauf.

Rhythmus sei verstanden als letzte Abstraktion der proportionalen Beziehungen des musikalischen Geschehens und die Melodie in ihrer Essenz als Resultat der Tonhöhenvarianten. Somit verwenden wir den Rhythmusbegriff als Ergebnis vieler Vorgänge, von denen der lineare Verlauf ein wichtiger Teil ist, quasi die Ursache, während dem räumlichen Anteil der Aspekt der Wirkung zugesprochen werden kann. Wenn wir auf diese Weise determinierte Kriterien ansetzen, so sind auch die scheinbar nicht-rhythmischen Vorgänge der Rhythmus-Kategorie zuzuordnen, was wiederum dessen Prädominanz unterstreicht. Die Melodie liefert vor

51 Frequenz ist hier stets im Sinne von „Häufigkeit“ zu verstehen.

52 Gemeint ist hier die Einteilung der Takte.

allem den Sinn, der sich dann letztendlich auf die Bedeutungen der Proportionen (Rhythmus) auswirkt. Die horizontale Anlage ist erläuternd, ist Geste, deren Bewegung eine formale Tatsache als Zielpunkt ihrer „deskriptiven“ Ambitionen transportiert. Die Horizontalität ist eine „Konkomitanz“, die Nuancen anhand von Motiven und abstrakten Proportionen festlegt. In gewissem Sinne ist das Verhältnis von Melodie und Rhythmus vergleichbar mit der Relation Abhandlung und Idee. Der Rhythmus hat Affinität zum Konzept, die Melodie zum Vorgang, der dieses umsetzt. Der Rhythmus hat seine Wurzeln in der Imagination, ist treibende Kraft. Bei einem hohen Grad an Wahrnehmungsfähigkeit kann er bis zur Erleuchtung führen damit die Regionen des Ideals erreichen, die er erstrebt. Der rhythmische Plan wird in den Raum projiziert, von dem die Melodie ein Teil ist (Kreation, Imagination). Der Rhythmus ist „Motor“, der Rest ist „das Bewegte“. Die Melodie ist die „Geste“ (gestión = Verwaltung) des Rhythmus.

Der wesentliche Unterschied zwischen Rhythmus und Melodie ergibt sich aus dem generierenden Charakter des einen und dem spezifizierenden des anderen Bereichs.

Blick auf den aktuellen akademischen Status der Melodik. Analytisch-synthetische Aspekte

Das entscheidendste negative Merkmal zeigt sich bei heutigen Lehranstalten vor allem in einer Hinwendung zum Deskriptivismus, wodurch man sich immer mehr von den Ursprüngen entfernt, die für die Entwicklung der Vorgänge verantwortlich sind und als eigentliches Elixier musikalischer Texte gelten können. Nomenklaturen über Nomenklaturen. Definitionen über Definitionen. Den meisten Ergebnissen mangelt es an orientierender Kraft. Ihre Validität wird kaum auf ein paar Jahre hin überprüft und reale Wirkung reicht kaum weiter als ein paar Kilometer im Umkreis dessen, der jene Resultate verfasst. Solche Texte sind oberflächlich, umgehen Fundamentales. Sind ein Fasten von allgemeinen Erkenntnissen. In den wenigen Ausnahmen, in denen der gute Verstand eines Theoretikers das Zentrum des musikalischen Embryos berührt, wird dies sofort attackiert, nicht mit Argumenten sondern mit „Zitaten“. So entscheidet sich die Wahrheit auf demokratische Weise: fünfzehn dafür, zehn dagegen, die fünfzehn haben Recht. Zentrale Abhandlungen wie die von Lussy und Dalcroze sind kaum bekannt. In Bezug auf eine bestimmte Sachlage formuliert der Theoretiker seine Beobachtungen so oder so, auf die eine oder andere Weise. Selten werden Gene-

sis, Sinn oder gedankliche Momente hinsichtlich des zu betrachtenden Elements behandelt. Ich frage mich: Wofür sind solche Berechnungen gut?

Grundlagen akademischer Melodieauffassung der Gegenwart⁵³

Gegenwärtige Lehrmethoden beziehen die Horizontalität auf drei Begriffe: Ton, Modus und Tonalität. Diese werden als vollendete Tatsachen definiert, meistens ohne dass eine logische Ordnung ersichtlich wird, die in Einklang steht mit übergeordneten bzw. ausdifferenzierten Begriffen.

Ton: Er wird im allgemeinen als Synonym für Tonalität verwendet und impliziert wie diese die grundlegende Bedeutung der Tonika für die Komposition. Die französischen und deutschen Theoretiker taten gut daran, den Begriff des „Tons“ vom allgemeineren der „Tonalität“ abzugrenzen. Trotzdem verführten begriffliche Ungenauigkeiten sogar hochrangige Theoretiker wie Willi Apel dazu, die Definitionen nur oberflächlich aufzunehmen, ohne sie kritisch zu prüfen und das, obwohl bereits im Riemannschen Musiklexikon eine wertvolle Differenzierung von „Ton“ und „Tonart“ zu finden ist, die mit Formulierungen von Gedalge und D'Indy übereinstimmen. Was ist damit geschehen? Man könnte annehmen, die Definitionen Riemanns u. a. seien falsifiziert worden, aber dem ist nicht so. Wenn aber seine Aussagen als gültig anerkannt sind, warum hat man sich dann nicht bei weiteren Arbeiten auf sie berufen? Sind vielleicht die Ausdrucksformen von Bewegung und Ruhe, denen wir bereits näher nachgegangen sind und deren Grundsatzfragen durch die Experimentalpsychologie beantwortet wurden, den heutigen Gelehrten unbekannt?

Ein Ton ist ein Klang, in der Funktion der Ruherzeugung. Diese Funktion an sich wird Tonika genannt. Seine etymologische Bedeutung kann bis ins Sanskrit zurückverfolgt werden. Es lassen sich Beziehungen zum Tanz aufdecken, wo diese Funktion des Tonus mit minimaler Anspannung in Verbindung gebracht wird, d. h. dem latenten Zustand eines lebendigen Organismus in Ruhestellung. Aber wodurch erzielt ein bestimmter Klang eine solche Wirkung und nicht irgendeine andere? Folgt man der Unzahl modischer Abhandlungen zu diesem Thema, so läge es daran, ob eine musikalische Passage auf dieser oder jener Stufe steht, endend mit dem entscheidenden Ton innerhalb eines entsprechenden Modus.

53 Im Original ist diese Überschrift mit einer „1“ bezeichnet, es gibt aber keine Überschrift mit der Nummer „2“.

Diese Darstellungen enden oft in einer unerträglichen Verworrenheit begrifflicher Synonyme. Demnach wären die Funktionen von Bewegung und Ruhe „a priori“ in Gestalt von Tonus und Modus gegeben. Diese irrigen Behauptungen sind natürlich leicht zu widerlegen. Als Andeutung für eine solche Falsifizierung mag beispielsweise der Versuch gelten, den gregorianischen Modi das Gerüst unseres tonalen Systems überzustülpen. Wie kommt es aber, dass ein und dieselben Klänge verschiedene Funktionen in identischen Tonleitersystemen ausüben können? Unsere Antwort: Die Gewohnheit. Als variabler Faktor auf allen Stufen. Als invariabler Faktor bezogen auf die akustischen Gesetze. So können innerhalb abgesteckter Grenzen Funktionen von Bewegung und Ruhe etabliert werden. Jeder (nicht schmerzhaft) Reiz oder Komplex kann Ruhe erzeugen, wenn er in das Gewohnte eingefügt wird (statische Regelmäßigkeit). Uns darauf berufend können wir den Hörer an einen bestimmten Klang gewöhnen, indem wir auf sein Vorhandensein und seine Wichtigkeit derart beharren, dass sein Fehlen am Ende des Stückes unvermeidlich den Eindruck von Spannung hinterlässt. Dasselbe Resultat lässt sich mit simultanen oder sukzessiven Reizen erzielen. In die Reizabfolge können wir sogar jene als dominant installieren, die nicht akustischer Natur sind (olfaktorische, visuelle, taktile). Das Erzeugen von Regelmäßigkeit wird den Faktor der Ruhe begünstigen.

Gewohnheiten, die aus Tradition und Stil erwachsen, haben eine gewisse Dominanz und sind als solche ein Synonym für Ruhe, das Überschreiten dieses Systems hingegen eines für Bewegung. Vergessen wir aber nicht, dass sich auch die permanente Veränderung etablieren kann. Angesichts dieses Paradoxon kehrt sich dann alles um.

Dem Dargelegten entnehmen wir, dass die Tonalität ein allgemeines Prinzip der Klänge überhaupt ist, mit dem Ziel, eine auf einen Ruheton ausgerichtete musikalische Passage zu bilden.

Modus: Die Entwicklung dieses Begriffs verlief etwas günstiger, da er seinen traditionellen Sinn beibehalten konnte, obwohl durch das Bestreben einiger Gelehrter, den Sinn des Ausdrucks zu verdeutlichen, einige Bestandteile seiner Definition unter den Tisch gefallen sind. So herrscht beispielsweise die Meinung, ein Modus sei nur eine steigende oder fallende Intervallformel. Diese Auffassung ist ungenau und bezieht nicht die Funktionen von Ruhe und Bewegung mit ein. Ein Tonumfang und eine intervallische Formel reichen nicht aus, um die Modalität zu

bestimmen. Bisher wurde lediglich ein Tonleiterrepertoire festgelegt. Der Modus schließt aber sämtliche Gewohnheiten des Gebrauchs eines Klangvorrates mit ein.

An dieser Stelle sei ein kritischer Blick auf die musikgeschichtlich brisante Unterteilung in modale, tonale und atonale Musik geworfen. Die Bezeichnung „modal“ würde auf die Musik vor dem Generalbasszeitalter zutreffen, „tonal“ wäre demnach die Musik bis zu Beginn der Dodekaphonie. Es ist bekannt, dass es für die Definition eines Gegenstandes notwendig ist, sie innerhalb eines übergeordneten Bereichs vorzunehmen, damit die Differenzen zu ihren „Artgenossen“ klar aufgezeigt werden können. In diesem Sinne kann eine Definition nur auf das zu Definierende angewandt werden. Doppeldeutigkeiten und Verwirrungen können vermieden werden. Betrachteten wir die o.e. gängige Klassifikation unter logischen Gesichtspunkten, so würde sie einer eingehenderen Analyse nicht standhalten. „Modale Epoche“, so heißt landläufig ein Zeitraum, in dem das Modale dominiert oder eben auch, dass der besondere Unterschied zwischen dieser und jenen Epochen gerade im Modalen liegt. Dass es sich um eine Vorherrschaft des Modalen handelt ist anzunehmen. Doch vor welchem konzeptuellen Hintergrund? Vor dem damaligen, vor dem heutigen? Zur betreffenden Zeit sprach man eher von Tonarten als von Modi: Tonarten der Psalme, Tonarten der Mensuralmusik, kirchliche Tonarten etc. Die Anwendung der Bezeichnung „modale Epoche“, wie wir sie verwenden, unterliegt damit der Willkür, da Modalität eine allgemeine Eigenschaft ist, die es immer schon gab. Diese Generalität vereitelt die Möglichkeit, sie als Epochen unterscheidendes Merkmal zu verwenden.

Tonale Epoche. Wie kann eine Epoche als „tonal“ bezeichnet werden, wenn diese Eigenschaft quasi alles impliziert? Bewegung und Ruhe wird es als Funktionen immer geben. Warum also dann prophetisch die kommende Epoche als „atonal“ bezeichnen, damit einen Gegensatz erstellend zu vorherigen schon schlecht klassifizierten Epoche? Schönberg erkennt diesen Terminus an. Die Begriffsbezeichnungen für die ersten beiden Epochen sind weder spezifisch noch tatsächlich dominant, wurden in der betreffenden Zeit in theoretischen Schriften so auch nicht angewandt, entspringen somit einem nachträglichen Definitionsbedürfnis, motiviert durch einen Trend. Modal – Tonal – Atonal. Klingt zwar gut, ist aber falsch. Eine Einteilung der Epochen, die sich auf die verwendeten Mittel stützt, wäre viel ergiebiger. So gibt es in der Geschichte der westlichen Musik eine monodische Epoche, in der allein monodische Mittel verwendet werden. Es folgt eine, in der ausschließlich das polyphone Element hinzutritt. Danach orga-

niert sich die Musik vertikal mit der Harmonie. Dann taucht die Klangfarbe als bereicherndes Moment auf. Und mittlerweile wird die gesamte Musik nach serieller Manier konstruiert. Außerdem kann man davon ausgehen, dass die gesamte Organisation logischen und psychologischen Grundsätzen folgt, im wahrsten Wortsinn. Jede dieser Möglichkeiten, die Entwicklung der Musik zu klassifizieren, ist nicht im Vorherein systematisiert worden, die jeweilige Dominanz tritt aber deutlich zu Tage. Demnach ließen sich die Epochen folgendermaßen darstellen: Monodisch, polyphon, harmonisch, koloristisch, seriell und grammatisch-funktional (diese Bezeichnung entbehrt offensichtlich eines normativen Wertes).

Beenden wir unsere Ausführungen zum Thema „Modalität“ damit, dass wir festhalten, dass hierunter der gesamte Gebrauch des Tonleiterrepertoires zu verstehen ist.

Melodische Semantik

Motiv: Dieser Ausdruck bezieht sich im allgemeinen auf ein kleines Fragment des musikalischen Gedankens. Unglücklicherweise fehlt eine ausreichende Abgrenzung gegenüber anderen ähnlichen Bezeichnungen. So verwendet Bas z. B. den Begriff „Abschnitt“ als Synonym für „Motiv“ und bringt damit Verwirrung in die Nomenklatur. Es ist interessant zu verfolgen, wie manche Theoretiker, deren Beobachtungen oft hervorragend sind, ihre Erkenntnisse durch ein spärlich differenziertes Begriffssystem verdunkeln. So verwechselt Bas z. B. auch die Begriffe „Phrase“ und „Periode“.

Es ist mir unerklärlich, wie man Wörter, die in ihrer Bedeutung derart differenziert sind wie „Motiv“ oder „Inzision“ (Unterabschnitt) verwechselt werden können, indem man sie über einen Kamm schert. Ist es nicht einleuchtend, dass ein Motiv in der Musik die kleinste sinntragende Ausdrucksgestalt sein muss? Ist es nicht ebenso klar, dass „Inzision“ ein Schnitt (Einschnitt) in etwas sein muss, das normalerweise nicht zergliedert ist? Deshalb wage ich, „Motiv“ als kleinstes sinntragendes Partikel in der Musik zu definieren, den Begriff „Inzision“ hingegen ausschließlich für jene (künstlichen) Unterteilungen zu verwenden, die innerhalb jener vorgenommen werden. Der Begriff „Motiv“ unterliegt somit einer der Literatur äquivalenten Bedeutung: Auch in der Musik kann es eine Vor- oder Nachsilbe geben (pressus und oriscus im Gregorianischen Choral).

Phrase: Diese Bezeichnung wird im Allgemeinen mit der Periode verwechselt, deren unwesentlichste Eigenschaft zudem die Periodizität ist. Sie umschreibt

zumeist Teile eines musikalischen Werkes, die in sogenannte „Vorder-“ und „Nachsätze“ unterteilt werden. Da in der Musik aber quasi alles nach diesem Muster organisiert ist, bleibt auch die Verwendung dieses Begriffs schwammig und eignet sich hervorragend für ziellose Diskussionen. Wenn man schon den Begriff der literarischen Grammatik entlehnt, warum konzentriert man sich nicht auf den logischen Zusammenhang der Bedeutungen? Die Phrase allein ist noch keine Aussage mit vollständigem Sinn. Ein Satz, eine analytische Aussage oder Periode hingegen schon. Die Phrase ist daher eher ein Bestandteil einer Periode. Dennoch wird häufig beides verwechselt. Merkwürdig, dass diese Verwechslung selbst Julio Bas unterläuft, der zu den wenigen zählt, die auf eher intuitive Weise die Logik in Bezug auf affirmative und negierende Phrasen analog zu den homonymen Urteilen eingeführt haben. Eine schlechte Semantik, die schlechte Synonyme wählt. Wie lange werden diese Verwechslungen andauern? Wäre es nicht angebracht, den Termini eindeutige Bedeutungen zuzuweisen? Als Phrase zum Beispiel jene Aussagen zu bezeichnen, die, da sie heterogen sind, nicht vollständig sind. Und als Periode all das, was periodisch ist und zudem aus Phrasen besteht (die diese unterteilen müssen)!

Das erhellende Moment bei der Verwendung der Begriffe Phrase, Periode, Vorder- und Nachsatz liegt vor allem verborgen in der affinitiven Beziehung der Musik zur allgemeinen Grammatik der Literatur: Motiv als Äquivalent zum Wort. Inzision als Äquivalent zur Silbe (auch Präfix und Suffix). Vordersatz als Äquivalent zum Subjekt. Nachsatz als Äquivalent zum Prädikat. Periodische Musik als Äquivalent zum Vers. Nicht-metrische Musik als Äquivalent zur Prosa. Thema als Äquivalent zum Titel. Periode als Äquivalent zur Strophe. Dies letzte Beispiel können wir in Anlehnung an die „Prosa-“ und „Versdefinitionen“ von Amado Alonso, die er in seiner unübertrefflichen Studie über die „Sonatas“ Ramón del Valle Inclán entwickelte, veranschaulichen. Der Vers ist mechanisch determiniert, seine Unterteilungen müssen im Einzelnen nicht exakt mit dem Sinn übereinstimmen, nur im größeren Zusammenhang, der sich als aus den proportionalen Unterteilungen resultierender Teil darstellt und als „Strophe“ bezeichnet wird, wo dann normalerweise Inhalt und Versmaß zusammentreffen. Offensichtlich gelten für die Musik dieselben Maßstäbe wie für die Prosa, wenn die Dauern nicht auf besondere Weise determiniert sind, wogegen die Periode hinsichtlich ihres metrischen Systems dieselben Beziehungen zur Logik aufweist, wie es für die Strophe der Fall ist. So können wir mit gutem Grund von einer Musik in Vers und Prosa sprechen, ohne damit wirklich etwas Neues zu installieren außer vielleicht der systematischen

Ausweitung des grammatikalischen Semantikbegriffs, der dem Vergleich von Linguistik und Musik entspringt und sich auf all jene Punkte beruft, an denen die beiden Analysefelder denselben Bedingungen unterliegen.

Wenn wir nun den Entwurf einer Neotechnik darlegen, wird sich zeigen, dass die Periode immer eine vollständige Aussage ist und die Phrasen, aus denen sie besteht, in erster Linie proportionierende Funktion haben. Wir werden auch zeigen, dass die strophische Musik (bestehend aus Teilen mit vollständigem Sinn) aufgrund ihrer inhärenten tautologischen Tendenz leichter in eine geschlossene Form zu überführen ist. Dazu werden wir natürlich auch auf die Existenz von offenen und geschlossenen Formen in der Musik näher eingehen müssen.

Der Periodizismus

Abgesehen von den oben genannten Schwächen der gängigen Nomenklatur scheint ihrer Anwendung zudem etwas Zwanghaftem zu unterliegen, als wäre im Geist der Musikwissenschaftler für Abweichungen und Ausnahmen kein Platz, als würde alles bis in alle Ewigkeit auf dieselbe Weise geschehen. Im Rahmen dieser analytischen und kompositorischen Mechanisierung muss der „Periodizismus“ hervorgehoben werden, der sich nicht darauf beschränkt, auf allgemeine Weise die einfachen Perioden festzustellen, sondern seine Fühler ausstreckt bis hinein in die molekularsten Einheiten der Musik. Alles muss periodisch sein. Und darüber hinaus sollen die Perioden vorzugsweise auch noch einem bestimmte Metrum folgen, jenem Metrum von acht Takten. Was den Widerspruchsgeist im Zusammenhang mit dieser Art von Spekulationen am Meisten anregt, ist die Tatsache, dass den Wiederholungen dabei in keiner Weise Rechnung getragen wird: Diese werden beachtet oder auch nicht, ohne Angabe von Gründen. Wie wir später sehen werden gibt es glücklicherweise musikalische Phänomene, für die die Wiederholung einer Aussage von logischer Notwendigkeit ist. Es gibt also akzessorische und funktionale Wiederholungen. Tägliches Brot ist auch der autorisierte Unsinn in Bezug auf die Artikulation. Das Studium alter Schriften von Leopold Mozart über die Violine oder denen von Quantz über die Flöte haben auf diesem Gebiet mehr verdunkelt als erhellt. In all diesen Abhandlungen findet man nur unvollständige Ausarbeitungen zur Artikulation, die sich alle lediglich auf traditionelle Argumentationen oder instrumentale Bedingungen berufen. Allerdings war schon damals klar, dass sich bei einem Instrumentenwechsel auch die Artikulation verändern würde. Was ergibt sich daraus? Die musikalische Bedeutung gestaltet sich auf unterschiedliche Weise, geleitet von einer Logik, innerhalb der

verschiedene Artikulationen zu denselben Ergebnissen führen können. Wenn wir die artikulatorischen Abweichungen näher betrachten, zeigt sich, dass sie jeweils danach streben, den rhythmischen Sinn zu verdeutlichen. Die rhythmische Klarheit ist das Hauptanliegen der Artikulation. Sie neigt dazu, Ruhepunkte und Bewegungszonen herauszustellen. So wechselt die Violine den Bogenstrich meistens vor dem Taktanfang um für das Folgende neue Kraft zu schöpfen. Dieser Umstand bleibt unbeeinflusst von der Tatsache, dass die meisten entwickelten Motive den Taktstrich überschreiten. Zwischen der artikulatorischen Einheit und der Logik besteht kein zwingender Zusammenhang. Ein Beweis dafür sind die unermüdlichen Anstrengungen, aus denen die unterschiedlichsten Artikulationen zu identischen (vokalen und instrumentalen) Passagen im dramatischen Werk Johann Sebastian Bachs resultieren. Es ist auch auffallend, dass besonders begabte Virtuosen durchaus auf ungewöhnliche Weise artikulieren können, ohne dass sich eine Passage dadurch ihren Sinn einbüßen würde. Eine Unart ist dagegen jener bemerkenswerte Wahn, der dazu führt, dass Artikulationen innerhalb des Taktstriches eingeschlossen werden, als ob alle Instrumente einen Bogen hätten. Zur weiteren Verwirrung trägt dann noch der „Phrasierungsbogen“ bei, wenn er eine größere Strecke umspannt als normalerweise üblich und dabei auf die Unterteilung in kleinere Abschnitte verzichtet. Einige Theoretiker scheinen noch nicht bemerkt zu haben, dass es eigentlich darauf ankommt, ob die Töne isoliert dastehen oder ob sie verbunden sind, ob Dauern oder Lautstärken größer oder kleiner sind. Man wird einen besonderen Spürsinn brauchen, um hierüber Auskünfte zu erlangen. In der elektronischen Musik können alle möglichen initiierten Effekte reproduziert werden, ohne dass jemand bei der Analyse die Spekulationen über Fingersätze, Bogenstrich und Atmung vermissen würde. Diese Momente musikalischer Gestaltung werden nicht wie magische Riten verarbeitet und systematisiert, sondern liefern ein bei gewöhnlichen Aufführungen zu erwartendes Ergebnis, einschließlich der sich durch das reale akustische Medium ergebenden Variationen. Dementsprechend können auch die Klänge länger oder kürzer, stärker oder schwächer ausfallen, unterteilt durch unterschiedlich lang ausgeprägte Pausen oder verbunden sein. Wir könnten weitere Abweichungen aufzählen, die der Analyse außermusikalischer Gegebenheiten entspringen, wie beispielsweise auch das visuelle Moment, das zu wahrhaft plastischen Betrachtungen geschriebener Musik führen kann. Diese Aspekte werden wir nicht verfolgen, da sie auf der Hand liegen.

Die Dynamik (Lautstärke)

Traditionelle Spekulationen über die Dynamik sind eine satte Aufgabe, an der man nicht unbemerkt vorbeikommt. Alle möglichen Behauptungen wurden hierüber schon geäußert. Manch einer versuchte, historische Gebräuche zu rekonstruieren, andere befassten sich mit Erneuerungen. Und obwohl genügend Studien auf die psychologischen Wirkungen der Dynamik hinweisen, gibt es dennoch keine wissenschaftliche Ausarbeitung darüber. Wir wollen hier nicht einen arbiziösen Wunsch unterstellen. Es sollen lediglich die simpelsten Fakten in Bezug auf die Korrelationen von Lautstärke und Tempo bzw. Lautstärke und Höhe überprüft werden.

Das Metronom, das in der Einarbeitungsphase eines Werkes große Dienste leistet, vermag zu einem späteren Zeitpunkt der Ausarbeitung ebenso alles zu zerstören. Niemals war der proportionierte mathematische Rhythmus dem wahrgenommenen gleich. Das Interesse, das Unbeteiligtsein am akustischen Vorgang bzw. die Fähigkeit sich von diesem mitreißen zu lassen, sind funktionale Einflussgrößen bei der Wirkung, die die Klangmaterie in der Persönlichkeit produziert. So kam es, dass die Musik seltsamerweise infolge der Mechanisierung des Rhythmus begann nach „Unzeit“ zu klingen. Die Regeln der Agogik schienen außer Kraft gesetzt oder wurden in Abhängigkeit zur Dynamik interpretiert, wodurch ihr eigentliches Wesen ins Gegenteil verkehrt wurde. Tempo und Lautstärke entbehrten ihrer normalen Grundlage. Konträr hierzu wird aber auch der Fall favorisiert, bei dem man auf engstem Zeitraum die stärksten Klänge setzt. Dies geschieht auf der Grundlage dessen, dass sehr starke Klänge dazu neigen, im Gehör fortzudauern, so kurz ihre tatsächliche Dauer auch gewesen sein mag. So setzt beispielsweise ein „a tempo“ gespieltes Crescendo ein funktionales Ritardando voraus. Bei vier gleichwertig notierten Tönen, bei denen auf den ersten ein Akzent fällt, ergibt sich natürlicherweise ein *accelerando* zum Ende hin. Es ist nicht so, dass dies nicht „zwischen den Zeilen“ auch in den Schriften C. Ph. E. Bachs, Leopold Mozarts, Quantz und anderen berücksichtigt wäre, es entgeht lediglich dem oberflächlichen Studioso. Nur der Gründliche vermag das Entscheidende aus diesen Traktaten herauszulesen. Wird für die Bezeichnung „a Tempo“ ein falsches Kriterium angewendet, so hindert es die Ausführenden daran, korrekte „Tempi“ zu spielen, die Musikwissenschaftler, den Rhythmus richtig zu analysieren und die Schaffenden, richtig zu komponieren.

Schauen wir uns die aktuelle Didaktik zur Melodik genauer an, so können wir feststellen, dass sie sich dahingehend entwickelt, mittels ihrer gegenwärtigen Technik aus den wirkungsvollen „Moderatos“ und „Adagios“ eine Antithese zu ihren eigentlichen Zielen zu bilden. Die „Tempo“-Schwankungen werfen neue Probleme hinsichtlich der Hierarchisierung der Klänge auf, was untersucht und gelöst werden müsste. Stattdessen erzwingt der akademische Kriechgang eine Deformierung, wodurch bedeutsame Klänge oder Gruppen kaum noch zu identifizieren sind. Man scheint davon auszugehen, dass das Gehör uneingeschränkt leistungsfähig ist. Leider ist dem nicht so, und die dieser Schule verfallenen Musikwissenschaftler irren umher inmitten der Klänge sobald ihnen keine Partitur zur Verfügung steht, die es ihnen ermöglichen würde, das „Werk“ im Schnecken-tempo zu studieren. Was soll das? Wird man wieder wie zu Boethius Zeiten das Zeugnis des Gehörs außer Acht lassen? Wie leicht einzusehen ist, wäre von einem solch antimusikalischen Vorgehen wenig Gutes zu erwarten. Eines der verheerendsten Kriterien in Bezug auf die „Krise der Kompositionslehre im Abendland“ ist die Tendenz zur Irrealität. In ihrem „in Papier umwickelten“ Dasein bringen es die Musikwissenschaftler zum größten Hochmut, mit dem sie die klangliche Botschaft ignorieren, um sie stattdessen durch eine zumeist wenig fundierte Lektüre zu ersetzen. In Schwarz-Weiß erscheint alles mit derselben Wichtigkeit, manches sticht möglicherweise (visuell) hervor, die vermeintliche Absicht des Komponisten darlegend. Doch entspricht dies dem auditiven Moment?

Es ist durchaus notwendig und nützlich, einmal ein Werk bis zur letzten Note analysiert zu haben, jedoch kann man daraus nicht zu dem Schluss kommen, dies Vorgehen sei das Nonplusultra, mit dem womöglich die Sinnlosigkeit dieses erschöpfenden Tuns untermauert würde. Man liefere vielmehr Gefahr, in einen „Analysismus“ zu verfallen. Das Pendant in der musikalischen Komposition begegnet einem unter der eleganten Bezeichnung „Präzision“, wobei es sich jedoch meist eher um einen simplen „Detaillismus“ handelt. Aus diesem Grund ist beinahe jedes zweite Werk ein wahrhafter Prototyp der Überladung, was besonders im melodischen Bereich sehr bedauerlich ist, wo der Schaden dann gar nicht mehr zu beheben ist. Eine der fehlgerichtetsten zeitgenössischen Tendenzen ist die serielle Technik, vormals Dodekaphonie, die sich in einem gnadenlosen Akademismus auf trügerische Schriften stützt, dabei die auditiven und assoziativen Wahrnehmungsschichten diskreditierend.

Drei hochtrabende Ansprüche „schmücken“ den Serialismus:

1. Die Forderung nach „Atonalität“, da es keine Polarisierung von Klängen gibt. Hier wird vergessen, dass es der Mensch ist, der beim Hören die Hierarchien aufstellt.
2. Der Anspruch, die „modalen“ Beziehungen der Reihen seien hörbar und könnten kontrolliert werden, dabei wissend, dass selbst ihre vordergründigste Bedeutung in einem bestimmten Kontext von Schnelligkeit und Kompliziertheit keinesfalls durch ein auditives Zeugnis belegt werden kann.
3. Der unerhörte Anspruch, eine substantielle Reform für die Musik bewirkt zu haben, und das, obwohl die serielle Operation des Klangs gezeigt hat, dass man sich mit diesen Mitteln nur noch in den Rhythmus retten kann.

Die klangliche Materie lässt sich mit dem seriellen Prinzip nicht zufriedenstellend modellieren. Dafür gibt es logische Gründe. Im Grunde lässt sich dies allein am Beispiel der Melodie verdeutlichen. Es fehlt dem System ein wahrhafter Sinn, was dazu führt, dass man sich in die Perkussion flüchtet, sobald die Syntax mit den üblichen Mitteln nicht funktioniert. Die begabteren Talente vermögen diesen Mangel durch einen konsequent mit der Logik, der Akustik und Psychologie verbundenen Sinn zu ersetzen. Die besten Beispiele sind Webern, Boulez, Stockhausen, Henze, Eimert u. a.

* * *

Eine Auswertung des akademischen Status der Melodie liefert vor allem schlecht begründete und schlecht angewandte Studien traditioneller Muster. Zudem ist die serielle Musik nicht in der Lage, historische Elemente einzubeziehen ohne sie zu deformieren. Sowohl die vergangenheits- als auch die zukunftsorientierten Positionen sind akademisch verfestigt, weshalb ihnen auch die wirkliche Kraft fehlt. Seit etwas mehr als 50 Jahre ist eine ungebrochene Folge von Vorurteilen zu verzeichnen, begleitet von Versuchen, für die Musik eine konsequente Technik zu etablieren. Die Fortschritte innerhalb der Kulturanthropologie, der Experimentalpsychologie und der Grammatik geben uns jedoch Anlass dazu die Grundlagen neu zu überarbeiten.

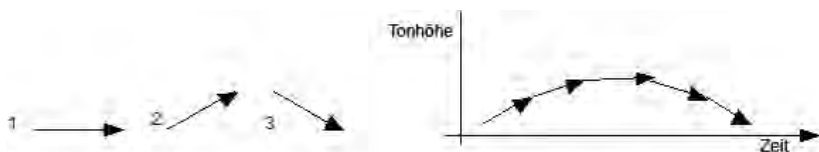
Entwurf einer analytisch-synthetischen Neo-Technik für Melodie und musikalische Horizontalität

Vektorielle Darstellung einer melodischen Repräsentation⁵⁴

Wenn wir uns an einem beliebigen Tag einer freien linearen Assoziation hingeben, die von einem gegebenen Klang initiiert wurde, so werden wir folgende Entscheidungsmuster als relevant eruieren:

- a) Für die Fortführung des Gegebenen gibt es drei allgemeine Alternativen: I. Den Klang wiederholen, II. einen anderen produzieren. In den ersten Entscheidungsbereich fällt neben der Wiederholung zudem noch die Veränderung, so dass b) der neue Klang höher oder tiefer sein kann als der ursprüngliche und c) sich der Prozess mit dem zweiten Klang wieder neu in Gang setzt.

So lässt sich sagen, dass die Melodie sich über Entscheidungen bezüglich der Bewegungen konstituiert. Die praktischste Art, diesen Ablauf graphisch darzustellen, wäre ein gesteuertes Segment oder ein Vektor, dessen Winkelgrad durch das Ausmaß der Verschiebung in der Zeit bestimmt wird. Auf diese Weise reduzieren wir die Imagination des Komponisten auf die Tendenzen der Permanenz resp. der Veränderung als Keim der Imagination schlechthin, wie sie den grundlegendsten Reaktionen, z. T. den Reaktionen Einzelner auf äußere Reize, entsprechen.



Die Graphik repräsentiert die melodischen Wege, die jeder zeitlichen oder klanglichen Skala angepasst werden könnten. Man sieht, dass die linearen Verschiebungen des Klanges Bewegung im Raum abbilden (Reflexe davon produzieren). Die Melodie ist eine der musikalischen Formen mittels derer eine Geste suggeriert werden kann.

⁵⁴ Diese Überschrift hat im Original die Nummer „1“. Es gibt im Original keine Nummer „2“.

Abgesehen davon gilt die Melodie üblicherweise als das natürliche Vehikel des Gesangs. Dieser wiederum ist das Ergebnis eines Kompromisses von Wort und Musik. Daraus resultiert unsere Gewohnheit, bei melodischen (oder monodischen) Reizen, die sich dem prosodischen Rhythmus annähern, in Wörtern zu denken. Die Melodie vereint in sich zwei suggestive Aspekte: als grundlegenden die Bewegung, als erworbenen die Sprache, welche je nach Art der Alteration den respiratorischen und glossopharyngealen Reflexen entsprechen und zwar in dem Maße, wie sich die melodische Textur adäquat zu den gewohnten mündlichen Praktiken verhält.

Die natürliche melodische Phrase

Entsprechend zur natürlichen Ordnung in der literarischen Grammatik gibt es auch in der Musik eine Ordnung, die fundamental ist für melodische Ausdrucksformen. Der Prozess kann folgendermaßen dargestellt werden:

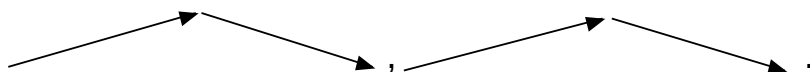


Diese tektonische Gestalt der linearen Entwicklung entspringt nicht der Konvention mündlicher Gepflogenheiten, sondern wurzelt vielmehr auf psychophysiologischen Grundlagen. Die Darstellung ist reduziert auf eine einzige der vielen möglichen Kurven, die als Antwort auf einen Reiz entstehen könnten. Grundlegendstes Muster aller aber ist die Bewegung von Kontraktion zur Entspannung. In diesem Sinne wird hier die Tendenz von der Bewegung zur Ruhe abgebildet. Die erste Entwicklung ist eine Steigung (protasis), mit dynamischer Funktion. Die zweite mit ihrer absteigenden Tendenz (apodosis) hat eine statische Funktion.

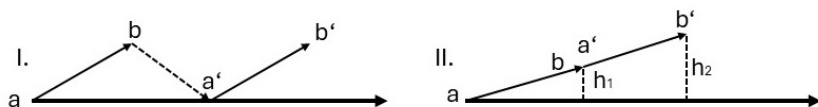
Wie kommt es, dass ein melodischer Anstieg Kontraktion bzw. ein Gefühl der Instabilität evoziert? Die Antwort liegt in dem entstehenden Ungleichgewicht, hervorgerufen durch eine Assoziierung der von Instrumenten mechanisch erzeugten Klänge mit der sprachlichen Lautbildung, bei der es in Verbindung mit einer Aufhellung einen reflexartigen Mechanismus des Zusammenziehens gibt. Höhere Frequenzen bedeuten größere Spannung der Stimmbänder. Wäre dem nicht so, gäbe es zwischen dem Medium und dem Hörer keine Resonanz. Diese motorische und physische „Resonanz“ ist für die spätere Herausbildung psychologischer Merkmale und der „Assimilation“ unerlässlich.

Demnach kann als natürlich gelten, dass die Minimalordnung jeglicher Äußerung aus zwei Faktoren besteht: a) Aktion und b) Reaktion. Dieser Vorgang impliziert drei Momente: I. Ruhe, II. Bewegung und III. Ruhe. All dies erfüllt sich innerhalb der Melodie oder Monodie, wobei protasis und apodosis in sukzessivem Wechsel ihre Funktion ausüben.

Diesen prozessualen Verlauf, den wir soeben als den natürlichen deklariert haben, bietet jedoch für die Logik noch nicht genügend Anhaltspunkte. Für logische Betrachtungen ist leider nur der analytische Verstand maßgebend, der sich konträr zum dargelegten Fall präsentiert, in dem sich die beiden angegebenen Richtungen, aufgefasst als Subjekt und Prädikat, ausschließen bzw. negieren. Daher muss aus logischer Sicht die natürliche Phrase eine heterogene bzw. synthetische Äußerung sein. Innerhalb dieses Systems fällt dem Prädikat die Rolle zu, die Analyse zu vervollständigen. Die einfachste Gestalt diesen Typs ist die zweigliedrige, generell tautologische Periode.



Das hier auftauchende Problem ergibt sich aus der Tatsache, dass der Zeitfaktor zwar rekonstruierbar ist, die Zeitverläufe der zwei Phrasen aber trotzdem nicht identisch sind. Andere Versuche, das tautologische Moment darzustellen, sind sogar noch weniger geeignet.



Der erste Fall erlaubt keine Tautologie, da sich abgesehen vom veränderten Zeitfaktor auch die Relation $b-a'$ beim zweiten Mal anders darstellt und so dem Vektor eine neue Gestalt gibt. Im Fall II ist die Höhe (h_1 und h_2) die entscheidende Abweichung.

Man sieht, dass es für die als identisch zu beurteilenden Entwicklungsverläufen notwendig ist, bestimmte Faktoren und Entwicklungsmomente zu eliminieren. Welche sind das?

Faktoren melodischer Interpunktion

Der folgende Abschnitt bezieht sich auf die Äquivalenz von musikalischem Zeichensystem und syntaktischer Zeichensetzung in der Literatur unter Berücksichtigung ihrer musikalischen Aspekte, mit der Absicht, die spezifischen Mittel herauszuarbeiten, durch die Elemente (Motive) separiert oder hervorgehoben werden.

Grundsätze:

I. Ist der Entwicklungsverlauf aus logischer Perspektive aufgrund seiner Statik oder mechanischen Regelmäßigkeit in der Fortschreitung getilgt, ist der Rhythmus entscheidend.

II. Tilgt der Rhythmus aufgrund seiner Isochronie oder einer mechanischen Regelmäßigkeit das logische Moment, muss der melodische Verlauf entscheiden.

III. Gibt es logische Abweichungen sowohl in Bezug auf den Rhythmus als auch in Bezug auf die anderen Vektoren, so kann sowohl das eine als auch das andere Element für die Entscheidung geltend gemacht werden, allerdings mit einer bevorzugten Dominanz des rhythmischen Faktors.

An dieser Stellen dürfen wir ein grundsätzliches Prinzip nicht unerwähnt lassen, auch wenn es offensichtlich erscheint:

Der Rhythmus ist eine expressive Oszillation zwischen Bewegung und Ruhe. Die Bewegung ist immer suspensiv. Die Ruhe immer konklusiv. Es muss daher in der Musik zwei Typen der Einteilung geben: künstliche bzw. in Schwebе gehaltene und natürliche bzw. kadenzielle.

Als evident erscheint es uns, dass die natürlichen Einheiten dominieren, wogegen die künstlichen als indiziert gelten müssen. Sollte ein nachlässiger Komponist dies nicht berücksichtigen, wird er seine Musik schlecht interpretiert wiederfinden. Die folgende Auflistung zeigt Fälle, in denen diese Einteilungen deutlich erkennbar sind:

1. Töne, die länger sind als üblich. Dies entspricht einer metrischen Version des affirmativen Rhythmus, basierend auf der Umwandlung des Akzents in Dauer.
2. Töne, die lauter sind als üblich, sei es am Taktanfang oder an anderer Stelle. Dies repräsentiert die dynamische Version des affirmativen Rhythmus.
3. Mechanisch verlängerte Töne oder Wendungen, die an sich kurz sind, in diesem Zusammenhang aber als ausgestalteter Orgelpunkt fungieren.

4. Pausen nach akzentuierten Tönen. Dies kommt einer Verlängerung gleich.

Im Falle einer Aufhebung der rhythmischen Elemente:

5. Richtungswechsel besonderer oder allgemeiner Art.
6. Der höchste Ton einer Wendung ist äquivalent zum Schlussakzent eines steigenden interrogativen Vektors mit affirmativem Rhythmus.
7. Der tiefste Ton einer absteigenden Sequenz entspricht einem Schlussakzent eines affirmativen Vektors mit affirmativem Rhythmus.
8. Affirmative Sequenzen, die melodisch die Funktion der Ruhe erfüllen, sind immer vollständig affirmativ und verhalten sich wie kadenzelle Einheiten.
9. Affirmative Sequenzen, die melodisch auf die Funktion der Bewegung ausgerichtet sind, gelten als semikadenzell bzw. suspensiv.
10. Bei interrogativen Sequenzen wird die Funktion verstärkt, wenn die Schlussnote derselben Funktion unterliegt. Andererseits werden sie geschwächt, *wenn diese entgegengesetzte Funktionen übernehmen*.
11. Die durch den Konflikt zwischen rhythmischer und vektorieller Funktion neutralisierten Sequenzen definieren sich nach der letztendlichen melodischen Funktion.
12. Bei geringer funktionaler Differenzierung entscheidet sich die Funktion der Sequenzen anhand ihrer dominierenden Ausrichtung. Anzuwenden wäre dies auf die sogenannte Atonalität der seriellen Technik. In der dodekaphonischen Melodie beispielsweise wäre alles Aufsteigende (ungeachtet des rhythmischen Verlaufs) interrogativ und alles Absteigende affirmativ.

Fahren wir fort mit der Auflistung unserer Divisionszeichen, wie sie im musikalischen Text gültig sind:

13. Gibt es keine deutlichen Unterteilungsmerkmale innerhalb eines Stückes, kann man eine Gruppierung zum Zwecke der Analyse und der Komposition anhand hervorstechender Elemente, abgesehen von denen der gelegentlichen Wiederholung, vornehmen:
 - a) Einheiten können aus zwei verschiedenen Elementen gebildet werden, wenn sie nicht auf syntaktischer Ebene getrennt sind und
 - b) die reine und einfache Wiederholung schafft eine Einheit, die in sich selbst gruppiert ist.
14. Unser letztes allgemeines Zeichen der Ruhe und daher der Separation ist der Beginn eines neuen Ereignisses, wie lang es auch immer sein mag.

Grenzen der dodekaphonischen Phrase⁵⁵

Das Natürliche an der Ordnung einer tektonischen Phrase gründet sich auf psychophysische Ursachen. Beim Singen beginnt jeder Mensch mit einem Ton, welchen sein phonales Organ im Ruhezustand hervorbringen kann (wie beim Sprechen), und kehrt genau zu diesem Angangston auch wieder zurück. Wir kennen den für jede Person charakteristischen Ton, und können aufgrund seiner Veränderungen jeweils das emotionale Empfinden wahrnehmen. Webern fühlte dies intuitiv, weshalb er dazu neigte, eine Reihe am Ende eines Werkes rückläufig darzustellen, so dass er mit derselben Note schloss, mit der er begonnen hatte. Die heutigen Zwölftöner haben dieses Vorgehen als der tonalen Verwurzelung entstammend geächtet und haben sich dadurch die letzte Möglichkeit, ein phrasenbildendes System zu bilden, verbaut. Symmetrie ist in der Dodekaphonie und generell im Serialismus verpönt. In dieser Technik sind Krebsverfahren also unsinnig. Nachdem die intervallische Variationsmöglichkeit nicht mehr in Betracht kommt, bleiben allein die artikulatorischen Veränderungen. Diese „exklusive“ Technik ist eher eine Einengung als ein konstruktiver Beitrag.

Letzter Grundsatz

Jedes heterogene Gebilde verlangt eine Prädiktion. In manchen Fällen wird hierzu eine vollständige Struktur verwendet. Die Exklusion zwischen den Elementen (Synthese) lässt den Ausgangspunkt bzw. die Prädiktion ahnen, die Musik selbst bleibt „offen“ für seine Prädikation. Eine bimembrane tautologische Periode ist daher geschlossen bzw. mit vollständigem Sinn. Die besten Themen sind synthetisch. Die besten Perioden analytisch. Jedes abgeschlossene Werk ist analytisch, auch wenn diese paradoxal ist.

DIE SYNTHESE IST EINE FUNKTION DER BEWEGUNG; DIE ANALYSE EINE DER RUHE.

Resümee

In der musikalischen Syntax gibt es logische und psychologische Zeichen. Beides ist auch relevant für die horizontale Ebene (Melodie bzw. Monodie). Die

⁵⁵ Ich bitte um Entschuldigung dafür, dass ich hier ein Gebiet behandle, das eigentlich in die Rubrik akademischer Kritik gehört, aber wir haben gerade an dieser Stelle das Handwerkszeug, um uns damit auseinander zu setzen. [Fußnote von Becerra.]

Logik ist das umfassende Merkmal aller Klassen. Analysieren heißt klassifizieren. Die Grundsätze und Definitionen von Elementen erlauben uns, diese Aufgabe zu erfüllen.

Äquivalenz literarischer und musikalischer Interpunktion

Literatur	Musik
Punkt am Satzende	Kadenzieller Halbschluss
Punkt am Abschnittsende	Kadenzieller Ganzschluss
Komma	Interrogatives Ende
Semikolon	Glied von Vorder- oder Nachsatz
Doppelpunkt	Jede Art von Schlussbildung am Ende einer heterogenen Gruppe

In metrisch organisierter Musik gibt es genau wie in der Poesie zwei Typen der Interpunktion: Die rhythmische und die syntaktische. Im ersten Fall wirken Verzögerungen spannungssteigernd, während sie im syntaktischen Kontext das Ruhemoment verstärken. Die Koinzidenz von rhythmischer und syntaktischer Interpunktion führt zu einer doppelten Befriedigung.

Dieser Aspekt ist besonders in letzter Zeit, da die „pointillistische“ Musik ihre „verbindlichen“ Kriterien (simultan, melodisch und harmonisch) aufzudrängen scheint, viel diskutiert worden. Es gilt, in diesem Bereich ein wichtiges Vorurteil zu umgehen, demzufolge die harmonische Erscheinung der Intervalle an der Präzedenz des Melodischen zu messen.

Die Gründe für harmonische Überlagerungen könnte man in folgender Weise ordnen:

- a) Die zufällige, empirisch entstandene Überlagerung. Beispiele hierzu findet man in den parallelen Gesängen verschiedener primitiver Kulturen, ausgenommen die in der Praxis prozessionsartiger Gesänge entstandenen Kanons.
- b) Überlagerungen, die aus akustischen Gesetzmäßigkeiten resultieren, wie sie sich z.T. am Klangverhalten der Saiten, Rohre oder auch Glocken, welche einen regelrechten Kampf der Obertöne ausfechten, beobachten lassen.
- c) Aufgrund von Erfahrungswerten gesteuerte Überlagerungen.

In Anbetracht dieser Möglichkeiten können beim Hören einer Melodie oder Monodie vertikale Assoziationen freigesetzt werden:

- I. Wenn die Lautstärke des Klanges einen akustischen Stillstand begünstigt.
- II. Wenn die zeitlichen Abstände (weil sie vielleicht einem Arpeggio ähneln) an tatsächlich realisierte Formen der Vertikalität erinnert.
- III. Wenn die Figurationen dem gewohnten Gebrauch des Arpeggierens nahekommen.

Diese Beobachtungen weisen auf grundsätzliche Tatsachen hin: Überlagerungen vollziehen sich vorrangig im außermelodischen Bereich. Die Melodie erhält die Harmonie, erschafft sie aber nicht. Die Tatsache, dass die dodekaphonische Technik eine Gleichsetzung des Vertikalen mit dem Horizontalen beansprucht, erlaubt keine Verallgemeinerung in Bezug auf harmonisch-melodische Prozesse in früheren Epochen.

Bevor wir uns mit konkreten Fallbeschreibungen befassen, sollten wir uns Folgendes noch einmal vergegenwärtigen:

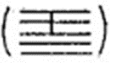
- A. Die auszuführenden Berechnungen müssen hierarchisch unter dem Gesichtspunkt der Wahrscheinlichkeiten bzgl. des Hörens und der Assoziation verarbeitet werden.
- B. Die periodische Regelmäßigkeit (die im vorigen Artikel behandelt wurde) entscheidet über den Wirkungsgrad der Reize. Die Möglichkeit des Eindringens eines Reizes nimmt mit zunehmender Regelmäßigkeit ab und stößt andererseits an die Grenzen des Wahrnehmbaren, sofern sich die Regelmäßigkeit auflöst (ein invertierter Prozess).
- C. Das Ergebnis der hierarchisierten Berechnungen muss den Gesetzen der Logik unterworfen werden, woraus sich dann der musikalische Gedanke formieren kann.

Vertikale Aspekte der Melodie

Analyse eines gregorianischen Gedankens:



Das vorliegende Beispiel einer Monodie ist eines der einfachsten dieser Art. Es besteht aus drei Teilen, dreimaliger Wiederholung (iii), was ihm periodischen Charakter verleiht, wodurch eine Affinität zur literarischen Klassifikation des Verses entsteht. Zu unserem Glück besitzt der gregorianische Gesangeine Reihe präziser syntaktischer Elemente: a) den Text, analysierbar aus dem Blickwinkel der jeweiligen Grammatik und b) die Intonation in Bezug auf die kleine ('), mittlere

() und abschließende
Unterteilung, () der Phrase und
() Periode.

Darüber hinaus werden Funktionen der Bewegung und Ruhe vom hypomixolydischen Modus (g – c) determiniert.

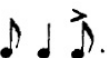
In Homologie zur unterlegten Sprache kann der Teil vor der ersten größeren Unterteilung als musikalische Phrase bezeichnet werden, deren kleinere synthetische Unterteilung in Vorder- und Nachsatz (die verschieden, gegensätzlich oder sich gegenseitig ausschließend sein können) ebenfalls dem linguistischen Pendant entspricht. Der synthetische Charakter dieser Phrase verwandelt die Aussage in ein alogisches Phänomen, trotz seiner klaren tektonischen Bedeutung. Dies ist der Grund für die Notwendigkeit von Wiederholungen. Erst wenn die Aussage durch das Wiederholen einer Äußerung gefestigt wurde, kann sie als vollständig

gelten, da nun die grammatikalische Einheit mit den Eigenschaften von Inhalt und Periodizität ein sinnhaftes Ganzes bildet. Dasselbe gilt für die Textebene hinsichtlich der Iteration des Wortes „Christe ...“ und aufgrund des Wortes „Kyrie“, was besonders betrachtet werden muss. Vergleicht man die einzelnen Phrasenglieder dieser Form, erscheinen die Vordersätze als kontrastierend und die Nachsätze als homogen (mit kleinem Vorbehalt bzgl. der letzten Phrase).

Die Kontinuität dieses Stücks basiert auf der verbindlichen Prädiktion gegenüber den heterogenen Äußerungen. Die Einheit ergibt sich aus der Erfüllung der analytischen Prädiktionen (also bezogen auf ähnliche Äußerungen), die beim Vergleich der einzelnen Glieder beobachtet werden können. Die ternäre Periodizität besitzt, wenn man aufmerksam hinschaut, mehr dynamische als statische Energie. Sie bewirkt eher ein Bedürfnis des Fortfahrens als des Schließens. Ein Urteil, damit es als logisch gelten kann, muss zwangsläufig analytisch sein, indem es beispielsweise eine Handlungsabfolge fordert, die ein Wiedererkennen ermöglicht. Hier handelt es sich um eine doppelt wiederholte Handlung. Eine dreifache Handlung ist als grammatikalischer Akt bestätigend und doch beunruhigend. Die Einteilung in Paare ist eine auffällige Tendenz der Symmetriebildung, zu beobachten sowohl in der Musik als auch in der literarischen Grammatik, die erst noch definiert werden müsste. Carlos Vicuña Fuentes kommentiert dies in seiner Abhandlung zur logischen Analyse sehr prägnant: „Damit ein Gedanke als logisch gelten kann, muss er zumindest mit sich selbst identisch sein.“ Übersetzt in grammatikalische Termini impliziert dies stillschweigend eine Verpflichtung zu verdoppelten Aussagen. Eine dreifache Identität verwirrt.

Die kleinen Buchstaben beziehen sich auf die motivischen Einheiten mit ihren jeweiligen Kerneigenschaften und in ihren elementaren Varianten zuzüglich gelegentlicher Prä- und Suffixe. Klassifizierung bedeutet zwar Trennung, soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Beziehungen der Verkettung (die immer vorhanden sind) existieren.

Untersuchen wir die ersten zwei Motive des ersten Vordersatzes, stoßen wir auf seine synthetische Korrelation. Motiv a ist rein rhythmisch und b melodisch, zusammengesetzt aus zwei Gruppen mit jeweils drei Tönen. Beim ersten handelt es sich im Rahmen der gregorianischen Neumennotation um einen „porrectus“ und beim zweiten um einen „torculus“, vergleichbar mit unserem Pralltriller. Aufgrund seiner Neumennotation könnte man das Motiv b auch in zwei Fragmente unterteilen und damit feineren Kriterien unterwerfen.

- Rhythmus $\cup \cup -$ (affirmativ) .

Das akzentuierte Achtel neigt dazu, den Dauernwert einer Viertel zu beanspruchen.

Motiv a (!)

– Intervallbildung. Vektoren $1 = 0, 2 = 0$. Null.

Das Affirmative dieses Motivs ergibt sich zum Einen durch sein rhythmisches Element, zum Anderen konstituiert es sich über die „finalis“ bzw. die Funktion der Ruhe des entsprechenden Klanges.

- Rhythmus: 1. $\cup \cup \cup =$  (?) ;
2.  = $- \cup \cup$ (!) ; kurz gesagt ?!

Motiv b (!)

– Intervallbildung. In Halbtonen, $- = \uparrow = ? = + =$). $[+ 2, \text{verknüpft}] 1 = +3, +3, -2, -2, +2$.

Der Komplex des Rhythmus ist neutral.

Der Komplex der inneren Entwicklung des Motivs ist mit zwei Halbtonschritten interrogativ $\uparrow$. Abstrahieren wir das Verknüpfungselement $[]$, ergibt sich eine Null-Entwicklung. Das Motiv endet mit der Ruhefunktion (finalis g).

Rhythmisch gesehen sind die Motive des Vordersatzes affirmativ. Ihr Inhalt ist aber heterogen. Die Äußerungen sind nicht logisch. Ein Motiv negiert das andere. Die Wendungen des Vordersatzes liegen unterhalb der Ruhenote (plagale Kurve). Die Entwicklung ist kompensiert worden. Die vektoriellen Bewegungen sind affirmativ, später schwebend.

Untersuchen wir den Nachsatz, so stellen wir im Allgemeinen einen gegenläufigen Prozess fest. Der Rhythmus von c ist feminin (dubitativ) und der von d ist maskulin (affirmativ). Diese Verläufe heben sich auf, da Anfangs- und Endton identisch sind. Somit ist die Funktion der Ruhe erfüllt, sowohl im Vorder- als auch im Nachsatz. Die motivischen Inhalte des Nachsatzes widersprechen sich gegenseitig. So handelt es sich auch hier um ein Phrasenglied, das wie das vorherige heterogen

ist. Die Beziehung der beiden resultiert aus der Gemeinsamkeit rhythmischer Elemente. Der Nachsatz kann als Prädikat des Vordersatzes betrachtet werden, wobei die „Antwort“ jedoch höchstens als Vorschlag gelten kann, da die Eigenschaften des Vordersatzes nicht in Gänze im Nachsatz präzidiert sind. Somit handelt es sich hier noch nicht um eine Aussage. Diese kommt erst durch die wiederholte Form zustande.

Will man als sorgsamer Musikwissenschaftler den Stil eines Werkes mit größtmöglicher Genauigkeit analysieren (was nicht dasselbe ist, wie seine Bedeutung festzulegen), erfordert dies eine vollständige Berechnung der Häufigkeiten sowie der Ordnung jeglicher Elemente (Zahl und Ordnung der Intervalle, Akzente und Dauern in Bezug auf die Klänge, Anzahl der Glieder etc.).

Unser Anliegen ist es, eine allgemeine Grammatik aufzustellen, so dass der Stil als zusätzliche Komponente zu betrachten ist. Wir werden versuchen, in den musikalischen Gedanken einzudringen, nicht in seine beiläufigen, mechanischen Bedingungen. Im Augenblick des Komponierens wird der Komponist seinen eigenen Vorlieben folgen.

Ein letzter Blick auf das kleine gregorianische Stück bestärkt die Annahme, dass das Paaren von Äußerungen eine grammatikalische Regel sein könnte. Das oben dargelegte Kyrie setzt sich aus dreifachen Wiederholungen jedes seiner Teile zusammen, was folgendermaßen systematisiert werden kann: AAA, BBB, A'A'A' (A', weil der Text identisch, der musikalische Inhalt aber unterschiedlich ist). Was den Text betrifft, so paaren sich zwar am Ende die „Kyries“, nicht aber die „Christes“. Auf der musikalischen Ebene herrscht das Prinzip der Ableitung, da der letzte Teil Elemente der vorausgehenden Gruppe enthält und zudem doppelt so lang ist, was die Gesamtheit der Metren in zwölf mehr oder weniger gleiche Teile ordnet. Diese metrische Gliederung des Kyrie kann zudem als Regel für die Analyse anderer Stücke des gregorianischen Gesangs fungieren, da in diesem Genre immer der gleiche Typ des Ausgleichens anzutreffen ist. Etwas Vergleichbares vollzieht sich bei der paarweisen Zusammenstellung ungerader Stimmeinsätze der Fugensubjekte (supernumerische auszugleichende Einsätze).

Analyse eines Gedankens von Schumann

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is a treble clef with a melody, and the bottom staff is a bass clef with a bass line. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, followed by quarter notes A4, G4, and F#4, and finally a half note E4. The bass line consists of a continuous eighth-note pattern: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370, E370, F370, G370, A370, B370, C371, D371, E371, F371, G371, A371, B371, C372, D372, E3

gegenwärtiger Tendenzen zu verwerfen. Die Musik als eine Reihe vollständiger analytischer Äußerungen, bestehend aus unterteilbaren oder nicht-unterteilbaren Aussagen, ist geschlossen. Unterliegt sie einer hierarchischen Ordnung, bei der sich die Aussagen fortlaufend präzisieren oder die aus größeren Komplexen bestehen, deren Elemente sich gegenseitig ausschließen, kann sie als offen gelten. Erst am Ende des Werkes ist die Aussage logisch.

Betrachtungen zu einem Gedanken Bartóks

Aus dem 3. Satz seines „Konzert Nr. 3 für Klavier und Orchester“



Dieses kurze Stück kann als Periode aufgefasst werden, deren Vordersatz das Subjekt und deren Nachsatz die entsprechende tonale Antwort ist. Die Phrase bzw. Halbperiode hat eine klare tektonische Struktur. Betrachtet man das Tanzartige als charakteristische Regelmäßigkeit für dieses Stück, so sticht die davon abweichende rhythmische Behandlung des Nachsatzes besonders hervor, da dieser im Vergleich zum Vordersatz, der sich ja rhythmisch eher gleichförmig zeigt, unregelmäßig ist. Die Periode hat sechzehn Takte, die Phrase acht und deren Glieder (Vorder- und Nachsatz) vier. Man bekommt den Eindruck eines „quadratischen Taktes“ („ritmo di quattro batutte“). Für die Glieder innerhalb der Phrase gibt es eine strikte Entsprechung zwischen Inhalt und Metrum. Abgesehen von dieser beflissenen Beharrlichkeit tragen auch die heterogenen Elemente zur Kontinuität dieses Stückes bei. Diese fallen besonders deutlich im Nachsatz auf, worauf wir ja bereits hingewiesen haben. Im Kontrast zum Vordersatz gewinnt hier eine absteigende Tendenz an Bedeutung. Das Wichtigste aber ist, dass das rhythmische Spiel des Taktes gebrochen wird durch die Transformation des Jambus in einen Anapäst, was zu veränderten Akzentuierungen führt (entsprechend des feierlichen

Pathos der Nomenklatur Lussys⁵⁶). Das Ergebnis wirkt in hohem Maße beunruhigend und eine einzige Periode reicht natürlich nicht aus, um eine vollständige Aussage zu machen, denn außer der logischen Befriedigung wäre eine psychologische von Nöten um die erzeugte Spannung wirklich zu lösen.

An dieser Stelle beenden wir zunächst unsere Ausführungen zur Anwendung eines neuen objektiven, psychologischen und logischen Kriteriums für die melodische bzw. lineare Analyse. Erweiternde und grundlegende Details der Technik finden sich im vorigen Artikel über den Rhythmus.

Entwicklungsstufen bei der Bildung einer melodischen Technik

Man kann zu der Auffassung kommen, dass das eingehende Studium der Melodie oder Monodie heutzutage nicht besonders üblich ist. Es kann davon ausgegangen werden, dass das harmonische Ohr durch die Gegebenheiten der westlichen Welt, übermittelt durch Radio und Schallplatte, geprägt ist. Daher erscheint es unpassend, das Kompositionsstudium mit Problemen der Linearität zu beginnen. Vorher sollten unbedingt unterschiedlichste improvisierte Übungen erprobt werden. Von diesen ausgehend kann man sich dann nach und nach spezialisieren, bis man an die Grenzen des melodisch Realisierbaren stößt. Diese Vorarbeit voraussetzend, greifen wir an dieser Stelle das lineare Problem auf.

(Alles muss schriftlich, mündlich und instrumental geübt werden).

1. Freie melodische Assoziation, ausgehend von einem willkürlich gegebenen Ton;
2. Freie Assoziation, ausgehend von zwei vorgegebenen Tönen:
 - c) Repetierende Töne: I) Akzent auf dem ersten und II) Akzent auf dem zweiten;
 - d) Ansteigende Tonfolge mit unterschiedlichen Akzentuierungen;
 - e) Absteigende Tonfolge mit unterschiedlichen Akzentuierungen;
3. Freie Assoziation, ausgehend von mehr als zwei gegebenen Tönen mit unterschiedlichen Akzentuierungen.

56 Lussy, Mathias: "Le rythme musical".

Gesteuerte Assoziation:

4. Isorhythmische und isoaktzentuale Assoziation mit dem Ziel, die Kontrolle über den Verlauf zu üben: Übung einfacher Verläufe: I) über unterschiedliche Motive, II) über ein gegebenes Motiv und III) über verschiedene vorgegebene Motive;
Anmerkung: Die vorgegebenen Elemente müssen der Imagination des Lernenden entstammen. Der Lehrer liefert die zu erfüllenden Bedingungen.
5. Assoziationen über einen obstinaten Rhythmus, wobei der Verlauf frei bleibt;
6. Assoziation über einen Vorgegebenen Verlauf (Sequenz), wobei der Rhythmus frei bleibt;
7. Konstruktion von obstinaten Strukturen, bei denen Rhythmen und Verläufe nicht übereinstimmen;
8. Wiederholung des Prozesses, die modalen Gesetzmäßigkeiten einbeziehend:
 - a) rhythmisch: I) traditionelle und II) neue;
 - b) melodisch: I) traditionelle und II) neue;
9. Studien zur periodischen Improvisation:
 - a) tonal;
 - b) modulierend;
 - c) seriell;
10. Entwicklung von einem Thema oder mehreren ohne formale Obligatorien im Rahmen des traditionellen und inventiven Bereichs;
11. Klassifikation der häufigsten oder beliebtesten Ereignisse. Bestimmung allgemeiner und persönlicher Regeln der Anwendung;
12. Festlegen instrumentaler, vokaler und textlicher Obligatorien;
13. Wiederholung des Prozesses auf der Grundlage definierter Entwürfe ohne Improvisationselemente;
14. Kritische Diskussion besonderer und allgemeiner Ergebnisse mit dem Lehrer und Entwerfen ergänzender Fragestellungen.

IV. Morphologische, semantische und expressive Probleme der Polyphonie (1958)⁵⁷

a) Das Spezifische dieses Mittels. Das Generierende

Musikalische Erscheinungen verfügen über eine große Dichte an Interaktionen. Um diese zu untersuchen, ist es notwendig, die maßgeblichen Faktoren zumindest für bestimmte Abschnitte zu gliedern. Die daraus hervorgehenden Arten erlauben es dann (sofern sie homogen sind), die Interaktionen gewinnbringend zu untersuchen.

Die Polyphonie und deren Technik, der Kontrapunkt, liefern vermutlich die klarsten Fälle, wenn es um die Strukturen innerhalb der Faktoren geht, welche für die Konstitution des musikalischen Ganzen verantwortlich sind. Keine andere Gattung kann auf eine derart günstige Entwicklung zurückblicken und eine derart langanhaltende Wirkung verbuchen.

Aus dem Bereich musikalischer Gattungen hebt sich der polyphone Typ deutlich ab, dessen grundlegende Problematik ihn zugleich charakterisiert: Die koordinierte und expressive Überlagerung von Monodien. Setzen wir aber diese Technik in die Praxis um, so sehen wir, dass auch noch andere Aspekte eine Rolle spielen. Die meisten Theoretiker bemühen sich eifrig, die Technik des Kontrapunktes von der Harmonie zu trennen, aber dies Unternehmen basiert nur auf einer Illusion. Allenfalls lässt sich durch diesen Ansatz die Dominanz des Horizontalen über das Vertikale begründen, nicht aber der Ausschluss des Letztgenannten. Das Spezifische des Kontrapunkts ist keine absolute Tatsache oder ein explizites Ergebnis monodischer Überlagerungen. Ausgehend von einem sehr schlichten Ursprung, handelt es sich eher um eine Tendenz zu simultaner Koordination von Monodien, ohne dass man dabei die vertikalen Konvektionen außer Acht lassen könnte. Mit anderen Worten: Die Polyphonie besitzt von Anfang an neben ihrer horizontalen Problematik eine vertikale bzw. harmonisch-funktionale. Es erübrigt sich, wiederholt darauf hinzuweisen, dass die Polyphonie ebenso wie andere musikalische Mittel nur in Übereinstimmung mit den fundamentalen logischen und psychologischen Prinzipien funktioniert.

⁵⁷ RMCH 61; pp 57–81.

b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status. Analytisch-synthetische Aspekte

Eine zu ihrer Zeit besonders leistungsfähige Didaktik war die des Kontrapunktes, was nicht ausschließt, dass ein Großteil der Gelehrten in ihren Schriften die grundlegenden Gedankengänge, die diese rechtfertigten, einfach übergehen. So hat sich über die elementarsten Konzepte dieser Disziplin ein gewaltiges Mysterium ausgebreitet:

Warum werden bei vollkommenen Konsonanzen Parallelen vermieden?

Warum wird der Tritonus als melodisches und harmonisches Intervall vermieden?

Warum ist die Fortführung von der großen Terz in die Quinte obligatorisch?

Warum die von der kleinen Terz zum Unisono?

Warum die von der großen Sext zur Oktave?

Warum ist die reine Quart eine Dissonanz?

Welche Probleme sind es, die der Kontrapunkt löst?

Welche anderen Probleme werden dadurch auch noch gelöst?

Welche Wirkung haben die Wechsel innerhalb der Regeln?

Welche anderen Veränderung kann man registrieren, wenn Stimmlage oder Tonabstände verändert werden?

Welche logischen Regeln bestimmen den florierenden Kontrapunkt⁵⁸ ?

All diese Unsicherheiten werden noch gravierender, wenn man die Betrachtungen auf das gegenwärtige Feld musikalischer Polyphonie verlagert:

Was determiniert den polytonalen Kontrapunkt?

Was den seriellen?

Wie sieht seine Didaktik aus?

Betrachtet man die tiefgreifenden Ansätze der aktuellen polyphonalen Lehre einmal mit äußerster Ruhe, so befallen einen Zweifel, ob es jemals zu einer wirklichen Systematisierung kommen wird. Wir versenken uns in immer größere Differenzierungen, aus denen nicht einmal eine Handvoll nützlicher Prinzipien der elementarsten Art hervorgehen. Wie sind wir in dieses Dilemma geraten? Weil die Gelehrten im Bereich der allgemeinen Grammatik der Musik nicht die nötige Aktivität entfaltet haben. Sie formulieren Grammatiken für den Augenblick, doch diese Provisorien haben keinen dauerhaften Bestand. Für all die anderen Fragen

58 D. h.: ein frei gewählter Kontrapunkt mit Verzierungen.

gäbe es ebenfalls Antworten. Was hingegen fehlt, ist ein Text, der sie organisiert und entwickelt.

Versuchen wir, der Reihe nach zu antworten:

Warum werden bei vollkommenen Konsonanzen Parallelen vermieden? Weil die Polyphonie auf der Unabhängigkeit der Stimmen basiert und auf den vollkommenen Konsonanzen bzw. „Sinfonien“ (im Sinne der pythagoräischen Theorie), mischen sich die beteiligten Klänge auf die Weise, dass sie einen dritten ergeben oder konsonieren. In der Praxis ist es kaum möglich, Linien, Stimmen oder einzelne Teile zu differenzieren oder zu individualisieren, insbesondere wenn sie in die gleiche Richtung fortschreiten und wenn zudem die Tonabstände der Stimmen so beschaffen sind, dass sie in einem konsonanten Intervall verschmelzen und somit wie eine einzige Stimme wirken.

Warum wird der Tritonus als melodisches und harmonisches Intervall vermieden? Weil er innerhalb des Systems, welches durch die Stabilität des vollkommenen Dur-Akkords und des pythagoräischen Aufbaus der Intervalle repräsentiert wird, als Dissonanz gilt und weil seine Auflösung oder Fortführung in ein stabiles Intervall etlichen tradierten Regeln unterworfen ist, in denen das Melodische dem Harmonisch-Akustischen gegenübersteht:

a) Einer der Töne, die den Tritonus bilden, strebt nach oben, der andere nach unten; der eine steigt als Leitton, der andere fällt als Septime einer grundtonlosen Dominante, da man davon ausgeht, dass sich der nicht vorhandene Grundton aus dem Tritonusintervall ableitet bzw. mit der Funktion des Dominantseptakkordes identisch ist.

b) Die Auflösungseigenschaften des Tritonus widersetzen sich den meisten antiken und mittelalterlichen „Tonarten“, da sie nicht den Gesetzen ihrer „Finalis“ entsprechen. Für einen Tritonus gibt es je nach Lage bzw. Umkehrung zwei Möglichkeiten der regulären Auflösung. Früher nannte man ihn auch „neutrales Intervall“, weit davon entfernt, seine zwei Auflösungsrichtungen zu realisieren. Mittlerweile sind die Gesetze einer „Ver-Durung“ als musikalische Erfahrung allgegenwärtig und haben sich als Konstante in der Entwicklung der Musikgeschichte etabliert.

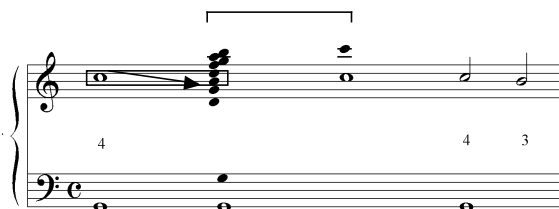
c) Das harmonische Verhalten des Tritonus ist offensichtlich, wie auch immer die Textur im Einzelfall ausfallen mag, d. h. unabhängig davon, ob sie polyphon, horizontal oder harmonisch, vertikal angelegt ist. Sofern es sich nicht um die

ionische Tonart (nach Glareanus) handelt, wird seine Funktion in einem Modus immer zweideutig sein, wie ein widersprüchliches Element.

Warum ist die Fortführung von der großen Terz in die Quinte obligatorisch? Ohne weitere Umschweife können wir das jetzt so begründen: wenn man die Terz wieder dem dominantischen Bereich zuordnet, repräsentiert das aus der Auflösung sich ergebende Unisono den Grundton der Tonika. Gemeint ist immer die Dominante auf der fünften Stufe einer beliebigen Tonart, da diese den ersten harmonischen Gegenpol bildet und als „Nicht-Tonika“ besonders hervortritt.

Warum ist die Fortführung von der großen Sext in die Oktave obligatorisch? Wie im vorigen Fall kann auch dies Intervall dominantisch eingeordnet werden (harmonisch-akustisch, nicht modal), so dass auch hier die nächstliegende Ruhefunktion in dem Akkord verwirklicht ist, der fünf Stufen tiefer liegt. Die Basstöne der einzelnen Stufen neigen dazu, sich in Anlehnung an die Obertonreihe abwärts zu bewegen, die anderen Stimmen wählen nach dem Prinzip der kleinsten Distanz. Der Leitton steigt, da er mit dem angestrebten Endton, den er ja evoziert, in einem Frequenzverhältnis von 15/16 steht. Das ist die kürzeste Distanz, die in einem diatonischen oder temperierten System überhaupt möglich ist.

Warum ist die reine Quart eine Dissonanz? In einem System, in dem Dissonanzen sich an der Verschiedenartigkeit der Obertöne zu erkennen geben und Konsonanzen durch gemeinsame Obertöne charakterisiert sind, dissonieren die Töne des Quart-Intervalls zwangsläufig, zumal wenn es in offener Lage erscheint, denn die Obertöne des unteren (stärkeren bzw. hervorstechenderen) Tones stimmen nicht mit denen des oberen überein.



Eine solche Situation fordert, wie im Falle einer Dissonanz, eine Vorbereitung und Auflösung der Quart. Ist eine Quarte jedoch in einen Akkord integriert, so dass keine ihrer konstituierenden Töne im Bass ist, unterliegt sie den herrschenden Dominanz- und Konsonanzregeln, die durch die Funktion des Basses festgelegt werden.

Welche Probleme sind es, die der Kontrapunkt „Note gegen Note“ löst? Er wirkt regulativ auf den Rhythmus, auf die Konsonanzen und die Art der horizontalen Intervallbildung. Entsprechend unserer Ausführungen über das Regelhafte (siehe Artikel 2), können wir auch auf dem Gebiet des Kontrapunktes davon ausgehen, dass es die freien Elemente sind – in diesem Fall die horizontalen Verläufe im Verhältnis zu den Stimmlagen –, mit denen hinsichtlich einer künstlerischen Wirkung gearbeitet werden kann. In dem Sinne handelt es sich also um die Ausführung einer Überlagerung, die quasi nur durch die reinen Verläufe, nämlich des Kontrapunktes „Note gegen Note“, determiniert ist. In jenen Verläufen wird sich dann auch die Schönheit des Exerzitiums offenbaren und nur hier hat die Persönlichkeit des Schülers die Möglichkeit und den Raum sich zu entfalten.

Welche anderen Probleme werden durch den Kontrapunkt noch gelöst? Mit Ausnahme des florierenden Kontrapunktes gründen sich die hier entstehenden Probleme auf differenzierte simultane Verläufe. Beim florierenden Kontrapunkt spielt die freie Imitation auf indirekte Weise (in traditionellen Texturen) eine wesentlich größere Rolle.

Anmerkung: Man kann sich sicher gut vorstellen, dass es für die Realisierung eines guten Kontrapunktes unumgänglich ist, innerhalb eines bestimmten Stils Kenntnisse bezüglich der Qualitäten von Linie, Monodie oder Abschnitt zu besitzen. Andernfalls (wie in den meisten Schriften auf diesem Gebiet) wird das Wesentliche fehlen. Paul Hindemith bezieht sich in seiner Abhandlung „Unterweisung im Tonsatz“ zwar ebenfalls auf diese Fragestellungen, jedoch mit solch einer dogmatischen Strenge, dass die Verallgemeinerung seiner Behauptungen sogleich vereitelt wird. Außerdem bewegt sich sein Konzept des melodischen Reichtums im harmonisch-melodischen Feld und entfernt sich damit von der reinen Horizontalität.

Welche Wirkung haben die „tempi“-Wechsel innerhalb der Regeln? Eine Regel ist nur gerechtfertigt, wenn sie auch kontrolliert werden kann. Daher ist es unentbehrlich, zu bestimmen, was wirklich gehört wird, wenn die „tempi“ wechseln, denn dies ist der einzige Weg der Kontrolle. Hier sehen wir uns wieder zurückgeworfen auf die „Frage der Regelmäßigkeit“ des zweiten Artikels. Bisher ist hinsichtlich der Fragestellungen zur agogischen Variation im kontrapunktischen Rahmen nichts wissenschaftlich Relevantes erforscht worden. Es gibt nur wenige Untersuchungen, eine willkürlicher als die andere.

Welche anderen Veränderungen kann man registrieren, wenn Stimmlage oder Tonabstände verändert werden? Dissonanzen entspannen sich, wenn ihre Bestandteile über mehrere Oktaven verteilt werden. Dasselbe geschieht, wenn eine Dissonanz nach oben verlagert wird. Eine Konsonanz dagegen verliert ihre Eigenschaft im dunklen und sehr dunklen Register. So stößt uns das Gesetz der Obertöne darauf, dass die Klangdichte normalerweise nach oben hin wachsen kann und in Richtung Tiefe abnehmen muss.

Welche logischen Regeln bestimmen den freien Kontrapunkt? Entsprechend jeder anderen Art von freier Synthese liegen auch hier für die Gewinnung rhythmischer Abfolgen höchstens Rezepte vor. Logische Regeln (die nicht mechanischer Natur sind) werden nicht geboten. Diese müssten denselben grammatikalischen Prinzipien folgen, wie sie auch für komplexe und singuläre Elemente jedweden expressiven Mediums gültig sind (siehe zweiter Artikel).

Was determiniert den polytonalen Kontrapunkt? Die Regeln hierzu lassen sich, wie es im Allgemeinen in der Musik der Fall ist, von akustischen, psychologischen und historischen Quellen herleiten. Die zumeist akzeptierten tonalen Überlagerungen sind jene, die sich auf den Achsenpunkten der Obertonskala bewegen, d. h. jene, die sich auf einfache Tonbezüge gründen (besonders jene vom Anfang der Obertonskala). Auch noch weitestgehende Akzeptanz finden jene Überlagerungen, die aufgrund der Stimmlage, der Klangfarbe oder der Textur anders legitimiert sind und daher keine Verwirrung stiften. Eine weitere Klasse von Überlagerungen, die für das Eruiere von Regeln verantwortlich sein kann, ist eine Ansammlung von Einzelfällen, die in vergangenen Epochen gebräuchlich waren und nun quasi immer noch im Standardgehör aktiv sind. Erinnert sei an die Studien von Darius Milhaud zur Polytonie im Werk Johann Sebastian Bachs.

Was determiniert den seriellen Kontrapunkt? Wenn wir uns den Kontrapunkt „Note gegen Note“ in Zusammenhang mit der dodekaphonischen Technik vorstellen, erscheint uns die Auswahl reduziert wenn es darum geht, unter harmonischem Gesichtspunkt die Dissonanz- und Konsonanzgrade der Intervalle anhand des Steigens und Fallens im Stimmverlauf oder anhand der relativen Distanzen zu bestimmen. Man kann spannungsvolle oder auch spannungsarme Resultate erzielen mit einem ähnlichen Homogenitätsgrad, ganz anders, als es in der allgemeinen Vokalmusik möglich wäre. Für die Überprüfung der Stimmführung gibt es allerdings nur wenige Anhaltspunkte, da die einzigen Kriterien die der Seiten- oder Gegenbewegung sind. Jede Stimmführung, die sich in Richtung

Konsonanz bewegt, wird hier als versteckte Parallele gehört. Eine Stimmführung kann dadurch etwas gewinnen, dass Intervalle umgekehrt oder neu ins Spiel gebracht werden. Krenek war bestrebt, eine systematische Didaktik des dodekaphonischen Kontrapunktes zu erstellen, was jedoch nicht glückte. Eine systematische Ausführung kann aus ästhetischer Sicht nur dann fruchtbar sein, wenn ihre Auswahlkriterien aus einem regeldeterminierten Feld stammen.

Wie ist die serielle Didaktik beschaffen? Bisher umfasst sie lediglich die Reihenkonstruktion und deren modale Handhabungen. Auf logische Herleitungen wird ebenso wenig eingegangen wie auf das psychologisch-elementare Aktionsfeld. Dass man hier aber ohne klare Konzepte von Dissonanz und melodischer Spannung nicht ernsthaft etwas werden kann, ist offensichtlich. Noch weniger funktioniert es ohne Konzepte zur rhythmischen Spannung. Deutlich ist, dass die manipulativen Techniken des Serialismus bisher nur blinde Apparate sind. Dennoch lassen sich Regeln benennen: Rhythmen mit einfachen Verhältnissen sind entspannend, ebenso die homogenen. Dasselbe gilt für das intervallische System. Zweifelsohne ist es unumgänglich, eine Didaktik von der Bildung homogener Ganzheiten her aufzubauen, um von dort aus zu den heterogenen Gebilden überzuleiten.

Abschließend sei hinzugefügt, dass die aktuellen Ansätze aus einer Menge von Automatismen bestehen, deren psychologische Aspekte in keinsten Weise kontrollierbar sind. Man fühlt sich gedrängt, die Stimme dagegen zu erheben um den idiomatischen Wert der Musik zu schützen. Es kann nicht genügen, nur festzustellen, dass ein bestimmtes Klangobjekt akustisch wahrnehmbar ist, es bedarf vielmehr einer Klassifizierung, um diese dann mit anderen in Beziehung setzen zu können; Klassen, die mittels ihrer besonderen Charakteristika „vorhersehbare Proportionen“ bzgl. wachsender und fallender Spannung beinhalten und die sowohl das fakultative als auch das obligative Prozedere von Analyse oder Synthese festlegen.

Die Tendenz der gegenwärtigen Avantgarde (besonders der europäischen) besteht in einer beklagenswerten Substitution des „Kompositionsbegriffs“ durch verschiedenste Systeme, insbesondere dem aleatorischen, ohne dass man mit diesen wirklich arbeiten könnte. So wird der Komponist im Grunde ein Zuschauer dessen, was die Mechanismen erzeugen, die er selbst eingesetzt hat. Die Ästhetik tendiert dahin, den Künstler zu substituieren. Die Daten werden in die Maschine gespeist und was wird dann geschehen?

Wann werden die Musiker endlich wieder eine Didaktik erstellen, die im Dienste des Ausdrucks steht? Wann werden wir „unseren“ Kontrapunkt haben?

Analyse

Im Rahmen der Analyse eines polyphonen Werkes könne wir zwei Aspekte unterscheiden:

- a) Analyse der eigentlichen polyphonen Textur und
- b) Analyse der Imitation.

a) In der gängigen analytischen Praxis werden die Termini „kontrapunktisch“ und „polyphon“ verwechselt. Stattdessen lässt sich aber klar sagen, dass sich der eine Begriff auf die Technik und der andere auf das Werk beziehen muss. Außerdem ist es selten üblich, die kontrapunktischen Aspekte der Werke zu analysieren, die chronologisch nach der sogenannten Romantik verfasst wurden, abgesehen von einigen Ausnahmen, die auf den nicht-palestrinischen Kontrapunkt eingehen.

Bei einer Analyse, die Stimme für Stimme vorgenommen wird, werden zumeist die eigentlich monodischen Verschiebungen mit den vordergründigen Stimm-entfaltungen verwechselt. Die entstehenden harmonischen Phänomene werden in solchen Texten behandelt und nach Fux'scher Manier in repetitive und sequentielle Formen unterteilt, was ziemlich ungeeignet ist für diese Gattung. Es verwundert nicht, dass manche Fälle mit Hilfe solcher Doktrinen nicht erklärt werden können. Die Hauptursache des Irrtums liegt darin begründet, dass die „harmonische“ Qualität der horizontalen Wendungen nicht rechtzeitig erkannt werden. An den Akademien haben die Studenten vor allem gelernt, extreme Fälle zu beurteilen und sie sind es nicht gewohnt, entsprechend den Erfordernissen des Kunstwerkes die logisch und psychologisch relevanten Momente bei einem Texturwechsel zu erkennen.

Bei Analysen von serieller Musik geben sich die Musikwissenschaftler damit zufrieden, die Machart aufzudecken. Sie unternehmen nichts, um zu bestimmen, in welcher Weise einzelne Elemente des Werkes den Sinn „vorankündigen“ bzw. welche dafür zuständig sind diesen Sinn zu „vervollständigen“. So kann es nicht verwundern, dass ihre Arbeiten wahrhaft syntaktischer Schlussfolgerungen entbehren.

Die Analyse der polyphonen Textur wird besonders in den westlichen Lehrsystemen getrennt von den intelligiblen Funktionen praktiziert. Ihre Bewertung ist daher nie richtig und bleibt zwangsläufig der Einseitigkeit des mechanistischen Aspekts verhaftet.

b) Analysen, die sich den Imitationen widmen, bestehen zumeist aus Klassifikation der imitativen Elemente nach Art der Schriften über Fugenkanons und freie Imitationen. Darauf lässt man es dann bewenden, als sei dem nichts weiter hinzuzufügen. Doch mit welchen logischen Funktionen sind diese Klassen versehen? Welche sind „Vordersatz“ und welche „Nachsatz“? Man sieht: Die Analyse wird beendet, ohne dass der „musikalische Gedanke“ überhaupt berührt wurde. Allein mit dem Wissen, dass ein bestimmte Imitation eng, kanonisch oder fugisch ist, haben wir noch nichts gewonnen, sofern wir sie nicht außerdem in ein logische Ganzes mit klaren Funktionsbestimmungen für die Analyse und Synthese einbinden können. All diese Klassifikationen zerfallen, wenn wir ihre Inhalte nicht auf logischem Wege als homogene bzw. heterogene Elemente kennzeichnen können (siehe Artikel II).

Zudem wird diese Nomenklatur bei verschiedenen Klassifizierungen widersprüchlich verwendet. Die Verwechslung von Bithematik und Doppelfuge oder auch allgemeiner: der polythematischen Fuge und der mehrfachen, zeigt, dass die sukzessive Exposition von Themen nicht deutlich von den simultanen abgegrenzt wird. Außerdem kann man zu einer solchen Undifferenziertheit nur kommen, wenn man kein klares Konzept vom Begriff des „Kontrasubjekts“ besitzt. Dieses ist ein „Subjekt“, das seine Eigenschaft als solches nicht dadurch verliert, dass es als Kontrapunkt fungiert. Eine Fuge mit einem Kontrasubjekt hat gleichzeitig zwei Themen (in derselben Exposition), weshalb man sie „Doppelfuge“ nennt. Ludwig Bussler stellte diese Klassifikation als die einzige dar, die sich logisch halten lässt in Bezug auf die Klassen, die sie repräsentiert. Es scheint vor allem die Analyse zu sein, für die auf diese Weise Berechnungen angestellt werden können. Für weitere Schlussfolgerungen müssen erst noch die passenden Termini erfunden werden.

Allein beim Hören von im imitativen Stil geschriebenen Werken kann man bemerken, dass der „Sinn“ von einer Stimme zur anderen wandert. Eine Analyse der sich daraus ergebenden Phraseologie müsste vor allem eine grammatikalische Untersuchung dieser besonderen Technik sein.

Entwurf einer Neo-Technik

I. Formulierung des intendierten Ziels: Damit eine ernstzunehmende polyphone Technik entstehen kann, ist es notwendig, einen Weg zu ermitteln, anhand dessen man eine plausible Resultante der beteiligten Überlagerungen erhält.

Um uns für unsere Arbeit eine größere Klarheit zu verschaffen, dient die folgende Rangordnung beteiligter Elemente:

1. Objektive Varianten, die auf den Gesamtzusammenhang ausgerichtet sind und Zielsetzung des computativen Systems:
 - a) Kombination der Vektoren
 - b) Kombination der Rhythmen
 - c) Kombination der Rhythmen und Vektoren
 - d) Kombination der Konsonanzen und Dissonanzen
2. Regelhaftigkeit in der Polyphonie:
 - a) Regelhaftigkeit in der Textur
 - b) Verdeckte Regelhaftigkeit
 - c) Imitative Regelhaftigkeit
 - d) Funktionale Regelhaftigkeit
 - e) Allgemeine Regelhaftigkeit der Komplexe
3. Der logische Gedanke in der Polyphonie
 - a) Sukzessive Komplexe
 - b) Simultane Komplexe
 - c) Hypothese der simultanen Prädikation

1.⁵⁹ Bisher hat man die objektiven Varianten polyphoner Gruppen mit Hilfe unvollständiger Systeme berechnet. Die Intervalle zwischen den Stimmen wurden mit dem Ziel gemessen, untergeordnete oder führende Bewegungen zu rekrutieren. Der ermittelte Faktor bleibt als Ergebnis außerhalb dessen, was die Komposition ausmacht oder er wird intuitiv gehandhabt. Versuchen wir einige Regeln zu formulieren, mittels derer die Verschiebungen der einzelnen Komplexe besser messbar werden sollen:

- I. Graphische Darstellung der „Durchschnitts“-Verläufe
- II. Beschränkung auf die „Rahmen“-Stimmen

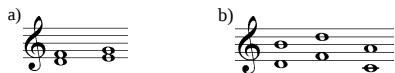
59 Diese arabische Nummer „1“ hat kein Pendant als „2“ etc.

III. Beschränkung auf die Stimmen, die sich am Stärksten bewegen⁶⁰:

Zu 1.a)⁶¹ Kombination der Vektoren: Alle relevanten Bewegungen können durch Steuerungssegmente oder Vektoren repräsentiert werden:

I) Reduzieren wir die **Stimmzahl auf zwei**, so lässt sich die Bewegung einzelner Gruppen leicht nachvollziehen:

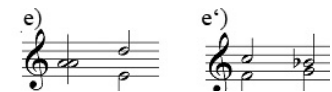
α) In manchen Fällen stellt das Messen kein Problem dar, z. B. wenn sich beide Gruppen gleichermaßen verschieben, d. h. mit demselben Tonabstand und in dieselbe Richtung:



β) In anderen Fällen ist die Größe der Tonabstände nicht eindeutig, wohl aber die Richtung:



γ) In anderen Fällen gibt es offensichtlich keine Verschiebung:



δ) Doch in den meisten Fällen sind weder die Bedeutung noch das Ausmaß des allgemeinen Verlaufs „prima vista“ zu erkennen:



In diesen Fällen ist es unumgänglich, die Machart der Gebilde genauer zu berechnen. Zufriedenstellend erscheinen solche Messungen, die einen Durchschnitts-

60 Diese römischen Ziffern I bis III haben nichts mit den 3 Zeile später eingeführten römischen Ziffern zu tun.

61 Die Systematik 1.a), 1.b) usw. bis zu 3. c) ist im Original nur versteckt zu erkennen, weshalb wir hier diese durch „**zu 1.a)**“ (fett) hervorzuheben versuchen.

wert der einzelnen Verläufe ermitteln. Diese errechneten Ordnungen lassen sich dann graphisch darstellen.

Bisher war es an den Akademien Usus, die für die Progression relevanten Klassen per Intuition zu ermitteln. Eine exakte Technik für die Auswahl fehlte.

Eine solche Technik kann aber erfolgsversprechend auf andere Gruppen mit größerer Stimmzahl ausgeweitet werden.

II) Bei **Vergößerung der Stimmenanzahl** wird nicht nur die Berechnung der allgemeinen Gruppenrichtung immer umfangreicher, auch die Dominanz einiger Stimmen tritt deutlicher zutage. Dies sind in der Regel die extremsten (in Bezug auf die homogenen akustischen Kunstgriffe), die stärksten oder charakteristischsten (in Bezug auf heterogene Gruppen).

Zweifelsohne müssen Berechnungen dieser Art immer ungenau sein und für ihre Gewährleistung müssen sicherlich Begründungen von psychologischer Seite vorangestellt werden. Zudem kann der ermittelte Wert nur rein symptomatisch sein und kann nichts aussagen über die Effizienz der Ausführung, da er keine Daten hinsichtlich der Proportionalität der Reize und Sinneseindrücke liefert. Diese Annäherungswerte, die nur die Ausdruckskraft eines Teilsystems berechnen, stoßt uns wieder auf die Bedeutung des harmonisch-funktionalen Faktors, jedenfalls wenn es darum gehen soll, die Maße des Ganzen zu bestimmen.

III) Erhöht man nicht nur die Stimmenzahl sondern außerdem noch das Tempo, wird das Gehör wahrscheinlich nur noch die vordergründig **aktivsten Momente** kontrollieren können, im Falle von Verschiebungen z. T. die größte. Das System ist dann noch ungenauer als das zuvor dargestellte.

Anmerkung: All das bisher Betrachtete kann auf die Polyphonie, die aus der Simultaneität individualisierter Blöcke besteht, angewandt werden. Es genügt, das Wort „Stimme“ durch „Block“ zu ersetzen.

Die Feststellung, dass die Messsysteme II und III ungenau sind, ist noch kein Grund, sie aus der Praxis zu verbannen, denn sie stellen die einzige Möglichkeit dar, eine Hierarchie der objektiven und subjektiven Werte zu ermitteln.

Zu 1.b) Kombination von Rhythmen: Seit der Untersuchungen von Jacques Dalcroze sind die Techniken zur Bestimmung des Gesamtrhythmus hinlänglich bekannt. Folgende Konzepte hingegen stehen noch aus:

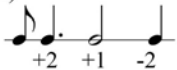
1) Rhythmisches Intervall (angewandt von Boulez⁶²)

2) Dominantes rhythmische Intervall. Hiermit könnte man das rhythmische Intervall einer Gruppe bzw. den realen Rhythmus von Gruppen bestimmen

3) Dominanter Rhythmus

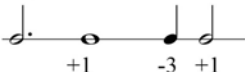
Der Begriff des rhythmischen Intervalls, den Boulez in seinen „structures“ für Klavier prägt, könnte uns gute Dienste leisten. Nach seiner Methode würden die Intervalle folgendermaßen ermittelt werden⁶³:

a)



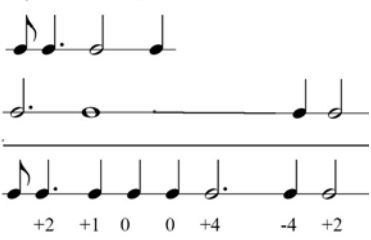
+2 +1 -2
Intervalle in Achteln berechnet

b)



+1 -3 +1
Intervalle in Vierteln berechnet

c) Summierung:



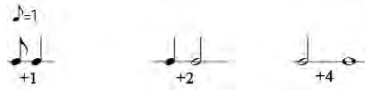
+2 +1 0 0 +4 -4 +2
Intervalle in Achteln

In all diesen Fällen besteht die Bemessung aus einer Differenz und das sich ergebende Intervall bezeichnet die Horizontale. Wollen wir aber zwei simultane Rhythmen ermitteln, sind wir gezwungen, die Existenz eines vertikalen Intervalls anzuerkennen. Doch zuvor sei noch Boulez' Technik diskutiert:

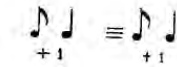
62 Vgl. Seine Analyse von «structures» für zwei Klaviere von P. Boulez in: «Die Reihe».

63 Fehler im Original sind hier beseitigt (in c) steht einmal +4 statt +2).

Wie kommt es, dass wir zwei Rhythmen als ähnlich assoziieren? Aufgrund ihrer quantitativen Differenz?



Offensichtlich nicht. Dieser Fall ist nur bei rhythmischer Identität gültig:



In allen elementaren Theoriewerken können wir Rhythmusbezeichnungen wie die folgenden finden:



Wie leicht zu erkennen ist, sind unter Verwendung der Sechzehntel als intervallische Maßeinheit die dargestellten Rhythmen völlig verschieden. Dass sie trotzdem als äquivalent aufgefasst werden können, macht deutlich, dass die Messung auf eine noch andere Art und Weise ausgeführt werden muss.

Den bisherigen durch die Tradition klassifizierten Rhythmen gemeinsam sind die Proportionen der zeitlichen und dynamischen Werte, die sich entsprechend denen der akustisch-harmonischen Proportionen wie folgt gegenüberstellen lassen⁶⁴:

1/1 = Unisono, korrespondiert mit der Isochronie			etc.
1/2 = Oktave, korrespondiert mit dem Jambus			etc.
2/3 = Quinte, ihr Rhythmus ist			etc.
3/4 = Quarte, korrespondiert mit			etc.
4/5 = große Terz, korrespondiert mit			etc.
5/6 = kleine Terz, korrespondiert mit			etc.
6/7 = verkleinerte kleine Terz, korrespondiert mit			etc.
7/8 = größer als verminderte Terz, korrespondiert			etc.

⁶⁴ Im Original sind hier einige Fehler: Unisono ist nicht 1/2, bei der Quinte fehlt ein Punkt. Die beiden letzten Intervalle entstammen der Obertonreihe und sind entsprechende Phantasieprodukte des Komponisten. Bei 7/8 wäre „großer Ganzton“ eher angebracht.

Diese Ausführungen ersetzen das Messen rhythmischer Intervalle anhand der oben geschilderten Differenzen. Nach unserer Methode sehen die Beispiele dann folgendermaßen aus:

a)

b)

Intervalle in Vierteln

c) Summierung:

Intervalle in Achteln

Nachdem nun eine Form gefunden wurde, das rhythmische Intervall der Proportionen von Reizen und Sinneseindrücken adäquater zu messen, können wir zur Diskussion des vertikalen rhythmischen Intervalls übergehen.

Das vertikale rhythmische Intervall

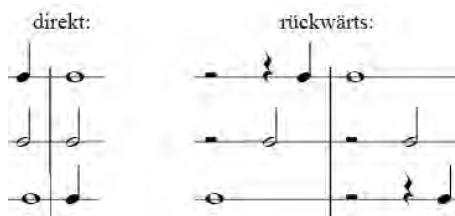
Wie gesagt, müssen wir, sobald wir zwei simultan verlaufende Elemente kontrollieren wollen, das Hineinwirken eines vertikalen rhythmischen Intervalls annehmen.

Der Unterschied zwischen dem melodischen und dem harmonischen (vertikalen) akustischen Intervall resultiert aus der Aufeinanderfolge oder Gleichzeitigkeit, mit der die jeweiligen Töne realisiert werden. Zwei oder mehr gleichzeitig gespielte Töne erhalten den generischen Begriff „Akkord“, der die zeitliche Übereinstimmung des gemeinsamen Beginns ausdrückt. Denkt man an einen Akkord, so schreibt man allen seinen Komponenten dieselbe Dauer zu. Dies ist eine falsche Verallgemeinerung, denn die Vielfalt der Akkorde besitzt durchaus unterschiedliche Qualitäten, sowohl hinsichtlich der Dauer als auch der Intensität (Dynamik) seiner einzelnen Bestandteile. Die proportionale Herausarbeitung

dieser Differenzen ist Aufgabe des vertikalen Rhythmus. Dies ist weder schwierig noch unnatürlich, der Geist ist nur eher daran gewöhnt, die unterschiedlichen Dauern simultan zu kontrollieren und nicht sukzessiv. Allerdings kann nur ein Chronometer die Unsicherheiten in diesem Bereich tilgen, ohne dass man auf simultane Gegenüberstellungen zurückgreifen müsste.

Setzen wir unser erstes horizontales Beispiel in die Vertikale:

Die retrograde Ableitung eines Akkordrhythmus, der weder isochron noch symmetrisch ist, ergibt ein Arpeggio:



Nachdem wir nun den rhythmischen Akkord definiert haben, ist er gut präpariert für weitere syntaktische Handhabungen.

Prädominantes rhythmisches Intervall

Es ist notwendig, innerhalb des durch horizontale und vertikale rhythmische Intervalle geprägten Bereichs die Vorherrschaft eines Elements oder eines Komplexes auf diesen verschiedenen Ebenen zunächst unabhängig voneinander zu untersuchen, um daraufhin dessen relative Bedeutung festlegen zu können.

Horizontaler Rhythmus

a) Prädominantes Element: Für ein polyphones Fragment kleineren Ausmaßes (das nicht mehr als einen Vorder- oder Nachsatz beinhaltet) ist die rhythmische Resultante in der Lage, uns Auskunft über die Gewichtigkeit der Elemente zu erteilen. Am stärksten wirkt jenes Element, das sich am Weitesten von dem entfernt hat, was innerhalb einer Gruppe als regelhaft gilt, sowohl hinsichtlich der Proportionen seiner Bestandteile als auch in Bezug auf die Dynamik, vorausgesetzt, seine Intensität ist mindestens groß wie die der restlichen Elemente.

Für den Fall, dass das prädominante Element eine Melodie oder eine Stimme ist, scheint es offensichtlich zu genügen, die Bedingungen im Rahmen dieses Gebiets auszuloten.

b) Prädominante Gruppe: Dies kann eine solche sein, die aus mehreren Elementen besteht, die aufgrund einer bestimmten Ausprägung besonders hervorstechen und auf diese Weise aus dem Regelhaften herausragen. So würde z. B. in einem isochronen Werk eine vereinzelte Sektion mit „Sprüngen“ [saltillos] auffallen.

c) Rhythmus eines Komplexes: Darunter ist das sich ergebende „Profil“ einer Serie von hervorstechenden Rhythmen innerhalb einer beliebigen Gruppe zu verstehen.

Vertikaler Rhythmus

a) Prädominantes Element: Jenes, welches in Bezug auf die Korrespondenz von Dynamik- und Dauernwerten, wie sie im zweiten Artikel untersucht wurden, am stärksten bzw. am längsten ausfällt (bezogen auf einen Akkord). Zwei aus diesem Grund hervorstechende Töne konstituieren die Relationen bzw. den vorherrschenden Rhythmus eines rhythmischen Akkords.

b) Eine Verbindung rhythmischer Akkorde erzeugt Gruppen, die aus vertikalen Bestandteilen bestehen, die daraus erwachsende Gruppe ist jedoch horizontal. So wie Ruhe mit Entspannung und diese wiederum mit den tiefen akustischen Registern in Verbindung gebracht wird, so wirken auch die starken oder langen Akkorde in diesem Register beschließender als die anderen. Unter Verwendung dieser Regel kann nicht nur jede Art von Kadenz gebildet werden, sondern jedwede Klasse von Harmonien.

c) Ein wirklich über alle Arten rhythmischer Akkordverbindungen dominierender Komplex ist jener, der in einer Klasse jene Elemente zusammenfasst, die zu den anderen im Kontrast stehen.

Anmerkung: Dies Konzept ist nicht zu verwechseln mit den für die modernen Harmonien geltenden harmonischen Rhythmen, welche das Verlaufstempo der Funktionen anzeigt. Unser Entwurf ist vielmehr der Versuch, die vertikalen rhythmischen Verteilungen generativ zu verbinden.

Zu 1.c) Kombination von Rhythmus und Vektoren

Über die Kombination von Vektoren und Rhythmen auf monodischer Ebene haben wir schon in unserem zweiten Artikel gesprochen, was hier noch einmal kurz zusammengefasst werden soll:

- 1) Steigende Vektoren sind dubitativ.
- 2) Fallende Vektoren sind affirmativ.
- 3) Die Funktionen der Bewegung oder Ruhe (Tonikas und Dominanten) können die Bedeutung eines Vektors bekräftigen oder negieren.
- 4) Anakrusische Rhythmen sind dubitativ.
- 5) Thetische Rhythmen sind affirmativ
- 6) Die rhythmische Bedeutung kann die anderen bekräftigen oder negieren.
- 7) All diese Faktoren können adäquat mit der Akustik, der Psychologie und der Stilistik kombiniert werden. Der rhythmische Faktor ist immer der dominante, außer im Falle der Isochronie.

An diesem Punkt angekommen, sehen wir uns gezwungen, das allgemein in der Musikwissenschaft als objektive Information Bezeichnete zu diskutieren.

Psychologische und objektive Aspekte in einer Partitur⁶⁵

Bei jedem beliebigen musikalischen Schriftstück kann man beim Durchlesen Verläufe wahrnehmen analog zu denen, die das Gehör bei Verfolgung des Tonhöhenverlaufs erfährt. Wird ein Zuwachs vom Hörer als gleichmäßig empfunden und als solcher auch vom Musikwissenschaftler eingestuft, so muss es sich um eine arithmetische Ordnung handeln, sofern die Reize in geometrischer Weise zunehmen. Aus diesem Grund kann ein regelmäßiges Glissando oder eine isochrone Skala als „gerade“ Verschiebung gehört werden, obwohl es sich objektiv gesehen um eine exponentielle Kurve handelt. Alle akademischen Schriften bauen auf diesem „psychologischen Konzept der Objektivität“ auf. Das bestätigt die Eigenschaft der Musik als einem auf Sensibilität ausgerichteten Gegenstand und verleiht der Musikwissenschaft einen unabstreitbaren psychophysiologischen Tenor.

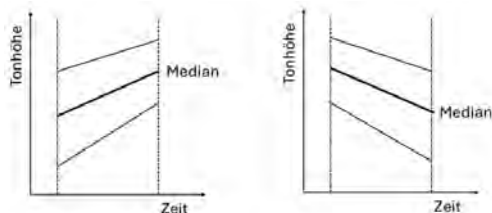
Jeder Hörer, der mit einem regelmäßig ansteigenden klanglichen Reiz in Berührung kommt, schreibt diesem einen bestimmten Winkel zu, der sich der Vertikalen annähert je näher Ausgangs- und Endpunkt liegen. Im Fall der Simultaneität

65 Diese (Zwischen-)Überschrift trägt eine „1“, die aber kein echtes Pendant hat. Die folgenden „2“ und „3“-Überschriften gehören der anderen Logik „zu 2.a)“ usw. an.

ist die Bewegung vollständig vertikal. Die Schnelligkeit (das Tempo) der Häufigkeitsabfolge [sucesión de frecuencias] ist ein wichtiger Faktor um ihre Bedeutung definieren und die emphatischen Momente ermitteln zu können.

Es ist nicht leicht, ein absolutes Maß für an- und absteigende Verläufe festzulegen. Einfacher ist es im Vergleich:

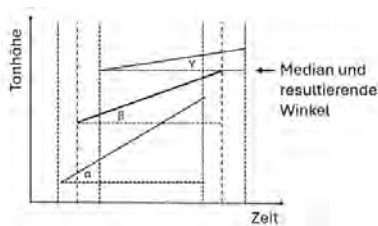
- a) Zwei Fälle von Sukzessivität. Hier ist zu beachten, ob sie durch syntaktische Elemente getrennt sind oder nicht. Sind sie es, so ist die Beziehung der Gruppen zueinander klar. Wenn nicht, muss die Art der Verbindung näher betrachtet werden. Man bedenke, dass wir uns noch immer mit der Simultaneität befassen.
- b) Zwei Fälle von Simultaneität:



Hier sehen wir, wie eine doppelte Verschiebung die folgenden Proportionen deutlich hervortreten lässt:

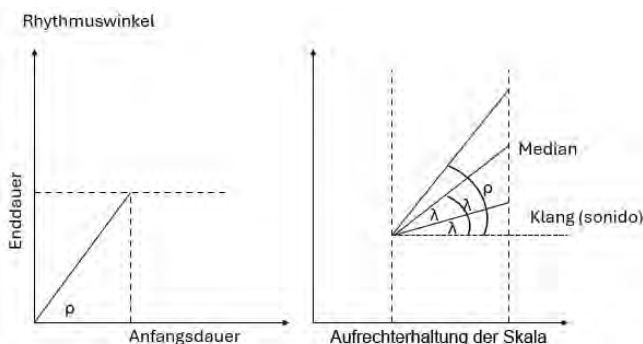
- Proportionen der individuellen Verschiebungen,
 - ... der Dauern jeder einzelnen Verschiebung,
 - ... der Lautstärke jeder einzelnen Verschiebung, aufgrund dieser Beobachtung nun „komponieren“ könnte.
- etc.

Um ein Maß für den Verschiebungswinkel zu erhalten, können wir einen rhythmischen Winkel erstellen, indem wir die Zeit der Horizontalen eines Koordinatensystems zuordnen und die Intervallsumme der Verschiebung der Vertikalen.



Wollen wir außerdem noch den Rhythmus mit den Verschiebungen in Verbindung setzen, können wir einen rhythmischen Winkel erstellen, indem wir die Koordinaten der Anfangsnote in dem einen System darstellen und die der Endnote in einem anderen, und zwar deshalb, weil der Wert des Winkels der Anfangsnote im Falle der Simultaneität gegen Null tendiert.

Wenn wir den Verschiebungswinkel einer bestimmten Stimme mit dem rhythmischen Winkel in Beziehung setzen, können wir dadurch eine allgemeine Inklination erhalten. Dasselbe ist dann mit der zweiten Stimme möglich. Den allgemeinen Verschiebungswinkel der Gruppe bekommt man durch Mediation der verallgemeinerten Verschiebungen der wesentlichen Stimmen:



Für die Pausen muss sehr genau bestimmt werden, ob sie noch dem vorigen Wert zuzurechnen sind, oder ob sie als separatives Element gelten.

Zur Berechnung des rhythmischen Winkels übergehen wir an dieser Stelle das Moment der Lautstärken. In einer wirklich gründlichen Arbeit wäre es allerdings notwendig, auch den Akzentwinkel zu ermitteln. Diesen erhält man, wenn man die entsprechenden Daten ebenfalls in ein Koordinatensystem einträgt, wobei das Anfangsvolumen auf der horizontalen Achse eingetragen werden müsste.

Anmerkung: Vergegenwärtigen wir uns, dass der Rhythmus nur Informationen über die Betonungen oder Abschwächungen einer Verschiebung fasst und dass auch der errechnete Winkel in dieser Bedeutung begriffen werden muss. Falls es keine Veränderungen der Tonhöhen gibt, bleibt der Rhythmus auf die Proportionen seiner sukzessiven Werte reduziert.

Wenn erstmal ein System gefunden ist, das die Funktionen der musikalischen Elemente bei den komplexen Verschiebungen definiert, eröffnet sich auch die Möglichkeit, mit ihnen zu „komponieren“. Dennoch werden wir noch weit von unserem Ziel entfernt sein, sofern es uns nicht gelingt, auch diejenigen Faktoren zu berücksichtigen, die für diejenigen Fälle verantwortlich sind, in denen der „Dissonanz“ eine bevorzugte Rolle zufällt.

Zu 1.d) Die Kombination von Konsonanzen und Dissonanzen

Ohne präzeptiv darauf einzugehen, was landläufig unter einer Dissonanz verstanden wird oder nicht, möchte ich dem Leser die folgenden Sachverhalte in Erinnerung rufen:

- Der Dissonanzgrad variiert...
- ...bei unterschiedlichen Registern
- ... bei unterschiedlichen Tempi
- ... bei unterschiedlichen Distanzen
- ... bei unterschiedlichen Rhythmen
- ... je nach Klangfarbe
- ... im Zusammenhang mit stilistischen Varianten
- ... entsprechend der Wahrnehmungsmöglichkeiten
- ... in Abhängigkeit von vorausgehenden und nachfolgenden Klängen
- etc.

Auch wenn wir das Dissonanzphänomen nicht weitergehend untersuchen, können wir doch davon ausgehen, dass ein durch den Einsatz dissonanter Merkmale destabilisierter Komplex affirmativ oder kontradiktisch sein wird. Eine Dissonanz neigt dazu, eine steigende Verschiebung hervorzuheben und eine fallende zu annullieren.

Man denke nicht, dass es unmöglich sei, eine Skala mit dissonanter Spannung zu konstituieren. Vielmehr gibt es etliche Methoden akustischer und anthropologischer Art. Das ist dann jedoch eher ein Arbeitsfeld für Fachleute. Wir können getrost dem alten pythagoreischen System folgen, das differenzierte Aussagen über die Intervallstrukturen liefert und nicht nur eine grobe Dissonanzqualität eruiert. Gehen wir von einer Skala mit dissonanter Spannung aus, kann man den Winkel berechnen, der die Bedeutung der ermittelten Varianten auszudrücken vermag. Zwei Dissonanzen desselben Grades würden eine horizontale Linie erzeugen.

gen, sofern wir die Spannungsgefälle auf der vertikalen Achse eintragen und die Zeit auf der horizontalen.

Weitere Winkel, die Auskunft über die allgemeinen Verschiebungen geben, erhält man, indem man eine Abstufung der kadenziellen bzw. funktionalen Faktoren einbezieht, die jeweils in einem bestimmten Moment aufgrund ihrer Dissonanzstärke (entsprechend des Systems eines Parallelogramms der Stärken) oder aufgrund ihrer Verlaufsstruktur in Beziehung gesetzt werden können. Diese Verschiebungen können in unterschiedlichen Richtungen verlaufen, je nach Winkel. Sie können auch als vertikale Parallele des Steigens oder Fallens (in Bezug auf einzelne Elemente oder Gruppen) dargestellt werden, je nach Höhenunterschied der Anfangs- und Endnote. Im ersten Fall kann die Summe aus der allgemeinen Richtung ermittelt werden, im zweiten Fall aus der vertikalen Achse. Das erste Maß erteilt Auskunft über die Richtung und den Durchschnittswert, d. h. die Länge und Richtung des Verlaufs. Das zweite Maß gibt die real wahrgenommene durchschnittliche Distanz an, die zwischen den funktionsfördernden und -hemmenden Faktoren existiert.

Warum insistieren wir derart auf den Verschiebungen ?

Weil das Steigen und Fallen eine grundlegende Eigenschaft akustischer Reize ist, sofern sie nicht in der Statik verharren. Dieses fundamentale Faktum der Klangkomposition gilt sowohl für den Bereich der Imagination als auch für den des Hörens.

Warum werden dann noch andere Faktoren hinzugefügt?

Weil die Verschiebungen dadurch verdeutlicht werden können. Allerdings nur in eingeschränktem Maße, denn die Musik ist eher eine Kunst des Scheins als eine objektive Wirklichkeit.

Zu 2.a) Die Frage nach der Regelhaftigkeit⁶⁶ in der Polyphonie

a) Die Regelhaftigkeit in der Textur: Im Grunde können die herkömmlichen Regeln des Kontrapunktes in der polyphonen Textur als „das Regelhafte“ definiert werden. Dieses kann anhand von zwei Bereichen geprüft werden: anhand konstanter oder periodischer Regelhaftigkeiten. Letzteres interessiert uns mehr, da es bisher in den üblichen Texten weniger behandelt wurde.

Eine polyphon geprägte Textur kann durch verschiedene Periodizitätsmomente gekennzeichnet sein:

- Periodizität der Akzente,
- Periodizität der Dauern,
- Periodizität der Kadenzen oder Funktion,
- Periodizität in Bezug auf den Wechsel von Konsonanz und Dissonanz,
- Periodizität der Syntax,
- Periodizität der Logik.

Mittels der Periodizitäten lassen sich die Regelhaftigkeiten erschließen. Sie bilden das Fundament oder den Hintergrund, vor dem sich die nicht regelhaften Elemente abheben. Wie wir bereits wissen, kommen als „Mittel“ nur die freien Elemente der musikalischen Komposition in Frage, die eine Wahl ermöglichen. Es ist leicht einzusehen, dass die polyphone Textur allein nicht in der Lage sein kann, auch die Akkumulation oder Insistenz unwesentlicher Faktoren zu regulieren, zu denen z.B. die dissonante oder konsonante „Farbe“ von Akkorden gehört, deren Dichte aufgrund einer Auswahl variiert werden kann. Übertragbar ist das Prinzip aber auf alle vorhersehbaren reziproken Verläufe. Ebenso gibt es Wahlmöglichkeiten im Bereich der Syntax und deren Wirkung auf das logische Denken.

b) Die oblique Regelhaftigkeit: Für diesen Punkt gibt es in der kontrapunktischen Textur zwei Sorten. Bei der ersten handelt es sich um Beispiele, für die keine Bedeutungsübertragung auf andere Stimmen möglich ist. Bei der zweiten um solche, die ihre Bedeutung gerade mittels der aus Verschiebungen resultierenden Fluktuation von einer Stimme zur anderen erhält. Diese letztgenannte „migrato-

66 Die Bedeutung von „regularidad“ schwankt zwischen „Regelhaftigkeit“ (d.h. Regeln folgend) und „Regelmäßigkeit“ (d.h. gleichmäßig ablaufend, Periodizität). Der erste Satz unter a) suggeriert „Regeln folgend“, die folgende Aufstellung meint eher „Periodizität“. In Kapitel VIII *Das Problem der Regelhaftigkeit* wird dann Regelhaftigkeit eindeutig als „den Regeln folgend“ definiert, während im Folgenden Periodizitäten und Regelhaftigkeit zusammen gedacht werden.

rische Bedeutung“ der Polyphonie kann auf unterschiedliche Weise realisiert werden, am Einfachsten durch die Verteilung des „cantus firmus“ auf verschiedene Stimmen, der erst durch sukzessive Einsätze vervollständigt wird. Eine andere, verbreitetere und bekanntere Art ist die Imitation.

Die obliquen Regelhaftigkeiten, die uns am Meisten interessieren, sind die periodischen, denn von ihnen heben sich die synthetischeren und heterogeneren Elemente ab. Glücklicherweise legt der Komponist den Großteil der obliquen Regelhaftigkeiten der Polyphonie nach seiner eigenen Entscheidung fest. Das Spektrum komplementärer Verläufe mit ihren auf die Stimmen verteilten jeweiligen musikalischen Gedanken über das er verfügen kann, ist ihm stets vor Augen. Ein wesentlicher Teil der Komponistenpersönlichkeit manifestiert sich in diesem Faktum.

c) Die imitative Regelhaftigkeit: Unter den obliquen Regelhaftigkeiten ist die imitative die logischste und am besten organisierte. Sie vereint zwei Aufgaben: zum einen die, einen der Stimme eigenen Gedanken zu äußern, zum anderen, die Elemente anderer Stimmen zu antizipieren oder in Nachfolge aufzunehmen. Dieses Konzept könnte man in folgendem Bild zusammenfassen: „Die Imitation erzeugt Situationen der Bifurkation und der Konfluenz ihrer Teile“. Hier drängt es sich auf, dem Problem der simultanen Prädikation näher nachzugehen. Wir ziehen es jedoch vor, an dieser Stelle mit den Betrachtungen zur eigentlichen obliquen Regelhaftigkeit fortzufahren. Ohne Zweifel sind es die sukzessiven Einsätze, die mit Hilfe imitativer Regelhaftigkeit, abgesehen von den bereits erwähnten allgemeinen Obliquitäten, prädestiniert sind für dieses Gebiet.

d) Funktionale Regelhaftigkeit: In einem Bereich, in dem die harmonischen Funktionen derart frei behandelt werden wie es in der Polyphonie der Fall ist, lässt sie sich als Mittel sehr gut organisieren, sei es periodisch oder zonal. Überschreitet man allerdings die Grenzen eines angemessenen Gebrauchs, so kann dies zu einer Transformation des Polyphonen ins Harmonische führen, was Probleme für den syntaktischen Charakter nach sich zieht. Man kennt die Bedeutung der Interpunktion für die harmonischen Funktionen. Es ist notwendig, die sich hierauf beziehenden Proportionen zu wahren.

e) Allgemeine Regelhaftigkeit bzw. Regelhaftigkeit von Komplexen: Diese Art der Regelhaftigkeit ist die wichtigste hinsichtlich der logischen Bestimmung von Komplexen. Auf die eine oder andere Weise wird es notwendig sein, kohärente Aussagen zu gestalten, sei es durch Ähnlichkeit oder durch Kontrast. Bei der

Bestimmung der vorherrschenden, für die Komposition relevanten Charakteristika der verschiedenen Gruppen muss man größte Sorgfalt walten lassen. Diese und andere als regelhaft definierte Elemente müssen als solche erhalten bleiben. Andernfalls, d. h. bei Heraushebung und Herausbildung beliebiger Faktoren oder Elemente ist kein erfolgreiches Ergebnis zu erwarten. Deshalb ist es unentbehrlich, den Großteil – oder am besten alle – Faktoren präsent zu haben, die für die Kreation der musikalischen Form in Frage kommen.

Zu 3. Das Problem des musikalischen Gedankens in der Polyphonie

Es sollen hier nicht all die Ausführungen des zweiten Artikel über die Logik wiederholt werden. Vielmehr wollen wir nur die wichtigsten Aspekte aufgreifen, die direkte Berührungspunkte aufweisen hinsichtlich der Differenz zwischen Polyphonie und anderen musikalischen Vorgängen.

Zu 3.a) Sukzessive Komplexe: Diese Klasse von Komplexen verhält sich bei jedem beliebigen Ablauf auf dieselbe Weise, ihre inhärenten Beziehungen bestimmen den determinierenden Wert und die Beurteilungen.

Es ist ratsam, die Bestimmung einer grammatikalischen Klasse für eine logische Analyse nicht allein auf kontrapunktische Elemente zu stützen. Andere Faktoren müssen berücksichtigt werden, wenn man nicht schwerwiegenden Irrtümern unterliegen will. Selbstverständlich lässt sich hierarchisch feststellen, welche Faktoren typischer sind als andere, um die Berechnungen dann entsprechend zu fokussieren.

Für eine größtmögliche Genauigkeit der Analyse ist es jedoch erforderlich, eine Technik zu verwenden, die möglichst umfangreiche Berechnungen anstrebt und zudem eine ausgiebige empirisch-akustische Phase anzuschließen, die die wahrnehmbaren und assoziierbaren Möglichkeiten des jeweiligen Komplexes mit einbezieht. Diese Schlussphase ist der Logik vorbehalten. Nur durch sie kann definiert werden, welcher Gedanke ein Werk konstituiert.

Zu 3.b) Simultane Komplexe: Diese werden zusammen mit anderen Generierungen innerhalb der verschiedenen Arten des Kontrapunktes determiniert. Es besteht kein Zweifel darüber, dass die Psyche sie individualisiert und vergleicht. So kann es sein, dass die einzelnen Komplexe Beziehungsstrukturen aufweisen, die wiederum neue räumlich ausgedehntere Komplexe bilden, die synthetisch oder analytisch sein können. Wieder stellt sich das Problem der simultanen Prädikation.

Zu 3.c) Hypothese zur simultanen Prädikation: Eine solche Idee der Prädikation wurde bisher vehement abgelehnt, weil man nicht akzeptieren wollte, dass das analytische Hören möglich ist. Es heißt, Musik sei eine Kunst in der Zeit, die ihre Elemente eins nach dem anderen abgibt. In der Erinnerung werden sie aber wieder vereint. So behauptet diese Hypothese etwas völlig Neues: Es kann sich eine Gruppe ergeben (selbstverständlich in der Zeit), die verschiedene Termini gleichzeitig präsentiert. Vereint in der Erinnerung kann der Intellekt sie trennen oder analysieren. Man sieht, dass es nicht darum geht, der Musik ihre Eigenschaft als Kunst der Zeit abzusprechen, es wird lediglich darauf aufmerksam gemacht, dass sich der Intellekt nicht auf die Ebene der Synthese reduzieren lässt. Offensichtlich existieren Beispiele, in denen Klassen simultan verglichen werden können. In diesen Fällen gilt dasselbe dann auch für Subjekt und Prädikat.

Probleme der polyphonen Syntax. Imagination

1. Technik zur Abgrenzung von Einzelelementen und Komplexen: In der Polyphonie kann eine Stimme als ein Element betrachtet werden. Die Grenzen einer Stimme hängen von verschiedenen Umständen ab:

- a) Charakteristika des Klanges und seiner Ausstrahlung;
- b) Vergleichbare Verläufe und
- c) Vergleichbare Syntax.

Als Regel kann gelten, dass zwei Stimmen, die sich im Allgemeinen ähneln, zu einem bestimmten Zeitpunkt einen Kontrast aufweisen müssen. In diese Ordnung gehört die Unabhängigkeit der Verläufe. Die Distanz ist ein wichtiger Faktor im Falle der Ähnlichkeit.

Bei sukzessiven Komplexen ergibt sich für die Polyphonie das Problem der obliquen Schnitte. Im Allgemeinen sind hier zweierlei Fälle vorstellbar: Miteinander verkettete Gruppen und solche, die für ihren Einsatz das Ende der vorausgehenden abwarten. Die erste Klasse erfordert einen deutlichen Kontrast der jeweiligen Elemente, an denen der Schnitt vollzogen werden kann, über Kriterien, die über das bloße individuelle Formgefühl hinausgehen. Für die zweite Klasse gibt es keine besonderen Erfordernisse.

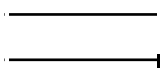
Innerhalb des sukzessiven Bereichs der Gruppen wird der harmonische Faktor mal mehr mal weniger wichtig, je nachdem, wie stark die Individualität der Teile ausgeprägt ist. Im Rahmen der akustischen Gesetzmäßigkeiten fasst dieser Faktor

die übergeordneten Funktionen zusammen. In gewissem Sinne ist er die Summe von ihnen. Man mache sich klar, dass dies nicht gerade die Technik mittelalterlicher Tonarten begünstigt.

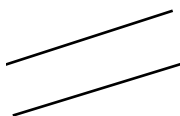
2. Die polyphone Imagination: Wie in den anderen Fällen, so kann es auch für diesen Faktor zwei Ausrichtungen geben: Vom Einzelnen zum Allgemeinen oder umgekehrt. In beiden Fällen ist der Prozess auf das sukzessive Auswählen reduziert.

a) Partikuläre Imagination:

– statische Klänge



– Steigendes System



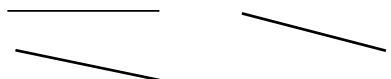
– Fallendes System



– Partiell steigendes System



– Partiell fallendes System



Bei den drei gleichförmigen Bewegungen ist die angegebene Stimmenzahl ideal. Wäre sie größer, würde das noch weiteren Einfluss auf andere Wertkategorien haben, vor allem auf die harmonischen.

b) Strukturelle oder allgemeine Imagination:

Abgesehen von den formalen Ideen größerer oder geringerer Ausprägung gehören in diese Rubrik ebenfalls die imitativen Vorgänge. Auch sie verfügen über eine gewisse Dosis struktureller Energie, die allerdings erst durch die Imagination wirksam werden kann. Man könnte auch der Versuchung verfallen, sämtliche Faktoren zu strukturieren (der Gruppe oder des Details), jedoch würde eine solch absolute Determination die Auswahl auf ein Minimum reduzieren und wäre künstlerisch gesehen recht zweifelhaft. In einem solchen Fall würde dann der Automatismus herrschen.

Sind die verwendeten Elemente einer Komposition nicht gleichwertig, so kann man die automatisch geprägtesten der Regelhaftigkeit überlassen, während die vitalsten die „Botschaft“, d. h. die unabstreitbare Auswahl des Autors, die seiner Persönlichkeit entspricht und seine unverwechselbare Charakteristik ausdrückt, transportieren können.

Der Stellenwert des Kontrapunkts in der Didaktik:

Ich werde an dieser Stelle keine detaillierte Didaktik der Polyphonie darstellen. Es sei aber daran erinnert, wie wichtig es ist, dass ein Lernender nicht „verpflanzt“ werden darf. Er muss abgeholt werden, wo er gerade steht. Sein persönlicher Standort muss genau analysiert und anerkannt werden.

Die Monodie und der Kontrapunkt sind aus diesem Grund nicht zwangsläufig als Ausgangspunkt eines akademischen Kompositionsstudiums geeignet. Nehmen wir uns ein Beispiel an dem guten Gespür J. S. Bachs, der, nachdem er das „akkordische“ Denken seiner Schüler wahrgenommen hatte, entschied: Beginnen wir den Unterricht des Kontrapunkts mit vier Stimmen! Lassen wir zu, dass das harmonische Ohr der Studenten, zu dem Zeitpunkt spezifizierter als zuvor, sich progressiv zur Polyphonie hin entwickelt, ausgehend von der relativen Unabhängigkeit der Teile als Bestandteile von miteinander in Verbindung stehenden Akkorden. Erst wenn diese Phase ausgereift ist, wird der Schüler bereit sein, erst die Monodie und dann den Kontrapunkt zu studieren.

V. Morphologische, semantische und expressive Probleme der Harmonie (1958)⁶⁷

Ist der Kompositionsschüler erst einmal ausgerüstet mit dem Handwerkszeug der üblichen Harmonielehre, fragt er sich: Und nun, was mache ich mit meinen Kenntnissen? Dies ist das Problem des angehenden Komponisten, der seine Ausbildung der klassisch-romantischen Harmonielehre abgeschlossen hat, während seine Zeitgenossen sich in den Gefilden der seriellen oder polytonalen Musik bewegen. Fragt die Absolventen der westlichen Konservatorien und die meisten werden antworten, dass sie mit ihrer gelernten Technik außerhalb der akademischen Grenzen weniger Anklang finden, da ihre Arbeitsweise nicht dem aktuellen Stand entspricht. Die Schuld trifft das Bildungswesen selbst, denn die Reduzierung auf den historischen klassisch-romantischen Bereich hat lange Zeit weitreichendere systematischere Untersuchungen verhindert.

Die unendliche Menge an Schriften, die sich der stilistischen Forschung widmen, kommen aus der theoretischen Alchimistenküche der Musikwissenschaft, die ihre Erkenntnisse wie ein Gebräu über die kompositorische Praxis ergießt. Am Verheerendsten sind die Auswirkungen, wenn im Rahmen der praktischen Lehre die Toleranzgrenze des Schülers hinsichtlich seiner eigenen Motivation und Zielsetzung gänzlich missachtet wird.

Dennoch: Es gab eine Zeit, in der die Harmonielehre als wichtige Disziplin einen großen Nutzen für den Studenten bedeutete. Das war die Zeit vom Barockzeitalter bis zum Ende des letzten Jahrhunderts [=19. Jahrhunderts]. Warum also sind unsere heutigen Ergebnisse schlecht, wenn sie früher gut waren? Ich wage zu behaupten, dass der Grund darin liegt, dass sie eines wirklichen traditionellen Sinns entbehren. Worin aber liegt dieser Sinn? An dieser Stelle sei betont, dass die wahrhafte Tradition funktional gebunden sein muss, was ihr in vergangenen Epochen sogar zu einer Transzendentalität⁶⁸ [im Sinne von Allgemeingültigkeit] verhalf. Diese Verknüpfung erzeugte eine große Vitalität bzw. eine Beweglichkeit gegenüber den sich verändernden Umständen, so dass dieses Faktum durchaus auf den heutigen Umgang mit Ausdrucksformen übertragen werden kann.

67 RMCH 62; pp 44–58.

68 Becerra verwendet öfter „trancendental(idad)“ im Sinne von „allgemeingültig“.

In den vergangenen Epochen war die zeitgenössische Musik wirklich zeitgenössisch. Jede Komposition wurde mit noch frischer Tinte aufgeführt, ohne dass eine historische Reifung abgewartet wurde. Der Nachteil war, dass man dadurch eine gewisse „Ranzigkeit“ produzierte. Heutzutage sind das Publikum und die Lehranstalten allerdings hinsichtlich des historischen Bezugs bei der Werkgestaltung im Rückstand.

Das Gehör selbst ist mittlerweile deformiert und verkümmert. Die Kommerzialisierung überschwemmt den Markt mit immer mehr Werken schon verstorbener Komponisten. Diese offensichtlich ökonomischen Beweggründe erzeugen einen Rhythmus, der eine normale Entwicklung der Hörgewohnheiten für die Zukunft verhindert. Das Radio als größte Kraft in Hinblick auf die zeitgenössische Verbreitung von Musik, unterhält mit Mühe einige Minuten auf dem Weg ins Morgen. Dasselbe gilt für das Fernsehen und die Schallplatte. Das Konzert hingegen kann den Lauf der Dinge kaum noch beeinflussen.

Aber es gab immer schon Einflüsse, die den Gang der Musikgeschichte aufgehalten haben, und es gibt sie auch heute. Die Lehranstalten sollten Vorkämpfer sein bei der Wiederherstellung der Normalität. Stattdessen aber sind sie in einen tiefen Schlaf verfallen und eine zweifelhafte Ruhe hat sich ihrer bemächtigt, erzeugt von den Verhältnissen der lohnabhängigen Welt. Bleibt zu hoffen, dass sie bald aufwachen und ihre Verantwortung wieder in die Hand nehmen.

Die auditive Bildung ist der Eckstein im Kampf um die systematische Herstellung eines Kontaktes zur zeitgenössischen Produktion. Trotz ihres Rückstandes hat die Harmonie aber eine wichtige traditionelle Bedeutung. Immer wieder lässt sich feststellen, dass das Erlernen von Regeln auf rein auditivem Wege geschieht, wie es sich u. a. bei der von Gitarrenklängen begleiteten Folklore Amerikas und Europas zeigt, deren elementaren harmonischen Verbindungen selbst von Analphabeten beherrscht werden können. Diese offensichtliche Orientierung des abendländischen Gehörs an der Harmonie soll bei späteren Spezifizierungen als Ausgangspunkt dienen.

Dennoch ist die Harmonie kein „reines“ Medium. Ihre Struktur ist abhängig von diversen Faktoren, deren Kenntnis notwendig ist, um diese Abhandlung richtig verstehen und einordnen zu können.

a) Das Spezifische der Harmonie. Generelle Aspekte

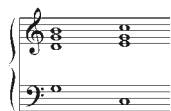
Ansätze, in denen versucht wird, die Harmonie zu definieren, sind wenig einheitlich und oft sehr unpräzise. Zumeist wird die Bezeichnung auf den Akkord schlechthin angewandt. Mitunter ist eine Wissenschaft gemeint oder sie wird als Basis der tonalen und kadenzialen Konvention betrachtet etc. Aber nirgendwo findet sich ein adäquater Genus oder eine spezifische Differenz, die der Logik als Anhaltspunkt dienlich wären.

Eines ist jedoch sicher: An der Akademie lernt der Schüler den Umgang mit der Harmonie anhand von Akkorden. Das Material „Akkord“ und der Prozess „Verbindung“ können daher als allgemeingültige Merkmale angesehen werden. Andererseits heißt es aber, es seien gerade die Akkorde verantwortlich für die Stimmführungen und deren Verknüpfungen, was bedeutet, dass in diesem Fall einzelne Komplexe über einzelne Bestandteile herrschten, anders als in der Kontrapunktik, in der das Ganze durch die einzelnen Stimmen determiniert ist.

Jedes Individuum, sofern es mit einem Minimum an musikalischem Vorstellungsvermögen ausgestattet ist, vermag diese Komponenten zu unterscheiden. Außerdem werden wir uns darauf berufen, dass das Denken auf der Grundlage von kombinierter Erinnerung funktioniert. Demnach gilt, dass, wenn die Erfahrung der westlichen Welt im Wesentlichen vom Harmonischen geprägt ist, auch die Phantasie darauf basieren muss. Die Musik ist allerdings eine Kunst der Zeit, in der die horizontalen und vertikalen Elemente immer zusammenfließen. Die Harmonie und der Kontrapunkt sind hauptsächlich durch die Frage der Vorherrschaft definiert: Im letzten Fall dominiert die Horizontale, im ersten die Vertikale.

Den bisherigen Darlegungen ist zu entnehmen, dass der Akkord als Materie die Harmonie bestimmt, gleichzeitig aber Funktionen der Bewegung und Ruhe erfüllt, d. h. seine Wirkung ist einerseits immanent, andererseits abhängig von der Entwicklung in der Zeit. Die zeitabhängigen Funktionen sind eher dem Kontrapunkt eigen oder werden als Ableitungen melodischer bzw. linearer Entwicklungen durch den Akkord lediglich verstärkt. Die Aspekte der Bewegung und Ruhe hängen hingegen hauptsächlich von der Akkordstruktur ab, was uns eine gute Definitionsgrundlage für die Harmonie liefert.

Als anschauliches Beispiel für unsere Theorie diene die Verbindung von Dominante und Tonika:



Hier folgt die funktionale Auflösung in die Ruhe den Gesetzen der melodischen Konstanten und der Spannungsauflösung, die die Entwicklung der horizontalen Linie bestimmen. Somit ist die Auflösung Verstärker der melodischen Linie in Bezug auf Bewegung und Ruhe.

Nehmen wir irgendeinen beliebigen dissonanten Akkord und betrachten ihn unabhängig von einer bestimmten Tonhöhe,



so zeigt sich, dass die Auflösungstendenz allein durch die dissonante Instabilität erzeugt wird. Die Stimmführungen nähern sich bei der Auflösung den natürlichen Obertönen an, die von den dominanten Tönen des Akkordblockes erzeugt werden. In unserem Fall wird durch die Vorherrschaft des Basses eine besonders ausgeprägte Harmonie erzeugt.

Wenn wir einen dissonanten Akkord mit einer melodischen Weiterführungsfunktion koppeln,



können wir durch die Überlagerung der Auflösungstendenzen sehen, dass die vollkommene Kadenz eine melodisch-harmonische ist.

Somit kann also auch nicht gewährleistet werden, dass sich kadenzielle Aspekte auf rein harmonische resp. rein melodische Faktoren reduzieren lassen. Wollen wir hingegen von der besonderen Tendenz der Harmonie sprechen, so müsste diese

dahingehend definiert werden, dass in ihrem besonderen Fall die Verbindungsstrukturen durch den Akkordaufbau bestimmt werden.

Die Behauptung, ein Akkord allein entbehre einer Funktion, ist demnach nur bedingt richtig, da eine Spannung auch besteht, wenn die sich oben geschilderte Auflösungstendenz nicht eingelöst wird.

Wie in den Beispielen zu sehen ist, gibt es jedoch wenig, was „spezifisch“ harmonisch zu nennen wäre. Der Akkord, dessen Struktur, die Funktion von Dissonanz und Konsonanz, die Anordnung in enger oder weiter Lage machen das Eigene und Wesentliche aus. Alles andere wirkt zusammen mit den Merkmalen der Melodie und der Kontrapunktik.

Auf der „tonalen“ Ebene, die sich auf allgemeine Festlegung der Funktionen bezieht, spielt die Harmonie eine entscheidende Rolle im Zusammenhang mit der musikalischen Interpunktion. Außerdem kann quasi jede funktionale Ebene auf die eine oder andere Weise innerhalb des Bewegung-Ruhe-Musters als vertikale tesis harmonischen Charakters betrachtet werden.

Wenn wir am Ende dieser Umwege versuchen, den Begriff der Harmonie neu zu definieren, so könne wir zu folgenden Lösungen kommen: „Die Harmonie ist eine Disziplin, in der Kompositionsstudenten sich üben, mit dem Ziel, die Meisterschaft in der Handhabung der Akkorde zu erwerben, ausgehend von der Prämisse, dass diesen bei der Funktionsbildung in Bezug auf den musikalischen Gesamtzusammenhang eine tragende Rolle zufällt.“ Oder: „Harmonisch ist in der Musik all jenes, was danach strebt, das Vertikale gegenüber dem Horizontalen hervorzuheben“ etc.

In den vorangegangenen Artikeln haben wir den Rhythmus als vorherrschendes Element in der Musik betrachtet. Damit die Harmonie in den Vordergrund tritt, müssten ihre Funktionen (Akkorde) besonders stark dominieren.

b) Kritische Betrachtung zum aktuellen akademischen Stand des Harmonischen

Analytisch-synthetische Aspekte:

1. Bemerkungen zur gängigen Praxis in Harmonielehreseminaren:

Zu Zeiten der Generalbasspraxis waren die Regeln der Harmonie in wenigen Minuten abgehandelt. Heute braucht man für solche Erklärungen Jahre, die Pra-

xis hingegen nur wenige Stunden. Besonders wirkt es sich aus, dass in den latein-amerikanischen und auch in den angelsächsischen und germanischen Ländern die Theorie nicht mehr am Klavier erprobt wird. Welche Auswirkungen hat dies? Die Eliminierung eines physischen Reflexes beim Erlernen einer Disziplin, die sich in einem sehr sensiblen Bereich des Gedächtnisses entwickeln soll, ist nicht gerade eine kluge Entscheidung. Die Stabilität des Gedächtnisses bedarf der Bereicherung durch physikalische, affektive und intellektuelle Beziehungen. Mittels praktischer Erfahrung könnte die tatsächliche Beherrschung des Metiers kontrolliert werden, vom Lernenden könnte eine Realisierung „in tempo“ auf einem Tasteninstrument verlangt werden oder es könnte im Gegenzug eine analytische Kontrolle über ein Hördiktat stattfinden. Dessen ungeachtet besteht jedoch zumeist die Angewohnheit, die Schüler mit schriftlichen Aufgaben zu konfrontieren, die dann in visueller Form ausgeführt werden, eine Methode, die eher für eine Schule Taubstummer geeignet ist als für eine Musikakademie, es sei denn, man hat vor, sich der Idee Boethius anzuschließen, derzufolge auditive Zeugnisse durchaus zu übergehen sind.

2. Betrachtungen zu den Theorien harmonischer Lehre.

Sorgfältig beschäftigen sich die Gelehrten damit, Regeln aufzustellen und deren Dauerhaftigkeit zu verteidigen. Doch was sind die Grundlagen solcher „Regeln“? Wodurch sind sie determiniert, wenn sie nicht bloß Gewohnheiten sind? Und wenn Gesetze die Grundlage sind, warum wurden diese dann nicht formuliert?

Es ist nicht zu leugnen, dass Helmholtz mit seinen Forschungen Erhebliches zu den Erkenntnissen hinsichtlich der klassisch-romantischen Musik beigetragen hat, vor allem, da seine Erklärungsmodelle mittels der Obertonreihe größtenteils durch spätere Studien belegt worden sind. Seine Regeln zur Verdopplung sind am Prägnantesten, die zur Verkürzung hingegen eher unbefriedigend.

Arnold Schönberg äußert in der Abhandlung „Probleme der Harmonie“ deutlich seine Unzufriedenheit mit dem akademischen Umgang bezüglich des harmonischen Lehrstoffes. Die vorherrschende Leere und Desorientiertheit versucht er dadurch zu beheben, dass er die Akkorderzeugung mit horizontalen Modi verbindet, woraus Akkorde entstehen, die denen ähneln, die sich auch aus der natürlichen Obertonreihe ergeben. Dies zeigt, dass akustische und modale Komponenten gleichermaßen als Basismaterial für die Harmonie fungieren.

Kommen wir noch einmal auf die Regeln zurück:

– Parallelen bei reinen Intervallen sind verboten. Am Schlimmsten sind Unisonoparallelen, es folgen Oktav- und dann die Quintparallelen. Fragen wir als erstes: Warum sind sie verboten? Uns wird geantwortet: Weil sie schlecht klingen (wir wissen das nicht immer, aber na gut). Warum die Rangfolge bei den Fehlritten? Wäre nicht eine andere Anordnung möglich?

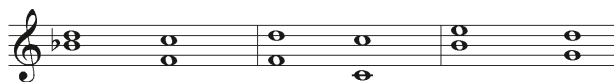
Es sollen einige Erklärungen angeboten werden, die ich zwar als zufriedenstellend einstufe, die aber trotzdem leicht widerlegbar sind. So sind Parallelen in akademischen Übungen verboten, weil die westliche Musik über die Polyphonie zur Harmonie gelangt ist, in der die Unabhängigkeit der Stimmen die Regel ist, was eine polymelodische Synthese ermöglicht. In dieser Tradition verbleiben diese Regeln in Bezug auf die Harmonie als unumstößliche Gegebenheit. So richten sich auch in harmonisch angelegten Stücken die Stimmen größtenteils nach kontrapunktischen Prinzipien, obwohl die Erfordernisse der Akkordfunktionen die Gesetze der Gegenbewegung, die als besonderes Charakteristikum der Polyphonie gelten kann, ein wenig entspannen.

Der Parallelismus wird dem Prinzip der Unabhängigkeit aber aufgrund der historischen Entwicklung immer untergeordnet sein, und zwar umso mehr je konsonanter ein Intervall ist, entsprechend folgender Rangfolge: Unisono, Oktave, Quinte, Quarte, Terz und die sogenannten Dissonanzen.

Eine weitere gängige Regel lautet:

– Verdeckte Parallelen sind verboten (und dann wird eine Liste der Erscheinungsformen angefügt).

In diesem Fall können wir lediglich versuchen, eine plausible Erklärung für das zu geben, was eine verdeckte Parallele in einer Funktion der Subordination sein kann. Eine verdeckte Parallele wird erzeugt, wenn zwei Stimmen in dieselbe Richtung, schlimmstenfalls nach unten, mit unterschiedlicher Schrittgröße fortschreiten und dabei auf eine reine Konsonanz zusteuern.



Es handelt sich hier um die Verschiebung einer Gruppe in Richtung zunehmender Konsonanz. Wir können verallgemeinern: „Jede Verschiebung einer Gruppe

in Richtung auf eine stärkere Konsonanz ist dieser untergeordnet, je nach ihrem Grad“. Das Korollarium wäre: Die Verschiebung einer Gruppe in Richtung zunehmender Dissonanz ist weniger untergeordnet oder einfach „nicht subordiniert“. Die grundlegende Erklärung hierfür verbirgt sich in der Tatsache, dass das Streben nach weniger dissonanter Spannung eine eindimensionale Entwicklung des kadenziellen Vorgangs (oder der Begrenzung durch die Ruhe) ist, dessen statischer Charakter die Funktion der Subordination verstärkt. Man vergleiche dies mit den Bemerkungen über die Verschiebungen einer Akkordgruppe im vorausgegangenen Artikel.

Dem lässt sich hinzufügen, dass die Subordination umso stärker wirkt, je ausgeprägter das kadenzielle Feld der Akkordgruppe angelegt ist. Ein größerer Einsatz von Dissonanzen wird diese Wirkung abschwächen, aber niemals aufheben können.

Da ein ansteigender Stimmverlauf im Gegensatz zu absteigenden grundsätzlich die Gesamtspannung erhöht, wird durch ihn die Subordinationsfunktion eingeschränkt. So lässt sich erklären, warum ein absteigender verdeckter Parallelismus schlimmer ist als ein aufsteigender: Durch den unangemessenen Entspannungsschub wird ein Gefühl des „Stolperns“ erzeugt.

Weitere akademische Regeln:

– Die Dissonanz muss abwärts aufgelöst werden.

Die Gründe hierfür scheinen zwar offensichtlich, trotzdem sollten wir nicht dem Luxus verfallen, eine genauere Formulierung zu unterlassen. Wie bei einer bejahenden Geste erzeugt die abfallende Linie auch hier eine Entspannung. Der konditionierte Reflex, hohe Töne mit einer erhöhten Spannung zu assoziieren, resultiert aus der Anstrengung, die mit dem Singen in hohen Frequenzbereichen einhergeht. So wird sogar die Auflösung des hohen Tonbereichs einer Dissonanz als es befriedigender empfunden als im tiefen Bereich der Fall ist.



Das zweite Beispiel zeigt die Umkehrung der Septime, die eine der ersten Dissonanzen in der Obertonreihe ist.

Eine weitere noch zu erklärende Regel:

– Der Leitton muss steigend in den Grundton der Tonika münden.

Warum wurde es bisher versäumt, einen solch eminenten Tatbestand zufriedenstellend zu erklären? Warum wird die Erwähnung melodischer Gesetzmäßigkeiten bei der Konstitution harmonischer Regeln unterlassen?

Der ionische Modus, von uns als „Dur“ bezeichnet, ist im Verbund mit dem aeolischen bzw. dem „Moll“ der einheimische Beitrag Europas zu den orientalischen Modi, die die Griechen sammelten und die später von den Römern aufgenommen und modifiziert wurden. Dabei ist „Dur“ das dominante Modell, dessen Leitton (verstanden als dem Tonikagrundton subordinierter Ton) sich bereits sowohl im mittelalterlichen ionischen als auch im lydischen Modus findet. Dieses Phänomen der sich nach oben hin vollziehenden Spannungsauflösung fußt jedoch noch auf einer weiteren Grundlage: Zunächst sei festgestellt, dass unser „Dur“ innerhalb der Oktave vom achten bis zum sechzehnten Partialton bis zu einem gewissen Grad in Erscheinung tritt, gefolgt vom sogenannten „Leitton“, der im Schwingungsverhältnis 15/16 zum darüberliegenden Grundton steht und somit eine geringere Entfernung zu diesem aufweist als es bei einem temperierten Halbton der Fall wäre, woraus sich wiederum das Drängen nach oben erklären lässt.

Eine weitere häufig erwähnte Regel:

– Die vierte Stufe darf nicht der fünften folgen.

All jene, die Musik von Palestrina und Bach gehört haben (und das sind praktisch alle), wissen, dass es viele Möglichkeiten gibt, diese beiden Stufen auf wunderbare Weise zu verbinden. Was vor allem stört, ist die falsche Verbindung des Tritonus, wenn sich beide Akkorde in der Grundstellung befinden: Aus funktionaler Sicht erzeugt das „Nicht-Auflösen“ der Dominantterz in den Tonikagrundton eine Frustration, auch wenn dieser ebenso als Quinte im Subdominantakkord enthalten ist.

Wir könnten uns einem der unzähligen, sich über das Thema der Harmonie erschöpfenden Texte widmen, wie er am Ende des vergangenen Jahrhunderts in Frankreich publiziert wurden, aus denen dann aber nur eine gleichgroße Zahl noch zu beantwortender Fragen über dort ausgelassene Regeln erwüchse, die umso mehr an Bedeutung erlangt, je wesentlicher sie sich auf die zeitgenössi-

schen Probleme beziehen. Zu beklagen ist, dass aktuelle Themenbereiche wie etwa die Polytonalität oder serielle Techniken selbst heute noch keine Beachtung an den Akademien finden. Diese müssten als ein für die Lehre zugängliches System aufbereitet werden, anhand dessen eine praktikable Grammatik erstellt werden könnte.

Aber lassen wir uns nicht zu sehr auf die Details ein. Am Wichtigsten ist es für die Musik als Sprache, dass sie ein handhabbares Denken in Übereinstimmung mit den Gesetzen der Logik ermöglicht. Das Studium der Gesetzmäßigkeit als ein Phänomen, welches Klassen und Gattungen kreiert, muss die vorrangige Aufgabe eines Harmonielehrers bzw. die eines jeden Komponisten sein. So wäre das Lernen an harmonischen Varianten Hauptthema bei der Ausbildung eines zukünftigen Komponisten. All dies sollte natürlich auf einem System basieren, das die Inspiration des Schülers, die dem Einfluss un- bzw. unterbewusster Persönlichkeitsmerkmale entspringt, miteinbezieht. Die Improvisation ist, wie oben bereits erwähnt, als Brücke freier Assoziation gut geeignet, dem Lehrer Einblick in Neigungen und Intentionen seines Studenten zu ermöglichen.

(Analytisch-synthetische Aspekte)

Schriftliche Darlegungen zur Harmonie befassen sich allenfalls mit dem syntaktischen Gebrauch der Kadenzen als Gliederungsmerkmale innerhalb des Ganzen. Auch mangelt es an einer systematischen Lehre zur Konstruktion homogener Texturen, in denen mal dieser oder jener Aspekt in den Vordergrund tritt. Dies ist eine sehr unglückliche Unterlassung, denn der Lernende kann seinen eigenen Stil nur unter Verwendung rekursiver Techniken kreieren, die er zuvor erforscht hat, und erst dadurch wird er letztendlich, durch Bevorzugung bestimmter Mittel und durch eine Definition sich gegenseitig ausschließender Klassen, ein homogenes Ganzes herstellen können. Andernfalls wäre nicht einmal die Konstruktion eines Paradoxon möglich. Seine Logik wäre in dem Maße konfus, wie es ihm gelänge, die Analyse (Homogenität) von der Synthese (Heterogenität) zu trennen.

Für die Bildung leistungsfähiger harmonischer Klassifizierungen kann das Erforschen der allgemeinen Regeln sehr nützlich sein. Es ist nur nicht zwangsläufig nötig, dazu auf die üblichen akademischen Texte zurückzugreifen. Sobald der Komponist stilistische Regeln beherrscht, wird er auch in der Lage sein, eigene zu erstellen, die dann besser sind als die ranzigen, abgegriffenen Überlieferungen. Die Werkanalyse ist dabei der einzig natürliche Ausgangspunkt für die Erstellung

von Normen, der Wiederholungsmechanismus ist die einzige Möglichkeit, diesen neuen Stil zu etablieren.

Abschließend sei festgehalten, dass die harmonische Basis einer Komposition einer klaren Dominanz eines speziellen Mittels bedarf und dass dieses in der Analyse begründbar sein muss.

c) Entwurf einer neuen Technik:

[1.] Die harmonisch-syntaktische Bedeutung. Schöpferische Imagination⁶⁹:

Um harmonisch komponieren zu können, muss man sich zunächst über die Bedeutung der Harmonie – verstanden als musikalische Verschiebung in der Vertikalen – Klarheit verschaffen, welche bestimmt ist durch die Notwendigkeit, Probleme abhängig von Akkorden zu benennen bzw. zu lösen. Doch wann wird dies wirklich erforderlich?

– Weist beispielsweise der Vordersatz eine Dominanz akkordischer Merkmale auf, so wird die Fortsetzung des Exponierten aufgrund der angestrebten analytischen Logik zwangsläufig sein für die Bildung eines harmonischen Gesamtkomplexes. Führen wir z. B. zwei kontrastierende harmonische Klassen ein, wird diese heterogene Aussage eine spätere, ebenfalls harmonische Prädikation einfordern. Die den Klassen angehörigen Gruppen erhalten hierdurch thematische Qualität. Für den Fall, dass eine harmonische Textur mit einer polyphonen kontrastiert, ist eine Prädikation beider Klassen erforderlich, möglicherweise so, dass eine logische Multiplikation beider Phänomene ein neues Ergebnis erzeugt. Will man zeigen, welchem Bedeutungswandel die Musik innerhalb harmonischer Determinanten unterliegt, so ist es erforderlich, neben den Klassen oder Arten auch die Phänomene der Kontraste für den harmonischen Bereich geltend zu machen. Die Vorherrschaft einer harmonischen Bedeutungskomponente ist durch Bildung einer isochronisierten Abfolge der akkordischen Funktionen festzustellen. Wenn dann noch die wesentlichen Stellen der Bewegung und Ruhe mit den rhythmischen Strukturen übereinstimmen, so kann die Passage als wirklich harmonisch bezeichnet werden. Wir sollten uns jedoch erinnern, dass Anpassung wie auch Wiederholung und Mechanisierung zu einer Aufhebung gewisser Komponenten führen

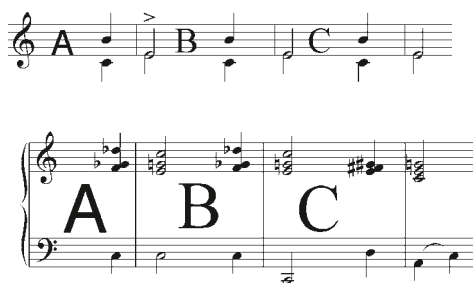
69 Im Original gibt es zu dieser „1.“ keinerlei Entsprechung.

kann. In diesem Fall hebt die Isochronie den Rhythmus auf, so dass die Harmonie befreit ist.

Syntax

In Bezug auf die Harmonie hängt die Syntax hauptsächlich von zwei Faktoren ab: Zum einen durch die Herausbildung harmonischer Klassen, die aufgrund dominierender Merkmale bestimmt werden, und zum anderen durch den Gebrauch des kadenziellen Mechanismus als Interpunktion. Diese Art der Konzeptbildung schließt zeitgenössische Fragestellungen nicht aus: Eine Konstitution von Klassen setzt in jedem Fall die Wiederholung ihrer spezifischen Merkmale voraus. Die Kadenzbildung ist hingegen nicht auf jedes beliebige System übertragbar.

Untersuchen wir die verschiedenen Prozesse der Kadenzbildung näher, so können wir erkennen, dass sie allesamt dem Prinzip der Entspannung folgen: a) Als simple Konstante vermag die Kadenz (unabhängig von ihrem Grad der Dissonanz resp. Konsonanz) Perioden zu manifestieren bzw. Abschnitte, die durch Wiederholung, Variation oder Kontrastierung zu logischen Gebilden werden, zu begrenzen. b) Im weiteren Sinn kann sie sich auf eine allgemeinere Form der Entspannung gegenüber einer dissonanten Spannung beziehen, unterstützt oder im Widerspruch stehend zu anderen Phänomenen der Bewegung und Ruhe.



Imagination

Die schöpferische Vorstellungskraft nimmt ihren Anfang mit der Erinnerung und endet damit, Verknüpfungen herzustellen. Die Erfahrung lehrt uns, dass in jedem Akkord zwei wesentliche Faktoren wirksam sind: Die Funktion als Wurzel oder Fundament, welche im Grunde nichts anderes ist als die melodische Funktion, repräsentiert durch den der Stufe entsprechenden Modus, und: Die Funktion des

Spannungsgrades (Rolle des Akkordes aufgrund seiner Stellung, Position zuzüglich des Spannungsgrades bzgl. Konsonanz und Dissonanz). Angesichts der sogenannten „atonalen Musik“ finden wir ausschließlich die Funktion der Spannung vor. Da die „Atonalität“ aber ein seltenes und flüchtiges Phänomen ist, wenden wir uns lieber den funktional intendierten Kombinationen zu, die sich auf die Konstanten und auf die Phänomene der Spannung berufen.

Versuchen wir, wie es bereits in vorherigen Artikeln für andere Elemente vollzogen wurde, uns die Momente harmonischer Imagination zu vergegenwärtigen:

- 1) Darstellung eines Akkordes, und
- 2) Wiederholung oder Veränderung eines Akkordes.

Eine Veränderung des Akkordes muss nicht zwangsläufig eine Veränderung des Spannungsgrades nach sich ziehen. Zudem kann der gesamte Akkordblock entlang der melodischen Linie fallen oder sinken, u. U. sogar ohne dass sich seine Tonanordnung verändert.

Die traditionellen Funktionen spielen für die harmonische Vorstellungskraft eine entscheidende Rolle, so dass wir uns anhand einer Rangordnung den harmonischen Fluss in der Zeit wie folgt vorstellen können: Grundlegender Faktor ist der Rhythmus, erster modifizierender Faktor ist die melodische Funktion, zweiter die mehr oder weniger abweichende Form dieser Funktion und als letzter Faktor fungiert die Funktion der Spannung in Gestalt einer Auflösung bzw. die der Entspannung in Gestalt der Ruhe.

Ein bestimmter Stil entsteht dadurch, dass für das zu bearbeitende Werk die spezifischen Mittel hervorgehoben werden, die ihm dann einen besonderen Ausdruck verleihen. Für das Komponieren spielen aber noch weitere Aspekte eine Rolle. Was wir bezogen auf die Harmonie gesagt haben, soll übertragen werden auf die übrigen Elemente und Komplexe der Musik, wie beispielsweise die Tatsache, dass ein Vordersatz seinen Nachsatz in sich trägt, wodurch eine Aussage präsent ist, bevor sie in der zeitlichen Struktur der Architektur vollzogen ist, weshalb für jede Passage ein kompositorischer Weitblick erforderlich ist. Allerdings ist es auch möglich, dass sich durch die Anlage des Vordersatzes sogar im freien Assoziationsprozess der Improvisation eine Struktur herauskristallisiert.

Das Wesen der musikalischen Vorstellungskraft besteht in der Wahlmöglichkeit in Bezug auf wirkliche oder vorgestellte akustische Reize. So ist es beispielsweise möglich, ein harmonisches Gebilde durch ein anderes auf- bzw. absteigendes zu

ersetzen, wenn man Wiederholung oder Statik vermeiden möchte. In der traditionellen Harmonielehre ist dies jedoch nicht so einfach möglich, da die Harmonie der melodischen Verstärkung dient. Besser einzusetzen ist dies Prinzip hingegen in der zeitgenössischen Musik mit ihrem System freier Akkordverbindungen und ihren weitläufigeren Eigenschaften tonaler Oszillation.

Das Hauptproblem für die Formulierung einer allgemeinen Grammatik, die auch zukünftigen Erfordernissen genügen soll, ist die Tatsache, dass sie auf beliebige Momente anwendbar sein muss. Versuchen wir z. T. einen Modus zu bilden mit einer beliebigen Anzahl von Stufen, so werden wir auf eine natürliche Grenze stoßen, bedingt durch die Wahrnehmbarkeit des akustischen Bereichs, affektive und intellektuelle Aspekte einbezogen.

Bei der Bildung eines beliebigen Modus, bestehend aus melodischen Konstanten und Leittönen, Funktionen der Bewegung und Ruhe, wird es immer möglich sein, eine tonale Hierarchie aufzustellen, die durch andere Akkorde über linearen Funktionen verstärkt, abgeschwächt oder konterkariert werden kann.

Nehmen wir eine beliebige Abfolge von Akkorden, so wird es immer möglich sein, sie gemäß größerer oder geringerer Dissonanz oder ihrer stärkeren oder schwächeren funktionalen Bedeutung zu ordnen. Jede Art der Verschiebung in Richtung geringerer Spannung wird kadenzial aufzufassen sein. Will man aber kein akustisches Verzeichnis zur Anzahl gemeinsamer Obertöne bei den Konsonanzen und Dissonanzen anlegen, kann man ebenso gut eine Spannungsskala nach empirischen Gesichtspunkten auswählen. Dieses Vorgehen wäre das menschlichste, und auch in der Kunst steht ja immer wieder die Wahl zur Disposition. Neue Entscheidungen für sich genommen drücken aber noch nichts aus und sind als reine Objekte der Persönlichkeit fremd. Descartes bemerkt, dass die Logik in keiner Weise dazu beitragen kann, diejenigen weiser zu machen, die sich mit ihr auskennen – für den Musiker heißt das, dass nicht das Denken die Basis seines expressiven Systems sein kann, dass vielmehr seine Sensibilität und sein Gemüt über das Wesentliche entscheiden. So ist der Wert des Empirischen zwar durchaus gerechtfertigt, dem Apriorismus kommt in dem Zusammenhang aber in gleichem Maße eine instrumentelle Funktion zu.

Mechanische und reflexive Aspekte⁷⁰

Die harmonische Erfahrung ist die Basis der Imagination. Das wiederholte Auftreten löst beim Hörer einen Reflex aus, der als kompletter oder partikulärer Reiz die Gesamtheit des ursprünglich Erfahrenen in Erinnerung ruft und auf diese Weise seine Wirkung entfaltet. Ein konditionierter Reflex kann ebenso wie ein Wort als Code betrachtet werden, der im Zusammenhang mit bestimmten Effektiva oder Konzeptiva erlernt wurde. Behandelten wir die Musik lexikographisch, so würden wir auf bestimmte Stilarten den von Raoul Husson intendierten Semantikbegriff anwenden können. Dieser französische Musikwissenschaftler und Psychophysiologe schlägt vor, die graphische Repräsentation Neuma zu nennen. Es müsste also festgestellt werden, welcher Art die Wege sind, die für die Konditionierung harmonischer Sequenzen verantwortlich sind. Um diesen Kunstgriff möglichst genau nachvollziehen zu können, muss die Gesamtheit aller Faktoren, die für die Erzeugung des harmonischen Phänomens verantwortlich sind, betrachtet werden. Ein Minimum von zwei Parametern, einer für die melodischen Funktionen und ein weiterer für die dissonanten, könnte u. U. ausreichen, die grundlegendsten Probleme zu beleuchten.

Der Grad der Konventionalisierung bzw. der Reflexkonditionierung kann dazu führen, dass die Wahrnehmung des Erklingenden sich weit von dem reinen, ursprünglichen Effekt entfernt. Zudem ist das Transzendente im Bereich des Nicht-Konventionellen zu suchen, besonders in den Abstraktionsformen, was an unterschiedlichsten geographischen Orten und in verschiedensten Geschichtsepochen zum Tragen kommt. Zu klären ist der syntaktische Blickwinkel bzgl. der Regelmäßigkeit sowie der logisch-praktische der Grammatik.

Wie bereits erwähnt, funktionieren die Regelmäßigkeiten derart, dass das Homogene oder Rekursive in Richtung Ruhe strebt und das Unregelmäßige oder Heterogene in Richtung Bewegung. Das Phänomen der Ruhe im Fall des Wiederholens erklärt sich daraus, dass der Hörer die festgestellte Reproduktion als dauernde Fortsetzung vermutet, weshalb sein Interesse nachlässt, da er keine Neuigkeiten mehr erwartet. Verschiedene Typen der Regelmäßigkeit sind anzumerken: a) Intervallische Regelmäßigkeit bei der Akkordbildung; b) Verteilung bzw. Anordnung der Akkordtöne (offene oder geschlossene Harmonie); c) Span-

70 Im Original ist diese Unterüberschrift durch eine römische „II“ hervorgehoben, die aber kein Pendant in einer „I“ hat.

nung oder Entspannung; d) klangliche Ausstrahlungskraft (differenzierte Klangfarbe und relative Simultanität).

Horizontale Effekte

Bisher haben wir uns mit der Entwicklung technischer Kriterien für die Feststellung von Regelhaftigkeiten befasst, die vorrangig die statische Struktur des unveränderten Akkordes betreffen. Für die Musik als „Kunst der Zeit“ sind die Regelhaftigkeiten des sukzessiven Geschehens jedoch ebenso bedeutsam. Diese horizontale und zeitliche Dimension wird zu Recht mit dem Begriff der Periodizität in Verbindung gebracht. Wurde eine Periode erst einmal vom Hörer erkannt, so übernimmt ihre Fortdauer die Funktion der Ruhe, eine Veränderung die der Bewegung. Paradox erscheint es uns, dass z. B. bei einer aperiodischen harmonischen Textur genau diese Eigenschaft der Unregelmäßigkeit beibehalten wird, damit die Homogenität gewährleistet ist.

Selbst mit geringer musikalischer Erfahrung lässt sich deutlich erkennen, dass die aus dem Notentext eruierten Klassen nicht isolierend voneinander abzugrenzen sind, da jedes Element eine Prädikation der Vorherigen ist und sich die aus synthetischer und analytischer Untersuchung ergebenden Merkmale auf das gesamte Werk und in alle Richtungen ausweiten lassen. Ein bestimmter Stil, geprägt durch einen Autor oder ein Werk, manifestiert sich, indem er sich auf charakteristische Kadenzformeln beruft, die aufgrund einer der beiden erwähnten Systematisierungsmöglichkeiten eine homogene Klasse konstituieren, die im Verlauf des Werkes den Phänomenen der Ähnlichkeit oder Exklusion unterworfen werden. So wird der Hörer wissen, woran er sich bzgl. der Zeichensetzung halten kann.

Wir können sagen, dass die Harmonie innerhalb ihrer zeitlichen Form verschiedene Ebenen gestaltet, die wir als Genres bezeichnet haben. Die wichtigere von beiden ist jedoch ohne Frage die der Spannung, die wir auch in einem weiteren Sinn als die „tonale“ bezeichnen können. Zur Bekräftigung der semantischen Tragfähigkeit dieser Bezeichnung sei folgende etymologische Anmerkung erlaubt: Die Wurzel *tn* in Sanskrit, das Wort *tan* und seine Ableitungen *tension*, *tenor*, *tanz*, *danza* etc.

Als Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung struktureller Probleme könnten die Spannungsfunktionen auf zweierlei Art in einer Graphik dargestellt werden: Die eine könnte sich der Verschiebung der Akkordblöcke in ihrer Abhängigkeit von den Stimmlagen widmen, die andere könnte die Dissonanzspannung

mit einer entsprechenden Kodifizierung koppeln, die es dem Leser ermöglichen würde, das Werk aus der Perspektive des Analytikers zu betrachten.

Zum Schluss sollten wir noch einmal in Kurzfassung an unsere Ideen zum Lernprozess innerhalb des Kompositionsunterrichts erinnern: a) Phase freier Improvisation zuzüglich der Kultivierung des Diktates und der auditiven Analyse; b) Regeln formulieren und ihre Anwendung durch Erstellen homogener Texturen erproben, zunächst mit einzelnen, später unter Berücksichtigung mehrerer Regeln; c) Gegenüberstellung von Texturen; d) metrische Bedingungen; e) traditionelle Obligatorien; f) willkürliche Obligatorien.

VI. Probleme der Form, ihrer Semantik, ihrer Expressivität (1959)⁷¹

a) Besonderheiten dieses Mittels. Seine suprasummativ Qualität als elementares ästhetisches Objekt

Als Erstes ist der Unterschied zwischen Form und Prozess näher zu erläutern. Ein Prozess verfolgt lediglich das Ziel, Texturen zu erzeugen (harmonische, polyphone, imitative und koloristische Strukturen). Das Ergebnis ist hier unbestimmt, die syntaktische Funktion nur eine potentielle. Dagegen ist die Form ein Komplex aus Zielen. Sie erfüllt sich, indem die Prozesse sich nach einem organischen und hierarchischen Plan ordnen. Die Form kann (sogar in der Improvisation) als Resultat identisch mit Struktur sein, doch das ist nicht ihre eigentliche Rolle. Die Form ist das orientierende Prinzip, welches uns ermöglicht, soeben Gehörtes als Nach- oder Vordersatz zu beschreiben. Ihr Sinn offenbart sich, selbst wenn das Werk noch nicht beendet ist. Dasselbe geschieht während des Komponierens. In der musikalischen Erfahrung des Hörers ist diese „Arbeitshypothese“ formal. Die Form ist ein projektiver Plan (zu projizieren auf den Hörer), der Prozess im Ablauf kreiert die Details um diesen zu erfüllen. Die Form ist ein teleologischer Zweck bzw. eine Idee (ein Ideal). *Die Form ist das gestaltende Prinzip, sie ist der „unbewegliche Motor“.*

Begreift man sie als „Mittel“, als eine Art Handlung, die darauf hinlenkt, dass bestimmte Bedingungen erfüllt werden, so bekommt sie etwas „Ganzheitliches“. Dabei wirkt jeder formale Effekt auf den gesamten Ausdrucksbereich, eine Reduzierung auf das „rein Intellektuelle“ oder „rein Affektive“ wäre sinnlos. Die Form anzuwenden heißt, ihre definierte Existenz hörbar zu machen.

Wenn wir davon ausgehen, dass die Notwendigkeit die Mittel schafft, so müsste man übertragen auf unsere kompositorischen Rubriken die Notwendigkeit der Form zuordnen, Mittel der Vorgehensweise. Die Form trüge den Zweck in sich und die Mittel wären der „Weg“, um diesen zu erfüllen. Dies ist dann eine unendliche Kette von Motiven und Ereignissen, bei der die Form letztendlich ebenso

71 RMCH 63; pp 54–66. Im Original steht „somática“. Aber bereits in der Einleitung ist ersichtlich, dass hier „semántica“ gemeint ist.

ein „Mittel“ ist, eines für höhere Ziele eines expressiven Systems. Die Anordnung der akustischen Reize, Konventionen und Symbole, die durch die Form bestimmt ist, garantieren die Ausdrucksfähigkeit (zumindest sollten sie es tun) einer Botschaft und sorgen für die Vermeidung von Widersprüchen und anderen Absurditäten des Denkens. Wurde eine formale Aufgabe erfolgreich erfüllt, so ist auch ein Gedanke genau erfasst, womit die wesentliche Bedingung der Form (und ihre Einzigartigkeit) faktisch gewährleistet ist.

Aus diesen Gründen darf eine Form nicht allein als Summe ihrer Teile angesehen werden. Der „elan vital“ würde fehlen. Ein aufgeschlossener Mensch erkennt all dies intuitiv, motiviert durch die Tatsache, dass das erste Auftreten der Formmerkmale in ihm ein Gefühl des Entdeckens auslöst und die Bestätigung seiner Wahrnehmung zu einem anderen Zeitpunkt ein Gefühl von Befriedigung und Entspannung.

So ist jede Form etwas Einmaliges, ein originäres ästhetisches Objekt. Das Erfahren ihrer Bestandteile kann auch dazu führen, dass die Verbindungen stärker wahrgenommen werden. Diese wiederum können nur durch die Intuition erfasst werden. Demnach lässt sich die Kunst als eine Erfahrung betrachten, die in Gestalt einer Hypothese beim Komponisten ihren Anfang nimmt, und die sich im Zuhörer im Verlauf der einzelnen Vorgänge ausformt. Dies funktioniert mittels eines Übertragungsmechanismus, auf der Basis einer „Essenz“, die als lebendige Transferenz zwischen Autor und Hörer fungiert. Das ist sowohl vor der Formbildung als auch nach der Wahrnehmung des Formgebildes relevant, je nach Perspektive.

Es leuchtet also ein, dass die Form keine absolute Lösung für ein bestimmtes Problem des Ausdrucks sein kann, zumal eine zeitliche Erfahrung ja auch nicht wirklich wiederholbar ist. Das einzig wirklich Beständige im lebendigen Prozess ist der Wandel. Dennoch bildet der lebendige Fluss der Relationen ein System unveränderlicher und reichhaltiger Gewohnheiten und Regeln, die die Kunst erst möglich machen.

Die Musik kann den allgemeinen Konzepten nicht entkommen, und zwangsläufig wird sie sich auf sie beziehen. Die Form ist ein gestaltendes, zum Ausdruck gebrachtes konsubstantielles Prinzip. Sie ist wie ein Schema, ein katalytisches Symbol, das das Leben des schöpferischen Menschen umgibt. Was die Form betrifft, so sind wir alle Ausführende. Mit ihr werden alle zu Schöpfern.

Spezielle Eigenarten der Form

Wenngleich die Form immer logisch sein sollte, so heißt das noch nicht, dass die Eigenschaften ihrer einzelnen Bestandteile es auch sind. Doch welcher Art sind sie dann? Zu den für die Form unentbehrlichen Eigenschaften gehören die Tendenzen, Intentionen, Reaktionen etc., alles bis auf „das Rationale“, dem in Bezug auf den Ausdruck nur eine rein instrumentelle, dienende Rolle zukommt. Wäre es möglich, die Form auf ihre ästhetischen Bestandteile zu reduzieren, so hätte der Künstler nichts mehr zu tun.

Wie jedes historische Phänomen, so ist auch jede Form einzigartig, und entsprechend manifestiert sich die Verschiedenheit der Individuen in deren expressiven Bedürfnissen, diese wiederum in ihren adäquaten Formen. Es ist der Weg über die Intuition, der des unmittelbaren Erkennens, welcher es ermöglicht, die Form als *Mittel* zu verwenden. „Jede Sache ist auf ihre Weise und kann nicht auf eine andere sein“, B. Russel.

b) Kritische Betrachtung ihres aktuellen akademischen Status: Analytisch-synthetische Aspekte

Oft scheinen an den westlichen Lehranstalten die Begriffe „Form“ und „Formel“ verwechselt zu werden.

Die mechanischen und starren Formeln stehen jeder Absicht und jedem Inhalt indifferent gegenüber. Sie kreieren im Wesentlichen „äußerliche Objekte ohne idiomatischen Wert, ohne Botschaft“.

Am Schwersten wiegt jedoch die Verwechslung der Termini „Form“ und „Prozess“. Die meisten Lehren betrachten die erreichte organische Proportion (Form) als Synonym für die verwendete Textur. Auch andere Begriffe werden verwechselt: Monodie mit Melodie, Kontrapunkt und Polyphonie, Tonart und Tonalität. Verschiedene Prozesse werden als Formen angesehen. Erscheint z. B. der Kanon als imitatives Mittel, mit dem im Grunde jede „Form“ in unserem Sinne gebildet werden kann, so spricht man von einer „Kanon-Form“. Auf diese Weise entstünde die Form durch Reduzierung auf eine ihrer Möglichkeiten. Dasselbe gilt für die „Fugen-Form“.

Wie kommen solch definitorischen Ungereimtheiten zustande? M.E. liegt die Ursache der Verwechslungen darin begründet, dass man sich unreflektiert den

Gebrauch historischer und stilistischer Bezeichnungen aneignet, anstatt grammatikalische Konzepte zu entwickeln. Das Hauptproblem liegt darin, dass die Musik selbst einer eigenen Grammatik entbehrt. Für die Formulierung einer solchen ist der Rückgriff auf die Logik unumgänglich. Vergessen wir nicht, dass Europa einen seiner schlimmsten Kriege durchgemacht hat, als Folge rassistisch begründeten Hasses, in dem die Linguistik die Ethnologie zu ersetzen schien, was genauso wenig möglich ist, wie die Grammatik durch die Geschichte zu ersetzen.

Im zweiten Artikel dieser Abhandlung haben wir uns auf eine geeignetere Bezeichnung der „Form“ bezogen, die auf der vergleichenden Grammatik beruht. Solche Zusammenstellungen haben den Vorteil, von Epochen und Stilen unabhängig zu sein, wodurch sie einen transzendentalen Wert erlangen.

Im „Harvard Dictionary of Music“ wird aus der großen Zahl von Klassifikationen folgende gewählt: A. Repetitive Formen; B. Kontinuierliche Formen; C. Zusammengesetzte Formen.

Der Verfasser selbst erkennt die Mängel der Aufstellung, insbesondere in Bezug auf die Auflistungen (die hier weggelassen werden). Er spricht von „Hybriden“, „kollektiven Elementen“, „stilistischen Typen“ etc., was aber ins Auge fällt, ist der Umstand, dass dies weder „einfache“ noch „zusammengesetzte“ Formen sind. Allgemein betrachtet wäre es jedoch absurd, anzunehmen, bestimmte Arten oder Klassen könnten andere ausschließen. Hier wird versucht, der Kontinuität die Wiederholung gegenüberzustellen! Die Rondo-Form wird als nicht-kontinuierliche Form eingestuft. Die Unbrauchbarkeit dieser Definitionen oder Klassifikationen zeigt sich vor allem dann, wenn sie auf andere als die in der Definition eingeschlossenen Zustände verwendet werden sollen. Die dort verwandte „Methode“ ist eine Vermischung von Geschichte, musikalischem Stil und musikalischer Grammatik in einer Abhandlung, die zudem noch unvollständig ist und daher auch keine weiteren strengen Induktionen erlaubt.

Apel selbst erkennt, dass die Terminologie oft zweideutig und nicht widerspruchsfrei ist. Diese Fehlerhaftigkeit lässt sich dadurch erklären, dass man die Klassifikationen aus deskriptiven Systemen ableitet, so dass die vorgefundenen Fakten oft mit der intendierten Absicht verwechselt werden. Im Grunde „müsste“ jeder einzelne Aspekt für sich behandelt werden, z. B. unter dem Gesichtspunkt der Chronologie, der stilistischen Bezeichnung oder den sehr allgemeinen grammatischen Bezeichnung. Da niemand wirklich je über das gesamte Repertoire aller Fälle verfügen können, muss man diese auf empirischem Weg entstandenen

Begrifflichkeiten als Darstellung symbolischer Tatsachen auffassen. Das denkbar schlechtestes Modell würde als reine Aufzählung nur zu wissenschaftlicher Desorientierung beitragen. Ohne zugrunde gelegte Hypothese ist keine Forschung möglich. Wissenschaftliches Erkennen bedarf der Symbiose von „Taten und Ideen“⁷².

Betrachten wir die individuellen künstlerischen Handlungen als grundlegend für die historische Erfahrung, so können diese auch als Teile [detalles = Details] abstrakterer und allgemeinerer Strukturen beleuchtet werden. Welcher Art könnten diese Strukturen sein? Die naheliegendste ist die des Denkens (Logik), eine weitere die der Redaktion (Syntax, Grammatik). Die Form selbst gehört aufgrund ihrer Reinheit resp. ihrer Unabhängigkeit von Stilistik und Konventionen in die unter a) genannte Rubrik.

Nur der „formale Sinn“ erlaubt es schließlich, die Einzelphänomene eines Werkes angemessen zu beleuchten. Bei der Verallgemeinerung historischer Erfahrung bedarf es zudem der Hypothesen, um diese Fakten überhaupt bewerten zu können.

Die einzelnen Ereignisse sind zunächst „formlos“, jedenfalls sofern sie von ihren Beweggründen, die man als Keime der Erfahrung schlechthin betrachten kann, abgetrennt sind. Die Ereignisse sind eher die formalen Werte.

Ein musikalisches Werk ist eine Erfahrung, bei der jede Einzelheit sich in die Gesamtheit der strukturellen Bedeutung einpassen muss. Wenn die Form erst aus dem Aneinanderreihen von Passagen „resultiert“, spricht man von Improvisation. Für eine wirkliche Komposition muss die Form „operant“ sein.

In den Akademien wird auf die Problematik der Form kaum angemessen eingegangen, sofern sie überhaupt als solche erkannt wird. Diese Lehranstalten arbeiten nicht nur größtenteils normativ, sondern versuchen gerade wie jetzt in Zeiten der Krise besonders präzeptiv zu sein, in der Hoffnung, damit das Ausmaß an Inkompetenz zu kaschieren. Sind aber die Forschungsmethoden, die der Erstellung der Traktate dienen, trügerisch, so können sowohl die Normen als auch die dargestellten Regeln sowie die als gültig erklärten Methoden nur in Ausnahmefällen zutreffend sein. Die Formenlehre, als das vitale Prinzip der Kunst, zerfällt angesichts dieser Umstände zusehends.

72 Siehe Kapitel 1 „hechos y ideas“ (Fakten und Ideen), später auch als „Handlungen“ übersetzbar.

Warum wird nicht ein für alle Mal akzeptiert, dass das Studium des Denkens vor aller wissenschaftlichen Erwägung kommt? Auf diese Weise könnte man z. B. allmählich der Verwechslung von Menge [montón] und Klasse entkommen.

Zum jetzigen Zeitpunkt hat der Kompositionsstudent kein Mittel in der Hand, mit dem er sich seiner eigenen Absichten vergewissern könnte. So ist seine Niederschrift aus seiner Perspektive zwangsläufig eine Art „geschriebene Improvisation“, deren Elemente er wie in einer „Lotterie“ einsetzt, ohne zu wissen, was er sucht oder findet. Dies gilt für die Einzelteile. Für die Form aber scheint er eine unveränderliche Ansammlung von „Behältern“ zur Verfügung zu haben, in die alles hinein passen muss. Dies gleicht eher einer „Standard“-Möbelfabrik, in der die unterschiedlichsten Bäume zu identischen Funktionsträgern verarbeitet werden. Wenn sich ein Student unter diesen Bedingungen mit der Form beschäftigt, welche Technik wird er erwerben können? Wenn er Glück hat, wird er die Forderungen der Akademie erfüllen, während er seine wirklichen Ideen für später aufschiebt, wofür er aber in jedem Fall erst noch neue Methoden entdecken müsste. Auf der synthetischen Ebene ist das Entdecken der Intensität, der Bedeutung und der Dimension eines musikalischen Ereignisses, das zum Ausdruck gebracht werden soll, das Wichtigste im Bereich der Formlehre. Nur auf diese Weise kann ein Werk verfeinert werden, nicht weil es aus bloßen Füllseln oder Grobheiten besteht, sondern weil man sich der Vorgehensweise und dem Zweck bewusst ist. Auf diese Weise wird sich eine Hierarchie herauskristallisieren, in der das Konstruktive vom Ornamentalen getrennt wird, ohne dass dies zwangsläufig durch den Stil oder die Tradition vorgegeben sein muss.

Im Bereich der Analyse nimmt das Problem nicht ganz so gravierende Ausmaße an, ist aber deshalb nicht weniger schlimm. Es ist die Vielfalt, die den gesunden Gemeinsinn erhält, während unerbittlich der „Formalismus“ an die Tür klopft. So wird das Leben, dessen wesentliches Merkmal das Nicht-Wiederholen ist, um der „Klarheit“ willen geopfert. In diesen Fällen lehnt der Henker alles, was nicht in seinen aassfressenden Schlund passt, ab. Er fragt nicht und wagt es trotzdem zu korrigieren. Er studiert keinen Fall gründlich und gibt doch vor zu „wissen“. Er kennt den „Menschen“ nicht und versucht doch über ihn zu „lehren“. Wäre dies ein Paradoxon, könnte man es gelten lassen. Aber: Es handelt sich hier nur um einen Fehler.

Allein schon die Reihenfolge, in der die Analysen durchgeführt werden, ist verfehlt. Im Streben nach Objektivität springt man vom Einzelnen zum Allgemei-

nen, in der Manier eines wahrhaft desorientierten Tanzes, so dass am Ende die Ziele des ganzen Prozesses – die Schlussfolgerungen nämlich – entweder kaum vorhanden oder vage und verworren sind.

Lewis Mumford äußert in seinem Vortrag „La Herramienta y el objeto de su serie“ zu „Kunst und Technik“: „Wie Sie wissen, gilt es als höchstes Lob innerhalb akademischer Kreise, wenn jemand seinen Kollegen als vollkommen objektiv bezeichnet, was oft bedeutet, dass er keine eigenen Gefühle, Impulse oder Wünsche hat bzw. die Fähigkeit erworben hat, sich über sie hinwegzusetzen. Zur Rechtfertigung dieses sehr begrenzten Typus von Objektivität, der einen als subjektiv empfundenen Fisch als nicht vorhanden betrachtet, weil er nicht im grobmaschigen konzeptuellen Netz gefangen wurde, haben wir als die Modernen eine alte Sage über die Natur und die Geschicke des Menschen übernommen (Prometheus und Orpheus)“ etc.

Im Weiteren wird das Symbol als expressives Mittel höher gewertet als der Gegenstand selbst.

Für den Fall, dass die Musik sich hinsichtlich der Form an die sogenannte „Objektivität“ hielte, wird sie gleichwohl zur schlimmsten Plage, denn dieser Objektivitätsbegriff entbehrt jeder logischen und psychophysiologischen Basis.

Der Mechanismus der Affekte antwortet mehr oder weniger auf eine Art „Symbolik“. Aus diesem Grund kann es, wie Carlos Chávez in seinem kurzen Artikel in der „Buenos Aires Musical“ behauptet, eine Qualität in der Quantität geben. Ein Autor hebt sich allein durch eine exzessive Produktion von seinen Zeitgenossen ab. Seine besten Werke aber entstehen meist auf einer viel weniger vordergründigen Bedeutungsschicht, die ihm im Hintergrund dient und die den Hörer mit Interpretationsmaterial ausstattet. So lernt man, einen Autor innerhalb seiner Epoche zu beurteilen und ein Werk aufgrund seines individuellen Stils zu deuten, ohne einem subjektiven „Ton“ verfallen zu müssen, unabhängig vom Abstraktionsgrad der Elemente.

In den gängigen Lehrmethoden wird die Form sprachlich mit einem Behälter gleichgesetzt, nicht aber als keimendes Prinzip betrachtet. Um unterschiedliche Bedeutung zu erzielen, müsste man unter diesen Umständen jeweils eine große Veränderung bei der Auswahl der Mittel vollziehen. Es ist aber nicht so, dass die Einzelheiten diese oder jene Form ergeben. Vielmehr verleiht erst die Form den Einzelementen ihre existentielle Substanz.

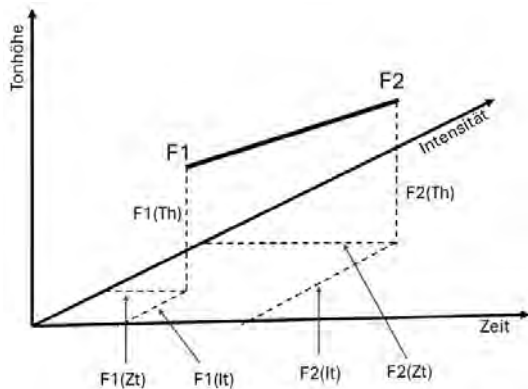
Die neusten Verwechslungen innerhalb der formalen Lehrsysteme beziehen sich auf die fälschlich angewandte Gegenüberstellung von Wesensart und Form. Unter Wesensart kann nicht das bloße Hinzufügen weiterer Mittel (Inhalte) verstanden werden, da sie in Wirklichkeit die alleinige Essenz ist, die transferiert wird.

Ein Paradoxon soll dies Kapitel beschließen. Form ist nicht wiederholbar.

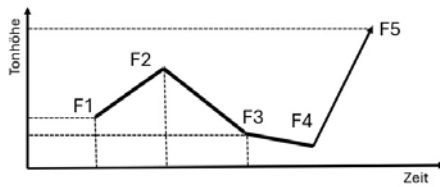
c) Vorstellung von Feld und Werdegang der musikalischen Form

Der entscheidende Faktor für die Entstehung kompositorischer Unbestimmtheit bzgl. der Form ist das Fehlen eines systematischen Entwurfs für den Feldbegriff. Jede Form determiniert ein Feld mit zeitlichen und akustischen Dimensionen, wie es entsprechend in den bildenden Künsten geschieht. Diese Dimensionen wirken auf die Abwägungen, die beim Hörer aufgrund seiner Vorstellungskraft zustande kommen. Diese Wertung vollzieht sich in zeitlichen Kontinuen, die mit kinetisch-temporalen Reflexen übersät sind und mit akustischen, die das auditive Feld markieren.

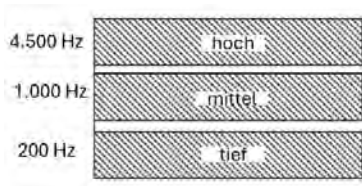
Übertragen wir diese Konzepte auf ein Koordinatensystem, so können wir das auditive Feld auf die Abszisse und das temporäre auf die Ordinate legen, wobei sich das erstgenannte noch einmal absplattet in Lautstärke (bzw. Intensität) und Tonhöhe, so dass wir ein dreidimensionales Schema erhalten.



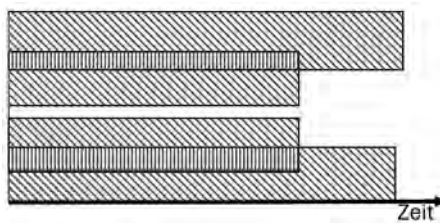
Wenn wir die Intensität weglassen, erhalten wir eine zweidimensionale Repräsentation.



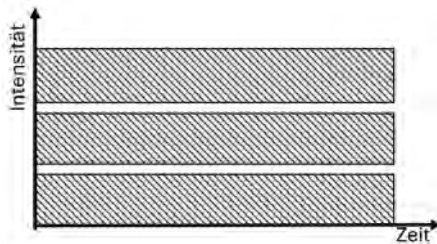
Ein Feld kann mehr oder weniger hoch sein, je nachdem, mit welcher hörbaren „Frequenzbreite“ das Feld belegt ist.



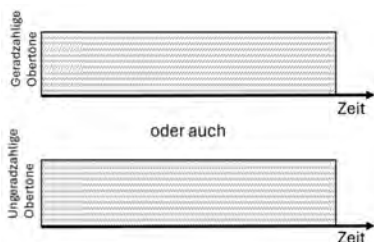
Ein Feld kann mehr oder weniger dicht sein, je nach Anordnung der Frequenzbereiche.



Ein Feld kann die Lautstärkekapazitäten mehr oder weniger ausnutzen.



Ein Feld kann mehr oder weniger reichhaltige Klänge verwenden.

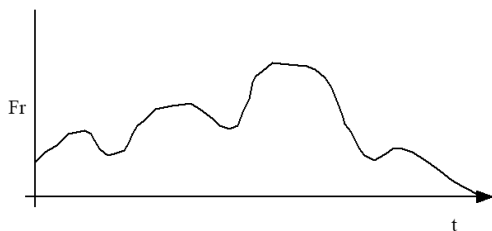


Der Begriff des Feldes lässt sich vervollständigen, wenn man das Repertoire der verwendeten Mittel inventarisiert. Das Repertoire der Klänge wird, wie auch das der Rhythmen, nach „Modi“ geordnet, die Phrasentypen nach grammatikalische Gruppen, die Formen nach Typen etc.

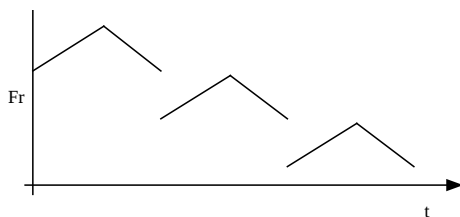
Erst wenn der Begriff des Feldes ausreichend geklärt ist, wenn auch die Dimension der Gesamtzeit hinzugefügt ist, kann man sich befassen mit dem Problem vom:

Begriff des Weges

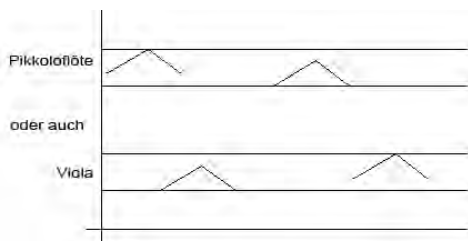
Das „Profil“ einer Form ergibt sich, durch das Nachzeichnen der Wegspuren, welche verschiedene Typen repräsentieren. Eine klare Darstellung erhalten wir, wenn wir nur die Rubriken Zeit [= t] und Frequenz [= Fr] berücksichtigen:



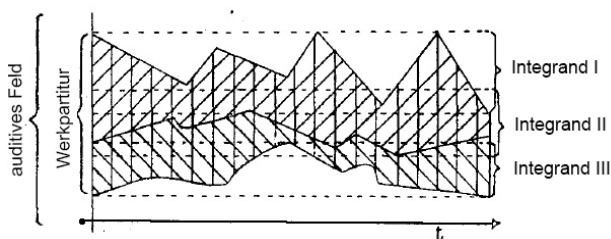
Allerdings ist ein solcher inmitten des akustischen Feldes hängender Weg nicht besonders anschaulich um die Sache hinreichend interpretieren zu können. Ein und derselbe Weg kann unterschiedliche Wirkung haben, je nachdem, auf welcher Tonhöhe er entsteht.



Der Weg definiert sich auch nicht einfach nur durch seine Richtungen. Er kann in einem gegebenen Feld unterschiedliche Anordnungen erfahren.



Daher können wir innerhalb des hörbaren Feldes einerseits von einem absoluten Weg sprechen und andererseits von einem relativen innerhalb einer gegebenen einfachen oder zusammengesetzten Stimme, die von der absoluten abweicht. Eine vollständige Form, reduziert auf die Verknüpfung von Frequenz und Zeit, kann Diagramme wie das folgende liefern:

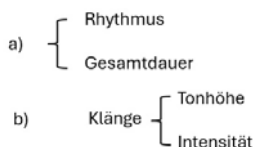


Hier wird ersichtlich, dass beim Komponieren einzelner Wegabschnitte die Kompatibilität mit dem gesamten Feld gewährleistet sein muss. Nur wer sich mit dem Feld auskennt, das die instrumentalen Verbindungen festlegt, wird in der Lage sein, einen Weg „komponierter“ Bedingungen einzurichten. Der Kunst, deren Haupttakt die Wahl ist, würde jede Art von Enge (oder Verängstigung)

beim schöpferischen Handeln die Luft abschnüren. So kann man letztendlich eine Form aus den Verhältnissen der Wegabschnitte zu den einzelnen Gruppen bis zum kompletten Feld aus den entstehenden Verschiebungen berechnen, die darin verborgen sind und aus den vorgefundenen Bedingungen der Anpassung. (Vergleiche mit dem Artikel über Polyphonie IV.)

Als erhellendes Beispiel können wir folgendes anführen: Wenn ein Komponist zur Gestaltung des Höhepunktes eine Ausschöpfung aller Kräfte ersinnt und sein Instrumentarium dies nur in Form eines Unisono auf „A“ vollziehen kann, dann wird er sein Werk so konstruieren müssen, dass dieser Ton auch folgerichtig zum entscheidenden Zeitpunkt auftreten kann.

Den mathematischen Begriff der Funktion aufgreifend wäre die musikalische Form determiniert durch Variablen, die sich innerhalb der untergeordneten Parameter verschieben können. Einige dieser Parametergruppen (Sets) oder Ressourcen sind:



In diesen als Genus betrachteten Sets kann es viele Unterteilungen oder Klassen geben. Über jeder kann sich eine Variable bewegen.

Abschließend sei zu dem Problembereich „Feld“ und „Weg“ gesagt, dass der Komponist für seine Arbeit wissen muss, über welche Klänge und Mittel er verfügt und wie er die Zeit für die Gruppierungen einteilen kann. Andernfalls besteht die Gefahr unnötiger Ausweitung oder Amputation, wenn man nicht sogar gänzlich ins Improvisieren verfällt, was ohnehin passieren würde, wenn man die Form innerhalb des Feldes als von der Persönlichkeit zu trennendes Objekt betrachtet.

d) Entwurf einer Neo-Ästhetik

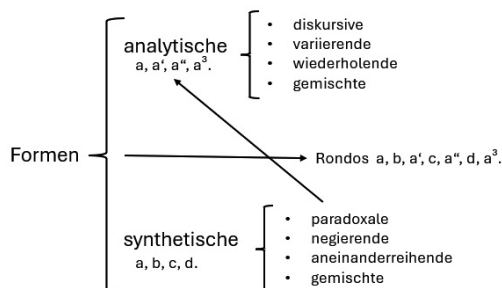
I. Imagination und Syntax

Bevor ein sich in der Zeit vollziehendes Kunstwerk verfasst wird, ist es ein statisches Bild. Die Mittel entwickeln sich weiter, sein Sinn enthüllt sich aber erst in dem unverrückbaren assoziativen Gedächtnis. Die Form als eine elementare ästhetische Tatsache ist zu jedem Augenblick für uns präsent, egal von welchem psychologischen Standpunkt aus die externen und internen Mittel betrachtet werden. Sie konstruktiv zu bilden kann mitunter sehr mühsam sein, sie zu Fall zu bringen kann hingegen schnell und endgültig geschehen. Der Glanz des gefundenen Schemas aktiviert die idiomatischen Reflexe, die hervorsprudeln bei der Suche nach klanglichen Aggregaten, in denen ihre Geste ausgeformt wird. Erstes Merkmal einer Form ist der Höhepunkt. Um ihn herum erwacht die ganze Form. Dieser Prozess wiederholt sich im Hörer. Eine Form kann sich auf viele Arten kleiden, daher ist es ein langer Prozess bis zur Reife ihrer endgültigen Fassung, für die die Wahl der richtigen Mittel eine fundamentale Rolle spielt.

Das Erste, was meist versagt, ist der Sinn für das Maß, die Beurteilung der mehr oder weniger extensiven und intensiven Einzelfragmente. Jede Position (*posición*), die ändernd in die formale Konzeption eingreift, muss falsch sein, denn jede Form ist einzigartig, und es sind die Einzelphänomene, die sich ihrer Architektur anpassen müssen. Es gibt natürlich auch Grenzfälle, Formen, die schwer zu verwirklichen sind, sei es aufführungspraktisch oder in Bezug auf die Hörerkompetenz. Diese Ausnahmen bestimmen allgemein den „Rahmen“ aller Grenzregionen menschlicher Fähigkeiten. Hierzu passt dann keine ausgewogene Syntax.

Als allgemeine Technik gilt die Logik, und nur in diesem Bereich ergibt das Denken einen Sinn. Das Mindeste was eine Form hergeben muss, ist ihre Identität mit sich selbst, d. h. sie soll nur ausdrücken, was ihr entspricht. Als Resultat kann sie analytisch (bestehend aus ähnlichen Elementen) oder synthetisch (zusammengesetzt aus unterschiedlichen Elementen) sein. Im letztgenannten Fall bestätigt das Paradoxon das Gesetz.

Dem entnehmen wir, dass eine Untersuchung der Form – und auch allgemein aller musikalischen Elemente – auf Grundlagen der Logik sowohl für das Komponieren als auch für die Analyse anwendbar ist.



II. Mechanische und reflexive Aspekte

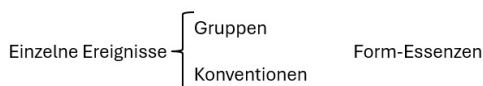
Sind Reflexe anfangs einfach und unbedingt, so werden sie zu guter Letzt konditioniert und außerordentlich kompliziert in ihrem „Vokabular“, erscheinen u. U. mit sehr ausgedehnten Strukturen. In diesem Sinne ist es möglich, dass allein die Details einer Form, sofern sie sich optimal in ein bereits bestehendes, anerkanntes Darstellungsrepertoire eingefügt haben, den Bezug zum Ganzen evozieren. Genau entgegengesetzt betreiben manche Komponisten in einer neugierig anmutenden, pseudokreativen Manie ein Herstellungsverfahren, bei dem sie für auto-determinierte Strukturen plädieren, die sie als äußerlichen reflexiven Mechanismen ausgeben. Solche Produkte zeugen von einer niederen formalen Einfachheit und bedienen sich simpler Aneinanderreichungen.

III. Psychologischer Stand dieses Mittels

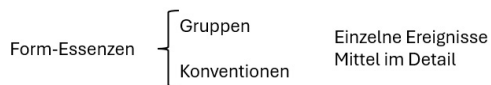
Die Form im Rahmen der Denkhandlung gehört zum Gebiet der Psychologie. Ihr ganzheitlicher Charakter ist vermutlich ihre höchste Errungenschaft. Die drei Ebenen (mechanisch, affektiv, intellektuell) werden im eindringlichen, kurzen und bedeutungsvollen Moment ihres gegenwärtigen Erscheinens angeregt. Ihre teleologische Qualität gibt der Form eine Wichtigkeit, die höchstens der Essenz selbst weicht, welche das Objekt künstlerischer Übertragung ist.

Teleologischer, künstlerischer Plan

1. Strömung der medialen Größen in Richtung Hörer:



2. Strömung der medialen Größen vom Komponisten aus:



Eine Neo-Ästhetik der musikalischen Form hat die Aufgabe, die expressiven Kunstgriffe bzgl. der Form als praktischen Zyklus zu untersuchen. In Abhängigkeit von dieser muss jedes andere Element als ihr dienend betrachtet werden, selbst wenn es bereits in sich selbst die ursprüngliche Konzeption und die letztgültige Synthese enthält.

VII. Probleme der Klangfarbe. Morphologie, Semantik und Ausdruck (1959)⁷³

a) Spezifische und generierende Eigenschaften dieses Parameters.

Bevor wir in diese Materie eindringen, sollte definiert werden, was wir unter dem Begriff „Klangfarbe“ in der Musik verstehen: Dieser Terminus bezieht sich im Allgemeinen auf die Klangqualität der Töne. Ihre spezifische Eigenschaft ist die, Töne derselben Frequenz und Intensität zu unterscheiden. Allerdings muss man berücksichtigen, dass die Klangfarbe Resultat einer Komposition der Laute (Formanten) ist, und dass im Bereich der Sinneswahrnehmung Tonhöhe und Lautstärke als Faktoren ihrer Konstituierung durchaus eine Rolle spielen.

Elektronische und elektromechanische Instrumente (Hammondorgel, Trautonium etc.) eröffnen unbegrenzte Möglichkeiten für die Klangfarbenkomposition, die jedoch kaum ausgeschöpft werden, da man gewohnt ist, die bisherigen Grenzen technischer Realisierung nicht zu überschreiten.

Als Bestandteil der Musik war die Klangfarbe schon immer vorhanden, allein das Ausmaß ihrer Anwendung und das Bewusstsein darüber variierten, weshalb ihr gegenüber den anderen Parametern ein besonderer Status zukommt. Man hat sich stets bemüht, dass sie so wenig wie möglich stört, während sie gleichmäßig über die anderen Konstituenten ausgeschüttet wurde, zumeist gekoppelt an die Lautstärke, als deren Vehikel sie dient. Viele Autoren sehen in ihr nur eine nebensächliche Eigenschaft.

Bei konzertanten Formen sind die Eigenschaften der Klangfarbe stärker an die Werkstruktur gebunden. Insbesondere im Bereich der Onomatopöie hat sie sich als Quelle eines dauerhaft koloristischen Mittels etabliert, aus dem sich nach und nach ein Variationsprinzip herauskristallisierte, deren Mechanismen heute allerdings eher als Illusionsträger überstrapaziert werden.

Speziell auf die Klangfarbe als kompositionellem Faktor zurückzugreifen geschah also bisher eher selten und unsystematisch. Trotz einiger Fortschritte in der letzten Zeit ist der Entwicklungsstand dieser Konstituente immer noch in einer primiti-

73 RMCH 64; pp 71–79.

ven Phase. Ihr Vorrat an Symbolen, der eventuell für die Definition einer Grammatik geeignet wäre, ist sehr spärlich.

Vergegenwärtigen wir uns das im ersten Artikel erwähnte Zitat von Raoul Husson, in dem es um „die Präzisierung der affektiven Bedeutung“ geht, die seiner Meinung nach getilgt werden, wenn Motiv, akustischer Reiz oder Zeichen bereits beim ersten Erscheinen zu sehr expandieren. Ist eine Semantik erst einmal aufgestellt, so kann man sich für die weitere Systematisierung einer Syntax jedweden Mittels bedienen.

Als Genus umreißt die Klangfarbe jenen Bereich, in dem zwischen verschiedenen klanglichen Eigenschaften gewählt werden kann, deren Spezifika durch idiomatische oder auch mechanische Funktionalismen repräsentiert sein können. Die Wahl der Mittel hängt ab vom Bewusstsein oder koloristischen Talent des Autors und beeinflusst den Intensitätsgrad des organischen Ganzen, welches allein erst das Werk zu einer Komposition und künstlerischen Angelegenheit macht. Von der Persönlichkeit abgespaltene, mechanische Qualitäten können hingegen keine Kunst erzeugen.

b) Akademischer Status Quo

Das derzeit größte Problem besteht darin, was unter Form resp. Mechanismus verstanden werden soll. Der Begriff des Mechanismus bezieht sich im Grunde lediglich auf eine von der Persönlichkeit abgespaltene Struktur. Auch gegenüber den Bezeichnungen Form und Formel hat es weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart ausreichende Differenzierungen gegeben. Einzig die Klangfarbe ist lange Zeit von allen Vorprägungen befreit geblieben, da man sie im Bereich der freien Assoziation ansiedelte. Heute allerdings ist sie die Gefangene des mechanischen Serialismus.

Dieser serialistischen Tendenz genügt es nicht Anhänger um sich zu scharen. Aktivisten werden gebraucht. Diese Art der Kollektivierung ist jedoch recht schwach, da es ihr an dialektischem Reichtum mangelt. Wer in ihre Reihe tritt, opfert viel, wenn er sich auf ihre an Beschränkungen orientierte Kraft beruft. Es besteht eben ein immenser Unterschied zwischen einer sich selbst definierenden Form und einer, die aus expressiver Not entstanden ist. Andererseits bewirkt der Serialismus, dass bzgl. klangfarblicher Resultate durch Multiplikation und Akkumulation eine

immer größer werdende Vielfalt von Nuancen entsteht. Leider werden diese bisher aber nicht aufgrund ihrer expressiven Eigenschaften eingesetzt.

Früher wurde dies Problem im Grunde auch nicht wesentlich besser behandelt, außer dass in vorangegangenen Phasen der Pragmatismus mehr hervor trat. So kam der Klangfarbe beispielsweise eine onomatopoetische oder eine sekundär dynamische Funktion zu oder sie war der Reflex freier Assoziationen. Auf der motivischen Ebene spielt sie aber kaum eine tragende Rolle und vermag lediglich kleinste Strukturfragmente zu konstruieren, welche sich kaum auf einem höheren Niveau als der einer evolutionierten Imitationsform bewegen, weit entfernt von einer perspektivischen Struktur. Ein deutliches Bild erhält man beim Einblick in Abhandlungen zur Orchestrierung, welche eher Rezeptbüchern gleichen anstatt eine Sammlung von Normen und Regeln über die formale Anwendung der Klangfarbe zu bieten. Man befindet sich quasi in einer Arbeitsphase, die der Vorbereitung einer „Palette“ vergleichbar ist, ohne dass mit der eigentlichen Arbeit begonnen wird. Die Klangfarbe nimmt noch immer keinen Platz bei der Strukturierung des musikalischen Werkes ein bzw. erwirbt ihn nur gelegentlich, sofern die Umstände es bedingen. Dadurch wird ihre Analysierbarkeit –sofern sie überhaupt ernsthaft angestrebt ist – in den Werken jüngster Vergangenheit unmöglich. Sie wird zwar reichlich verwendet, aber nur als letztes Aggregat, nachdem das Schema längst feststeht. Für den Studenten gibt es kaum Alternativen, wenn er seine Kenntnisse über die Klangfarbe umsetzen will: Entweder fügt er sie als etwas Zusätzliches der Gesamtkonzeption hinzu oder er plant ihre Funktion mit Hilfe serieller Techniken. Die Ausdrucksfähigkeit droht in beiden Fällen erstickt zu werden.

Helmholtz hat vor etwas mehr als einem Jahrhundert einen der wichtigsten Beiträge zum Thema Klang geleistet. Der schaffende Komponist ist in den grundlegenden Konzepten seitdem aber kaum weitergekommen. Es ist bekannt, woraus der Klang und auch die Grenzen der Instrumente bestehen. Wie aber ist zu erklären, dass nicht zur nächsten Phase des Erforschens vorangeschritten wurde? Wie zu erklären, dass nicht einmal eine Systematisierung koloristischer Varianten von akustischen Phänomenen, erzeugt durch konventionelle Instrumente, vorliegt? All dies wird der „Phantasie“ anvertraut, die, wie wir wissen, keineswegs ein festgelegtes konstruktives Element ist.

Herbert Eimert gibt zu verstehen, dass man das Komponieren mittels elektronischer Techniken sogar bis zur Klangfarbe hin ausweiten kann. Damit will er nicht

sagen, dass vielleicht eine Art koloristischer Dialog existiere, sondern einfach, dass man „nach freiem Willen die Farbe bestimmen kann“. Er ist weit davon entfernt, die Klangfarbe als Bestandteil logischer Aussagen zu behandeln, was ihn trotzdem nicht daran hindert, anders als seine Zeitgenossen, permanent von einer musikalischen Logik zu reden, wobei er die Logik, die der strukturellen Notwendigkeit eines Mechanismus entspringt verwechselt mit einer, die dem psychologischen Bereich entstammt. Das Problem wird auch hier nicht eingehend behandelt.

c) Logische und technische Aspekte

Die Logik ist die einzige Möglichkeit, mit Hilfe derer die Aussagekraft der Klangfarbe überprüft werden kann. Glücklicherweise werden Gesetze meistens zunächst angewandt bevor sie formuliert werden. Auf diese Weise gibt es zahlreiche Werke, die eine unzweifelbare koloristische Kohärenz aufweisen, deren Eigenschaften den gewöhnlichen Traktatverfassern jedoch entgehen.

Am weitesten verbreitet ist der Fall, in dem man sich bei den Aussagen auf eine Phrasenanalyse beruft, die sich einer instrumentalen Invariabilität verpflichtet. Solchen Versuchen entspringen dann Stücke, deren Klangfarbengehalt uniform ist. Dies sind Beispiele von reinster tautologischer Naivität, die dennoch den Weg bereiten für andere, wagemutigere Versuche. In Beethovens Sinfonien gibt es viele symmetrisch angeordnete Gruppen mit koloristischer Imitation, häufig verleitet ihn seine Furcht vor textuellen Wiederholungen aber auch zu paradoxen Darstellungen. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass das Paradoxon einer Aussagen mit verschiedenen Elementen letzten Endes das analytische Moment konstituiert.

Es ist demnach einleuchtend, dass man auch für die Klangfarbe in der Musik eine systematische Phraseologie erstellen kann, die sich aus Elementen der Logik zusammensetzt. Dennoch steht es aus, sich bis zum motivischen Detail vorzuarbeiten, um die erwähnten Möglichkeiten umsetzbar zu machen.

Was ist ein koloristisches Motiv?

Im Allgemeinen wird unter dem Begriff „Motiv“ die kleinste sinntragende Einheit in der Musik verstanden. Definierten wir die Klangfarbe als ausgestalteten Klang, so wäre es durchaus möglich, aus der Wiederholung oder Variation eines oder mehrerer Töne ein koloristisches Motiv abzuleiten. Wie wir bereits wissen, ist der Rhythmus das einzige Grundelement der Musik, so dass wir auch für das

klangliche Motiv Determinanten hinsichtlich der Dauer und Intensität fordern können. Ein weiterer Punkt betrifft die Dichte elementarer oder zusammengesetzter Stimuli und ihren sukzessiven oder simultanen Verlauf.

Um die aussagekräftigen Eigenschaften einer Klangfarbe zu ermitteln, gibt es keine bessere Ausgangssituation als eine Folge von Tönen derselben Frequenz.

Um analytische Beispiele zu präzisieren, könnte man sich eine bestimmte Instrumentenfamilie herausgreifen, z. B. jene mit doppeltem Rohrblatt (Oboe, Englisch Horn und Fagott). Um die Eigenschaften der Farbe klarer heraus zu filtern, ist es ratsam, den Rhythmus zu isochronisieren und mit isoakzentualen Werten zu belegen. So erhalten wir dann z.T. tautologische Aussagen wie Oboe-Englisch Horn-Oboe-Englisch Horn. Dies kann reduziert werden auf eine einfache Wiederholung simultaner oder sukzessiver Klänge. Außerdem ist der Typ Fagott-Englisch Horn-Oboe in dieser analytischen Bewertung bereits als Variante derselben Farbnuance enthalten.

So wie wir die analytischen Beispiele dargestellt haben, können wir auch synthetische Formen herausarbeiten, indem wir Klangfarben nach den Kriterien der Negation oder Exklusion auflisten und sie dann dem synthetischen Urteil oder dem analytischen Paradox zuordnen.

Wenn der Komponist klar definierte Klassen bildet, wird die Kohärenz der koloristischen Bestandteile vom Motiv auf die Phrase und von dieser auf die Form allgemein übergehen. Man sagt, dass ein Gedanke, mag er auch noch so klein sein, mit sich selbst identisch ist. Damit also ein koloristischer Gedanke existieren kann, ist es unerlässlich, die Widersprüche zu beseitigen, nicht in dem Sinn, dass jede Aussage analytisch sein muss (d.h. den Umstand ähnlicher Elemente repräsentieren), sondern dass jegliche Zweifel über Ähnlichkeit und Unterschied ausgeräumt sein sollen.

Wenn man die Klangfarbe als musikalischen Gedanken behandelt, ist es möglich, eine Sonate für nur einen Ton zu schreiben, nur die Farbe in logischer und expressiver Form variierend. Dass Übungen auf diesem Gebiet von den Akademien bisher unterlassen wurden, weil man sich lediglich auf die Zufallsprodukte der Phantasie beschränkte, hat nun unangenehme Folgen.

Wir haben bereits von der mechanischen Systematisierung koloristischer Variationen innerhalb serieller Verfahren gesprochen. Darüber hinaus sei an den in vorherigen Artikeln erwähnten Prozess der Regelmäßigkeit erinnert. Innerhalb

der gewöhnlichen Grenzen wird dieser Vorgang kaum wahrgenommen und insbesondere wenn die Erinnerungskraft auf andere Probleme ausgerichtet ist, wird man sich nicht damit befassen, einen invariablen Zyklus zu überprüfen. Die Regelmäßigkeit kann jedoch eine höchst wertvolle Eigenschaft sein, denn sie erlaubt die Bildung von koloristischen „Hintergründen“, vor denen sich dann ein wahrer Gedanke abheben kann. Erhält man diese Regularien beispielsweise durch Sukzession oder Überlagerung, ist es möglich innerhalb einer bedeutungstragenden Syntax einen Kontrast dazu zu bilden. Stellen Sie sich irgendein gewöhnliches Beispiel vor, z. B. eine solistische Passage mit gleichförmiger Begleitung: Eine Phraseologie ließe sich erstellen aufgrund diametraler Gegenpole wie es die Pausen, eine bestimmte Klangfarbe oder jedwede Art von Geräusch (die reinen und farbreichen Geräusche, die man mit elektronischen Mitteln erstellen kann) sein können, die sich von der vorherrschenden regelmäßigen Struktur absetzen.

Wie man leicht ahnen kann, wird ein Mechanismus besonders dann seine Wirkung entfalten, wenn man ihm innerhalb des gegebenen Textes eine eigene klar umgrenzte Funktion zuweist, wie es z. B. bei den syntaktischen Projektionen vor einem determinierten Hintergrund der Fall ist oder bei der Konstellation von simultanen und sukzessiven Ereignissen im Rahmen der großen Gesamtlinie eines Werkes, wobei die Mechanismen der Abfolge bzw. Überlagerung zugleich wichtige Gedanken und Kohärenz der formalen Anlage offenbaren können.

Solange Identität, Kontrast und der Ausschluss von Zweideutigkeit kontrolliert werden, kann jedes Element wie ein Gedanke behandelt werden, mit all der Poesie und der ästhetischen und logischen Strenge des Falles.

d) Imagination und koloristische Syntax

Unter den vorausgegangenen Artikeln wurde jener über die Imagination hervorgehoben, nicht weil er vordergründig und elementar ist, sondern weil es notwendig erschien, die Gesetze und Regeln der Imagination präzise zu formulieren. Wir wissen, dass der musikalische Gedanke durch Analogie- und Kontrastbildungen entsteht. Wir wissen, dass es elementare Prozesse des Wiederholens und Kontrastierens gibt. Innerhalb dieser festgelegten Grenzen kann variiert werden. Die Anwendung dieses Konzepts stellt sich wie folgt dar:

1. Imagination der ersten Klangfarbe
2. (a) Wiederholung derselben oder

2. (b) Variation. Das Ergebnis kann analytischer oder synthetischer Natur sein.

Wir wissen außerdem, dass dies für alle musikalischen Gestaltungsmomente gilt, sowohl für das einzelne Motiv wie für die Großform.

Aufgrund des statischen Charakters von Bildern⁷⁴ ist es möglich, dass es imaginierte „Itinerarien“ gibt, auch wenn diese Bilder in der Praxis unterschiedlich ausfallen, sich sukzessiv oder simultan manifestieren. So gibt es beispielsweise selten einen Komponisten, der bei der Erschließung seiner Form nicht auch die Instrumentation vorgeben würde. Ebenfalls selten sind jene Komponisten, die sich die Details auf statische Weise vorstellen.

Im Bereich der Klänge gibt es viele syntaktische Funktionen, deren Spannbreite sich von den elementaren bis zu den formalen Aussagen erstreckt, von den Funktionen der Ruhe bis zu denen der Bewegung. In den vorhergehenden Darlegungen wurde gezeigt, dass Regelmäßigkeit und Entspannung statische Funktionen der Ruhe sind, die Abgrenzungen der Syntax fixierend. Dem gegenüber sind Unregelmäßigkeiten, Kulminationspunkte, Spannungsmomente und das Absurde Funktionen der Bewegung, weil sie diese herausfordern.

Da jeglicher Art von Imagination die Erfahrung eines Individuums zugrunde liegt, ist die Wahlmöglichkeit in diesem Feld begrenzt. Wird von der individuellen oder kollektiven Erfahrung beispielsweise etwas als Höhepunkt empfunden, so liegt dem zwangsläufig auch eine spannungsgeladene oder bewegende Funktion zugrunde. In letzter Instanz entscheiden immer das Individuum und die Gesellschaft über die Bedingungen eines jeden Elements, da sie dessen Umgebung sind. Deshalb sollte ein Komponist auch nicht von seinen eigenen Empfindungen ablassen, es sei denn, ein Beziehungsbruch mit den Konventionen ist von ihm beabsichtigt.

Wir konnten nur allgemeine Regeln erstellen, da sich nicht jedes Detail festlegen lässt. Jeder Einzelne ist aufgefordert, die funktionellen Schattierungen, mit denen ein Werk ausgestattet ist, zu präzisieren. Das gilt ebenso für den Komponisten wie für den Hörer, denn die individuellen und sozialen Organismen leben und verändern sich permanent.

74 Anmerkung von Becerra-Schmidt 2002: „Nach dem Hören von Musik existiert die Form nur noch im Gedächtnis, eben als «Bild»“.

Auf jeden Fall ist es möglich, aufgrund des Fließens von koloristisch erzeugten Spannungen und Entspannungen, eine Interpunktion wahrnehmbar zu machen, die eine Hierarchie der zeitlichen Perspektiven innerhalb der inhaltlichen Präsentation festlegt.

Letztendlich können wir sagen, dass die Syntax sich nach den Imaginationen ausrichtet und dass diese gemeinsam mit der Logik die Erfahrung beeinflusst. Wie wir wissen, ist die Imagination aus einer Reihe konditionierter Reflexe zusammengesetzt worden, die aus dem Nicht-konditionierten oder auch Angeborenen erwachsen. Während des Imaginierens werden diese zum Leben erweckt und beeinflussen die Sichtweise des wahrgenommenen Bildes. Doch all dies gehört schon zum nächsten Kapitel.

e) Ebenen der psychologischen Wirkung

Zu den Ebenen psychologischer Wirkung gehören das Sensorische, das Affektive und das Intellektuelle.

Im *sensorischen Bereich* gibt es eine enorme Vielfalt an Stimuli, sowohl einfache als auch zusammengesetzte. Geordnet werden sie anhand einer „Schwellen“-Funktion, die sich daran orientiert, ob sie konstant oder variierend verlaufen, deren Höhe bestimmt wird von der Häufigkeit und der Qualität der Wechsel.

Der Klang dringt in diesen Wahrnehmungsbereich ein, ohne dass zwischen dem Einfachen und Komplexen unterschieden wird, was sich darin äußert, dass das Gehör unfähig ist, Tonhöhen zu unterscheiden, sobald die relative Intensität der Obertöne, die ja die Konstituenten der Klangfarbe sind, variiert. Im Bereich der Sinneswahrnehmung ist alles einfach. Durch eine Kombination von Wille und Bewusstsein kann eine Empfindung des „ersten Blicks“, sofern sie tiefgreifend genug ist, trotz der Kürze des Eindrucks analysierbar sein. Hinzu kommen weitere Bereiche wie Wahrnehmung, Ideenfindung und Konzeptualisierung.

Das Sensorische erhält seinen Sinn erst durch die Motorik. Das erklärt sich daraus, dass die kinetischen Reflexe für die zeitliche Empfindung fundamental sind. Es existiert kein Sinn für die absolute Zeit, sondern nur einer, der sich in Relation setzt zur Bewegung.

Diese Tatsache enthüllt uns die vorrangige Bedeutung des Rhythmus in diesem Bereich und es liegt auf der Hand, dass der Klang oder die Klangfarbe nur dann

ins Visier der Wahrnehmung rücken kann, wenn die Bedeutung des Rhythmus aufgrund seiner Regelmäßigkeit verdrängt wird. Die Wirkung der Klangfarbe selbst beschränkt sich darauf, größere oder kleinere Spannungen zu erzeugen. Im Fall des Auflösungsmechanismus strebt das Spannendste zum weniger Spannenden.

Auf dieser *affektiven Ebene* spielt immer auch ein Lust-Schmerz-Faktor eine Rolle, der davon abhängt, in welcher Weise die an der Wahrnehmung beteiligten Organe funktionieren, der aber ebenso durch eine reflex-konditionierende Erziehung erworben sein kann. Im Allgemeinen entspricht das, was den Regeln der Besänftigung unterworfen ist, der lustvollen Natur. Wecken aber neue Reize die Aufmerksamkeit, so wird damit auch ein kritisches Element aktiv. Die ortho- und parasympathischen Funktionen haben also eine enorme Bedeutung: Sie leiten das affektive Handeln des Individuums, je nach persönlichen Lebenserfahrungen (affektiver Erfahrungen) und nach den Gewohnheiten seiner Umwelt (kollektives Unbewusstes nach Jung). Ob er einen neuen Reiztypus in seinem Handlungsspielraum akzeptiert, hängt ab von der allgemeinen Aufnahmebereitschaft und von seiner eigenen im Besonderen, wenn die jeweilige Spannung oder Aufmerksamkeit eine organische Aneignung ermöglicht. Es muss hinzugefügt werden, dass es bei diesen Vorgängen nicht möglich ist, einzelne Bereiche zu überspringen oder Absurdes zu erzwingen.

Ein neuer Klang oder eine neue Klangkombination muss einerseits kontrastreich sein und andererseits naheliegende Assoziationsmöglichkeiten zu eigenen Erfahrungen bieten. Hier verbirgt sich eine große Gefahr, sofern man die Grenzen dieses Phänomens nicht berücksichtigt. Aus der Reflexologie wissen wir, dass ein Reflex auch dann vollständig entfesselt wird, wenn nur Teile des ursprünglich zugehörigen Reizes in Erscheinung treten, was ihn aber nach und nach schwächt, bis er schließlich ganz verschwindet. Unser Verstand funktioniert auf der Grundlage von Reflexen und es ist nicht ratsam, seine Integrität zu verletzen.

Dass Klänge zu einem bestimmten Moment als angenehm oder unangenehm eingestuft werden, hat viele Ursachen persönlicher und allgemeiner Art. Jeder Komponist muss diesen Einflussfaktor berücksichtigen, mit ihm komponieren. Erinnern wir uns, dass die Musik prinzipiell eine affektive Sprache ist.

Im *intellektuellen Bereich* dominiert der logische Prozess, sei es durch die offensichtliche Beziehung zwischen den Reizen oder durch Konvention festgelegte

Effekte, eingeschlossen jene, die überpersonell geregelt sind. Doch dies gehört in das Abschlusskapitel dieses Artikels.

f) Ihre reflexologische Wirkung

Es ist nahezu unmöglich, dies Kapitel exklusiv zu behandeln, um dann damit die Unzahl an Phänomenen des Denkens und Fühlens zu erklären. Dennoch mag es sinnvoll sein, sich auf einen speziellen Aspekt zu konzentrieren, der bisher noch wenig betrachtet wurde: Den als „dekodifizierenden“ Faktor angesehenen Reflex (der den Code löst oder erklärt) einer Information, der sowohl äußeren als auch inneren Einflüssen folgt.

Allgemein drückt der konditionierte Reflex die Bedeutungen des Vokabulars einzelner Erscheinungsformen aus, wozu die Töne, Modi, Kadenzen, Zitate etc. gehören. Natürlich gehören hier im weiteren Sinne auch alle onomatopoetischen Effekte. Jedes Fragment, jeder Komplex erhalten ihren idiomatischen Sinn erst, wenn sie auf einen konditionierten Reflex zurückgreifen können. Jeder einzelne oder kombinierte Klang muss sich über wiederholbare Funktionen mit spezifischer Wirkung definieren um einen eindeutigen Sinn zu erzielen.

Höchstwahrscheinlich wird ein Komponist eine zu enge Bedeutungsklassifikation des Klangs nicht akzeptieren wollen, auf jeden Fall aber muss er sein eigenes Bedeutungssystem den Grenzen anthropologischer Möglichkeiten anpassen. Er muss über die Wirkung, die seine Werke hervorrufen, Bescheid wissen und sie reproduzierbar machen.

Er sollte keine willkürlichen Reize erzeugen, deren Bedeutung an sporadische Launen geknüpft ist. Ratsam ist, das „im Umlauf befindliche Vokabular“ zu ergründen und dies als Ausgangspunkt für neue Kombinationen zu nutzen, um zu vermeiden, dass Grenzen der Kunst-Sprache überschritten werden oder in den esoterischen Bereich abdriften.

Viele Gelehrte haben Beethovens Standpunkt ins Lächerliche gezogen, wenn sie in seinen Konversationsheften auf eine Analogisierung musikalischer Mittel mit psychologischen Bedeutungen stießen. Zudem zeigt sich gerade in seinen Werken, in denen sich hierzu reichlich Beispiele finden lassen, der Wert, den dieser Aspekt in Bezug auf Transzendierungsmöglichkeiten erreicht. Die Musik hat eine psychologische Bedeutung und muss sie auch behalten. Es ist Aufgabe der Musikwissenschaft und der Kompositionstechnik diese weiterzuentwickeln und

zu verfeinern. Der Klang, der gerade anfängt, sich auf der Stufe des musikalischen Gedankens zu etablieren, muss sich weiterentwickeln, ohne diesen entscheidenden Aspekte aus dem Auge zu verlieren.

Die Spontaneität muss ihren Ehrenplatz wieder einnehmen, wieder Bestandteil werden im künstlerischen Prozess, der bei den wahrhaften Grundlagen seinen Ausgang nimmt um dann ins Unbekannte aufzubrechen. Auch innerhalb der oben geforderten Grenzen gibt es eine ausreichende Vielfalt an Klängen, die eine ausdrucksstarke und flexible Technik zur Klangorganisation ermöglichen, ohne dass alles Alte über den Haufen geworfen werden müsste. Der erste Schritt besteht immer darin, den Status Quo genau zu überprüfen, den spezifischen Gebrauch konventioneller einfacher und komplexer Reize zu definieren. Hoch im Wert stehende Werke und Abhandlungen können sehr nützlich dafür sein, wenn man versucht, die psychologischen Momente der Klangfarbe zwischen den Zeilen herauszulesen und zu studieren.

Auf diese Weise können gewohnte Reflexe in Übereinstimmung mit neuen Kriterien verwandt werden. Erst so kann die Aufmerksamkeit für dieses kreative Organ geweckt werden und Reaktionen provozieren.

VIII. Problematik der Außermusikalischen Elemente in der Musik (1959)⁷⁵

a) Der durch die Synthese entstehende einheitliche oder globale Charakter

Historischer Aspekt: Die kulturellen Praktiken der Menschheit entwickeln sich in einer doppelten Form von Wachstum und Differenzierung. Die Kunst („arte primario“) ist global. Ihre Praxis ist untrennbar mit allen Aspekten des primitiven Lebens verbunden, von den materiellen bis zu den philosophischen. Alles ist in diesem Zustand embryonal, undifferenziert. Die Kunst stellt sich als das Zusammentreffen ihrer zeitlichen (Musik, Poesie, Theater) und räumlichen Aspekte (Architektur, Mode, Malerei und Skulptur). Jede der nun trennbaren Komponenten war das Material des anderen. Die Poesie und Musik schöpften ihren Rhythmus aus dem Tanz. Die Musik ergänzte ihrerseits die affektiven Aspekte, die die konventionelle Sprache nicht externalisieren konnte. Der Gesang, die Begegnung von Musik und Poesie, mildert den Tanz im Hinblick auf abstraktere Bedürfnisse. All dies war gegeben als Einheit, die schon immer ein Spiegelbild des individuellen und kollektiven Menschen war. Alle weitere Trennung ist nichts anderes als eine Spezialisierung eines organischen Gliedes der „Weltkunst“ der ersten kulturellen Beispiele. Wenn dieser fundamentale Einheitssinn. Wenn diesem grundlegenden einheitlichen Sinn widersprochen wird, erscheint in den Ergebnissen etwas Falsches und Verdrehtes.

Dies steht nicht im Widerspruch zum eigentlichen Sinn der Abstraktion. Dies Letztere ist nur als Abschrift konkreter Erfahrungen möglich. Der Intellekt kann erst von diesen Zusammenhängen abstrahieren.

Zwar ist es der Musik, wie den anderen Künsten auch, gelungen, ein eigenes Zelt innerhalb der „Weltkunst“ zu bilden, aber das ist nicht ihr einziges Ziel. Die Eigenständigkeit ist nur ein Aspekt der organischen Entwicklung, der größte Reichtum an Beziehungen ist ein anderer. Deshalb scheinen in die vielfältigen Schwingungen der musikalischen Kunst die Erfahrungen sich so zu verteilen, dass die Tendenz zur Unabhängigkeit den empirischen Aspekt unterstützt und zu ver-

75 RMCH 64, pp 87–93.

einheitlichen versucht, der zu verifizierende. Die puristische Tendenz ist näher am Akademismus als an der historischen Realität.

Die Tendenz „global“ repräsentiert die normale Komplementarität des menschlichen Ausdrucks gegenüber seiner Welt der Beziehungen.

In den verschiedenen Phasen der Musikgeschichte gibt es immer wieder Gruppen, die sich über das Unverständnis des Publikums beklagen. Das Kuriose daran ist, dass diese mit den theoretischsten und abstraktesten Momenten der erwähnten Perioden zusammenfallen. Die Theorie an sich muss den Autor nicht von seinem Publikum entfremden. Das geschieht nur, wenn das Normative dem Präskriptiven weicht, denn letzteres hat oft nicht genug Argumente, um den Anforderungen der Gegenwart standzuhalten, geschweige denn denjenigen der Zukunft.

Die größten Ausdrucksformen der Kunst waren sowohl erhaben als auch umfangreich im Echo und in den Medien. Begrenzungen sind nur im Klassenzimmer angebracht. Beispiele gibt es genug: das griechische lyrische Drama, die Oper und das Kino. Die Werke, die in diesen Bereichen Größe erlangt haben, verdanken dies nicht dem Wert ihrer einzelnen Bestandteile, sondern der wunderbaren kommunikativen Funktion, die sie zu erfüllen vermögen. Willkür ist nicht der wichtigste Faktor in der Kommunikation zwischen Menschen, weshalb nur die echte Notwendigkeit (in all ihren Bedeutungen) ein gutes Werk hervorbringen kann. Es gibt keine Epoche und keinen Fall, in der etwas Grundlegendes aus Beliebigkeit entstanden ist. Das ist der Moment, in dem der Slogan „jetzt wie früher versteht man sie erst einmal nicht“ in die vorschnelle Verallgemeinerung übergeht, zu der er schon immer gehörte. Der „missverstandene“ Komponist ist nicht immer ein Prophet, meistens ist er ein mittelmäßiger Komponist. Sein Fehler liegt vor allem in der Unkenntnis all dessen, „was nicht Musik ist“, aus deren Arsenal es sich lohnt die Mitmenschen zu beglücken.

Die Auseinandersetzung mit den außermusikalischen Elementen in der Musik ist und war immer wichtig. So wie die Vergesellschaftung der Medizin die beste Form ihrer Anwendung ist, so ist die „Musik vom Menschen für den Menschen“ das Normale. Der Idiotismus des „exklusiven Gebrauchs“ gehört zur künstlerischen Unreife, zur Erfindung von Worten und Wendungen, in Abwesenheit von Ideen und Werken.

Lässt man all die Theoretiker mit ihren Nebenprodukten an sich vorüberziehen, so sieht man: Kunst wird nicht von ihnen gemacht. Alles, was in der Kunst von

Dauer ist, ist der glückliche Kontakt zwischen Menschen, die übertragene Erfahrung, die Gemeinschaft zwischen ihnen.

Die menschliche Psyche ist ganz und gar nicht musikalisch, und doch schafft sie die Kunst als Mittel, um ihre Mitmenschen zu erreichen, und zwar auf die reinste oder abstrakteste oder die materiellste oder konkreteste Weise, je nachdem.

Ästhetischer Aspekt: a) Die zeitgenössische Ästhetik behauptet, dass „die Form ein elementarer ästhetischer Gegenstand ist“, d. h. dass die Teile eines Werkes sich nicht zu seiner Struktur addieren (Kainz „suprasummatives Ergebnis“). Sie sind wie eine Straße, die zu ihr führt und deren Längen und Breiten sie als Teile nicht integrieren. Ein Werk führt zu einer Form, aber diese ist als einfache Tatsache durch direkte Intuition bekannt. So gesehen wird sehr deutlich, warum so viele schlechte Analysen gemacht werden, um Funktionen zu fixieren und die Gliederung der allgemeinen Architektur zu ignorieren.

b) Es ist bekannt, dass unkonditionierte und konditionierte Reflexe die Grundlage der Physiologie des Nervensystems sind. Daraus lässt sich ableiten, dass (a + b) die normalen Reaktionen des Menschen, ihre Funktion in einem höheren Organismus oder einer „Reaktionsform“ erhalten, in der die Unterdrückung von Faktoren den Prozess schwächt.

Es ist bekannt, dass Kultur ein erworbenes Gut ist und daher zur Kategorie der Akkumulation von Reflexzuständen gehört. Diese treten nicht getrennt voneinander auf, sondern gleichzeitig. Jede diskriminierende Handlung ist ein Kunstgriff.

Aus diesen Gründen tritt der der „reinen Musik“ mit dem Fuß im Takt, selbst wenn dieser in seinem Schuh steckt, und seine Lungen folgen den „Atemzügen“ des musikalischen Textes, während sich sein Phonationsorgan zusammenzieht und entspannt und so die Bahnen des Klangs nachahmt. Sogar die äußere Maschinerie wird durch ihre Wirkung auf unseren Organismus erinnert und hervorgerufen, und es gibt niemanden, der sich nicht mit dem abstrusesten Gerät identifiziert. All dies, weil der Hörer versucht, das, was er mit der Musik erlebt, zu assimilieren, zu vergleichen, sich anzueignen. Ist eine „gerechte Schrift“ möglich, wenn man diesen Faktor außer Acht lässt? Wenn man annimmt, dass die Musik nur aus Klängen besteht und existiert? Wenn man sie als ein Objekt außerhalb der Psyche behandelt? Wenn man sie getrennt von der Person erschafft, als wäre sie eine Entdeckung? Wir glauben nicht, dass, wenn man Musik als Ausdrucksmedium

versteht, es möglich ist, vertretbar Musik zu schreiben ohne die Gesamtheit ihrer außermusikalischen Bedingungen und Beziehungen zu berücksichtigen.

An dieser Stelle wird deutlich, dass schon der Begriff „außermusikalisch“ in Ver-
ruf gerät, weil der Klang an sich nicht Anfang und Ende der Sprache ist, deren
Material er ist. Vielmehr sollte man von „außermusikalischen Elementen“ der
Musik sprechen, denn sie ist kein von der menschlichen Persönlichkeit isolier-
bares Objekt.

In der Komposition ist der wesentliche und unmissverständliche Begriff der der
„Form“. Sie kann von jeder Kunst einzeln oder in der Kombinationen von Kün-
sten erreicht werden. Aber die Produktionen, die „sprachliche Anpassungen“ (zwi-
schen den Künsten) darstellen, werden im Menschen nur einen solchen Reich-
tum an Wirkung haben, wie es ihm seine Erfahrung erlaubt. Die psychologischen
Hinweise auf „Tempi“ wie Allegro oder Presto appellieren an die Gesamtheit der
damit verbundenen Erfahrungen des Hörers. Unterdrückt man sie, was aus den
unterschiedlichsten Gründen erfolgen kann, so kann man die Wirkungen, die sie
aufgrund ihrer Verbindung zum wirklichen Leben hat, dennoch nicht ignorieren.

Wenn Husson sagt, dass der wesentliche Charakter der Musik darin besteht, eine
affektive Sprache zu sein, und dass man sich der Form nur ganz „im allgemeinen“
nähern kann, versucht er, die häufigste Verirrung der gegenwärtigen Akademien
zu korrigieren, die darin besteht, weiterhin, als ob nichts geschehen wäre, die
insulare Unabhängigkeit der Musik zu propagieren. Ihre Wirkung ist das, was
jeder, der sie ausübt, durch Intuition über diese Eigenschaft verallgemeinert hat.
Ihre Traurigkeit und ihre Freude haben eine Geschichte. Auch ihre Abneigung
und ihr Mitgefühl. Die Form, die sich als Intuition aus einer Erfahrung heraus
präsentiert, hat eine psychophysiologische Konditionierung von totaler Organi-
tät, der sie nicht entkommen kann. Reine Musik ist ein Ding der Unmöglichkeit.
Musik als Abschrift des Menschlichen ist die einzige Möglichkeit.

b) Der aktuelle akademische Stand bezüglich unseres Diskurses

Die derzeitige akademische Ausbildung ist in Bezug auf die Behandlung außer-
musikalischer Elemente gespalten. In Italien bemüht man sich ernsthaft um eine
angemessene Kenntnis der poetischen und dramatischen Literatur, die für die
Ausbildung eines Komponisten und allgemein eines guten Musikers unverzicht-
bar ist, aber leider wird das Gleiche nicht oder zumindest nicht systematisch für

die anderen Künste betrieben. Es ist merkwürdig, dass in den Vereinigten Staaten die Bühnenbildner lernen, Farben systematisch mit Klängen in Beziehung zu setzen, aber die Musiker werden nicht in diesem Sinne unterrichtet. Überall gibt es partielle Versuche, und doch verbrennen sich die Begabtesten am Kino die Finger.

Verlassen wir den Bereich des Besonderen und betrachten wir den etwas allgemeineren Bereich der Ausbildung des durchschnittlichen Musikers. Im allgemeinen ignoriert er die elementarsten Aspekte der Ästhetik, der kulturellen Anthropologie, der Soziologie, der Psychologie, der Wirtschaft und der Politik. Um es nicht zu übertreiben, lassen wir diese tragische Aufzählung hier stehen. Der Musiker ist im Allgemeinen ein von seiner Umwelt abgekoppeltes Wesen – für wen schreibt er dann, oder ist sein Produkt ein reiner sekretorischer Überschuss seiner vegetativen Funktionen? Wenn dem so ist, sollte er nicht weitermachen. Ein Künstler schuldet sich dem Leben und der menschlichen Beziehung. Wenn wir all dies abwägen, kann ein Komponist in den gewöhnlichen Konservatorien, den weiterführenden Schulen, vollständig ausgebildet werden? Das scheint uns weder möglich noch plausibel.

Der Mangel an einer ernsthaften Auseinandersetzung mit diesem Problem ist so groß, dass es sogar große Autoren gibt, darunter Strawinsky und Boulez, um nur einige zu nennen, die mit Worten bekräftigen, was ihre Werke widerlegen, nämlich: wie wenig Musik mit etwas anderem als Klängen zu tun hat. Geben Sie diese Begriffe als primäre Beweise für die Syntax weiter, aber nicht als Grundlage für etwas, das eine Sprache sein will.

c) Imagination, Logik und vorherrschende Syntax

Das Wichtigste über die musikalische Vorstellungskraft haben wir in unserem zweiten Artikel gesagt. Jetzt werden wir nur noch das Wesentliche der musikalischen Imagination in Bezug auf außermusikalische Elemente betrachten.

So wie man allgemeine (außermusikalische) „Anregungen“ aus der Musik ableiten kann, so kann man musikalische „Anregungen“ aus der Poesie und der Plastik (kinetisch oder statisch) ableiten. Wenn ein Set von Klangfakten mit einem anderen Set von anderen Fakten korrespondiert, kann man von einer Äquivalenz zwischen den beiden Sets sprechen, und die jeweiligen Funktionen können festgestellt werden. Es versteht sich von selbst, dass komplementäre Aussagen (sowohl aufeinanderfolgende als auch gleichzeitige) aus den Reizen heterogens-

ter Herkunft gewonnen werden können. So zum Beispiel die, die Ideogramme und Hieroglyphen hervorbringen. Es kann also musikalische Vorläufer mit poetischen Nachfolgern geben oder umgekehrt, ebenso wie alle Arten von sprachlichen Kombinationen durch jede Kombination der Sinne entstehen können. Am häufigsten ist die so genannte „audio-visuelle Information“. Wir wissen, dass der Lagesinn und damit der Bewegungssinn im Ohr angesiedelt ist. Wir können also sagen, dass sowohl bezüglich der Informationsübermittlung als auch in der Vorstellung akustisch-kinetisch-visuelle Beziehungen üblich sind. Dazu kommen immer, wenn auch in geringerem Maße, andere Informationen, wie taktile, olfaktorische usw. Alle solche Reize und ihre entsprechenden Ausprägungen können kodiert („bezeichnet“) werden und erfüllen damit eine ähnliche Aufgabe wie ein Wort im Wortschatz. Der Grad der Kodierungskonvention kann von traditionell (öffentlicher Konsens) bis willkürlich (exklusiv) reichen.

Im normalen Fluss der Vorstellungskraft gibt es zwei eindeutige Merkmale der Gedankenorganisation: die Assoziation durch Kontiguität (weitgehend freie Assoziation) und die Unterwerfung unter die Form (strukturelles Denken). Im ersten Fall liegt die häufigste Wahl der Äußerung in der Gleichzeitigkeit oder im Wechsel von Klangelementen mit denen der anderen. Darüber hinaus kann natürlich jedes der Funktionselemente vorherrschend sein. Es ist also möglich, das eine als Haupt- und das andere als Nebenelement zu bezeichnen. Dementsprechend kann das Ganze von einer *vorherrschenden Syntax* beherrscht werden. Das Gleiche gilt für das strukturelle Denken, das für die musikalische Komposition spezifischer ist. Zunächst werden die Bedingungen des Ensembles konzipiert, und dann wird nach den Klang- und Fremdaggregaten gesucht, die zu ihm führen. Dabei sind die Vorteile der gleichzeitigen Zusammenführung verschiedener Ausdrucksfähigkeiten (wie bei Wagner: Poesie und Musik) oder zumindest eine tiefgreifende Fähigkeit, die Intentionen anderer Menschen (Kultur!) zu assimilieren, offensichtlich. Nur ein gut ausgerichteter Neo-Humanismus wird in der Lage sein, das Problem der Funktion der Musik auf dem Gebiet der zeitgenössischen globalen Kunst und das der letzteren in der Gesellschaft unserer Zeit zu lösen.

Es wird nicht möglich sein eine logische Form zu entwerfen als eine Kombination von Künsten und Mitteln, wenn der oder die nicht in der Lage ist klar zu definieren – mittels Analyse –, was die Klassen und Gattungen sind, die in einem gemischten Werk zusammengefasst sind, denn ohne zu wissen, was ähnlich ist und was kontrastiert, gibt es keine systematische Möglichkeit, kohärente Aus-

sagen zu treffen. Es ist sinnlos zu versuchen, die Elemente getrennt zu betrachten, wie in „wasserdichten Abteilungen“, denn sie werden dem Zuschauer als Ganzes präsentiert und ihre „Assimilation“ wird global sein. Lassen wir uns nicht durch den falschen Stolz der professionellen Deformation daran hindern, uns umzusehen.

d) Synthetische Aspekte, die aus dem Ergebnis wie aus dem *Procedere* resultieren

Bei der Arbeit an einem Musikdrama oder einem Film ist bekanntlich das wichtigste und einzige Ziel, dass der Charaktere des Ganzen auf den Zuschauer solch einen Eindruck macht, wie er formal und im Hinblick auf die Absicht im Werk enthalten ist. Diese Art von Hauptziel („*especie de polo o fin teológico*“) vereinigt alle möglichen Ausdrucksaspekte in einer Synthese (Vielfalt in der Einheit), die speziell diesem Ziel gilt. Das sich daraus ergebende *Feld* ist die *Summe* der *Ausdehnungen* der beteiligten *Klassen* und das Ergebnis ihrer *Multiplikation*⁷⁶, was immer sie gemeinsam haben, sowohl in der Ausdehnung als auch in den Zwecken, denen sie dienen. Die Kombination dieser Faktoren führt zu einer einzigartigen Durchdringungsbahn⁷⁷ (Wirksamkeit) beim Betrachter, die alle mit der Psychologie (affektiver Determinismus) und der Logik (gültige Aussagen) kompatiblen Eigenschaften besitzen muss.

Eine formale Konzeption einer derart „gemischten Aussage“ kann nur in Verbindung mit dem gewünschten Ergebnis gemacht werden. Jede andere Haltung ist mit der Realität unvereinbar, oberflächlich oder einfach im schlimmsten Sinne des Wortes improvisiert.

Morris Kline sagt im Vorwort zu Bertrand Russells „The Foundations of Geometry“: „Das Problem, das Russell erörtert und zumindest 1897 zu seiner Zufriedenheit löst, lautet: ‚Dass die geometrische Erkenntnis der logische Ausgangspunkt für die Wissenschaft vom Raum sein muss und auch logisch notwendig (?) für die Erfahrung der ganzen Form der Externalität (?)‘⁷⁸ sein muss.

76 Kursivschreibung nicht im Original. Sie soll zeigen, dass und wie Becerra relativ unvermittelt auf eine mathematische Sprache (Feld, Klasse, Multiplikation) umschaltet.

77 Mit dem hier verwendeten Wort „trayectoria de penetración“ („Trajektorie“ in der Physik „Bahnkurve einer Kraft“) greift Becerra die „Vektor-Terminologie“ des Melodie-Kapitels auf.

78 Die Umfassung dieses Zitats in eingeklammerten (spanischen) Fragezeichen, die schwer zu deuten ist, steht genau so im Original.

Ohne näher darauf einzugehen, halten wir die Verwendung von Grafiken als Kommunikationsmittel und als Hilfsmittel zum Schreiben, auch in ihrer indirekten Form, für gerechtfertigt. Aus diesem Grund kann eine in einem Koordinatensystem gezeichnete Trajektorie sowohl dem Analytiker als auch dem Komponisten die Lage der elementaren Funktionen verdeutlichen.

e) Analytisch-synthetische Methoden

Die poetische und dramatische Analyse ist genauso alt, wenn nicht sogar älter, als die musikalische Analyse. Die Analyse der bildenden Künste ist ebenfalls ausgeübt, warum also wird diese Technik nicht auf die gemischten Künste angewandt? Weil es niemanden gibt, der so viel weiß, sagen uns manche Leute. Ein falsches Argument. Ein falsches Argument, denn wenn ein Problem dieser Bedeutung nicht von einer einzelnen Person gelöst werden kann, kann es von einem Team von Spezialisten beseitigt werden.

In Anbetracht der Tatsache, dass die Form ein elementarer ästhetischer Gegenstand ist, der durch direkte Erkenntnis zugänglich ist, könnten wir eine Methode sinnvoll finden, die vom gemischten Ganzen ausgeht, bevor wir die einzelnen Komponenten getrennt betrachten. Dafür spricht auch die Tatsache, dass es schwierig wäre, die Funktion eines Details zu bestimmen, das zu einem unbekannten Ganzen führt.

Es sollte hinzugefügt werden, dass der Analytiker die genauen typischen Umstände des Zusammenlebens des Autors oder der Autoren des gemischten (oder nicht gemischten) Werks, das er untersucht, bei seiner Beurteilung nicht ausschließen kann, auf die Gefahr hin, dass seine Schlussfolgerungen in dem Maße verzerrt werden, wie die Auslassungen, die er macht, wichtig sind. Das Mindeste, was man von einer wissenschaftlichen Arbeit über die Form (synthetisch oder analytisch) verlangen kann, ist, dass sie einem Determinismus folgt und kohärent ist. Wenn sie darüber hinaus auch noch über eine besonders gute Methode verfügt, umso besser.

Wir schließen dieses Kapitel, indem wir daran erinnern, dass nur die Gesamtkonzeption eine Komposition ist und dass das langsame, gestelzte, additive Schreiben auf dem Papier, wenn die Festigkeit einer allgemeinen Idee fehlt, Improvisation ist. Komponieren heißt, im Voraus zu wissen, was man erreichen will, der Rest ist freie Assoziation.

IX. Probleme der Regelmäßigkeit und Tradition in der Kompositionstechnik (1959)⁷⁹

Seit dem Mittelalter werden die Begriffe „regularis“ und „vulgaris“ einander gegenübergestellt. Dieses erste Kapitel ist ein Essay über die Gültigkeit dieses Gegensatzes.

a) Begriff der Regelmäßigkeit⁸⁰

I. Akademisch

Das Bedürfnis, effektiver zu kommunizieren, hat die Menschheit zur Standardisierung der einschlägigen Mittel geführt. Dies geschah in einer Reihe von Bereichen, die von den sinnlichen über die intellektuellen bis hin zu den affektiven Bereichen reichen.

Die akademische Disziplin hatte bei der Wahl dieser Mittel nur ein einziges Ziel: die Beseitigung von Missverständnissen.

Letztere können im allgemeinen auf zwei Arten beseitigt werden: durch die Erweiterung der unveränderlichen Konventionen und *durch die Entdeckung der Gesetze der Empfindung und des Denkens*. Selbstverständlich ist die Grundlage der plausibelsten Erweiterungen und Verallgemeinerungen ein sinnliches und geistiges Fundament. Die Anpassung von Ausdrucksmomenten ist unwahrscheinlich, wenn sie (la organización de su contexto) dem normalen Funktionieren des Denkapparates widerspricht. In diesem Fall tritt der instrumentelle Mechanismus der Logik in den Vordergrund.

Man könnte also sagen, dass Regeln auf zwei Dingen beruhen: auf den angeborenen Dispositionen einer Gruppe und auf der Erfahrung dieser Gruppe, sofern sie gewisse Gewohnheiten ausgebildet hat. Zum Abschluss des oben erwähnten Gedankens sehen wir also noch einmal Pawlows Aussage, dass „unkonditionierte und konditionierte Reflexe die Grundlage des Denkens bilden und dass jedes Erziehungssystem auf ihnen beruht“.

⁷⁹ RMCH 64, pp 94–100.

⁸⁰ Im Gegensatz zu früher, ist „regularidad“ hier eindeutig als „Regeln folgend“ und nicht als „regelmäßig“ („periodisch“, wie im Form-Kapitel).

Wenn wir die soeben beschriebenen Umstände betrachten und sie mit dem Ziel vergleichen, das wir uns für die akademische Disziplin gesetzt haben, können wir uns folgendes Problem stellen: Sind jene Missverständnisse ausgeschlossen?

Die Antwort liegt auf der Hand. Die Akademiker verstehen einander nicht, was können wir also vom Ergebnis ihres Unterrichts erwarten?

Allerdings gibt es den Begriff der Regel und der Regelmäßigkeit in einem primären Sinne. Eine Regel wird als eine Norm oder ein Gebot betrachtet, ohne zwischen beiden zu unterscheiden. Das Gebot „magister dixit“ ist immer noch in Kraft. Kurz gesagt, du tust so etwas, weil ich es dir sage, oder, weil es die Mehrheit beschließt. Was nun die Ordnungsmäßigkeit anbelangt, so wird sie nur unter dem Gesichtspunkt der Einhaltung der Regeln nach dem oben genannten Konzept betrachtet. Es ist nicht zu leugnen, dass einige Autoren lobenswerte Anstrengungen unternommen haben, um hier Abhilfe zu schaffen, aber keiner von ihnen hat sich die Gesamtheit der nicht-musikalischen Wissenschaften zunutze gemacht, die eine zielgerichtete Betrachtung ermöglichen. Es gibt zwar eine wissenschaftliche Ästhetik, aber keine entsprechenden Abhandlungen über die synthetische und analytische Annäherung an den Gegenstand im praktischen Beruf. Die meisten Versuche stützen sich nur teilweise auf die Wissenschaft, so dass ihre Schlussfolgerungen in dem Maße falsch sind, wie der Faktor, den sie außer Acht lassen, wichtig ist.

Wir können die akademische Wissenschaft nicht gänzlich abschaffen, wir müssen nur das Prinzip vom Drumherum trennen. Die Unbestreitbarkeit der vergangenen Akademiker liegt in der Intuition, die sowohl am Anfang als auch am Ende ihrer systematischen Ansätze zu finden sind, so falsch sie auch sein mögen. Der erste Unterschied betrifft den Begriff der Regel. Eine Regel, die als Norm aus der Erfahrung entstanden ist, unterscheidet sich sehr von einer Vorschrift, die aus der Intuition oder Deduktion eines einzelnen Abhandlungsschreibers stammt. Was die Regel anbelangt, so kann sie eine gültige Regel darstellen, sofern ihre Ausdehnung und Dauerhaftigkeit als Gewohnheit weit genug reicht. Was das Gebot betrifft, so kann es nur dann aufrechterhalten werden, wenn die Postulate, Prämissen und Gedankensysteme (Logik) der höchsten wissenschaftlichen Strenge genügen.

Regeln können konventionell sein oder nicht, aber eines ist beständig: Eine Regel, die allen bekannt ist und von allen angewandt wird, macht jede Zweideutigkeit zunichte. Sie ist wie ein Wort, das eine Bedeutung hat, die auf nichts anderes als

auf den Gegenstand, für den es geschaffen wurde, anwendbar ist. Wir können weder von der Wissenschaft der Vergangenheit noch von unserer eigenen eine wirkliche Dauerhaftigkeit verlangen, denn wir leben in einer Welt der ständigen Erkenntniskrisen. Dies hindert uns jedoch nicht daran, die Verwendungsmöglichkeiten zu erforschen, die wir mit Hilfe von Fakten und Gedanken verbessern und überprüfen können. Deshalb erlaubt uns gerade das Auslaufen der alten Regeln, die nicht mehr brauchbar sind, und der kürzlich in Umlauf gebrachten Regeln, die noch nicht zirkulieren, den Versuch zu unternehmen, das Problem des Transzendentalen⁸¹ in unserem Ausdruckssystem in allgemeiner Weise zu lösen.

Die Musik ist eine viel abstraktere Kunst als die alle anderen. Dennoch unterliegt sie, wie Raoul Husson in seinem Werk über die „psychophysiologische Konditionierung der musikalischen Ästhetik“ nachweist, der Bildung von Formen (die er „Pneuma“ nennt), die für das Individuum eine Bedeutung festlegen und die dies in der Gesellschaft für die Gruppe tun und das bilden, was Jung das „kollektive Unbewusste“ nennt. Letzteres kann für unsere Zwecke als das Repertoire der akustischen Handlungen (usos) einer Gruppe betrachtet werden, die zu verallgemeinerbaren Reaktionen führt. Wäre dies (wie es manchmal der Fall ist) die Grundlage für eine akademische Abhandlung über Regelhaftigkeiten, hätte sie die große Ehre über sich hinaus zu wachsen.

Wir können die Regelhaftigkeit auch als allgemeines Konzept diskutieren. Als Erstes stellen wir fest, dass es weder praktisch noch wahr ist, sich auf die Grenzen der Einhaltung von Regeln zu beschränken, und dass andererseits viele Vorteile aus einer echten Kontrolle von Regeln erwachsen, die die Objekte von den Aussagen der Person strikt trennt. Es ist klar, dass Regelhaftigkeit nur besteht, wenn eine Regel wiederholt angewandt wird. Dies führt uns zu der Annahme, dass jede unformulierte Regel, wenn sie in der Praxis mit angemessener Häufigkeit auftritt, in der Tat eine Regelhaftigkeit konstituiert. Ausgestattet mit dieser Idee kann jeder Komponist je nach seinen Zielen, Projekten und Bedürfnissen eine klare Dominanz von Elementen nach gewissen Regeln anordnen, so dass einige gewohnheitsmäßig oder „regelmäßig“ und andere jedoch außergewöhnlich sind⁸².

81 „Transzendental“ (transcendental) im Sinne von „übergreifend“ oder „allgemein gültig“ (eventuell im Sinne C. G. Jungs als Bestandteil des Kollektiven Unterbewusstseins).

82 „Wie fang ich nach der Regel an? – Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann!“ (Wagner in „Die Meistersinger“).

II. Neu

Meines Erachtens gibt es genügend Gründe, die derzeitige akademische Forschung in Frage zu stellen, insbesondere auf der Ebene ihrer Regel-Ansätze. Wir müssen nur genügend Gründe finden, um eine neue Version der Konzepte von Regel und Regelmäßigkeit zu entwickeln.

Eine erste Frage lautet: Werden die allgemeinen Begriffe von Regel und Regelmäßigkeit unserem Zweck dienen? Dem Wort Regel haftet immer ein verdächtiger Sinn von Willkür an, der nicht dem entspricht, was man als Definition innerhalb eines Systems erwartet, das den Anspruch erhebt, wissenschaftlich zu sein. Wir müssten also diesen Begriff für unsere Zwecke umformen. Können wir das tun, ohne zuerst den allgemeinen Aspekt der Regelmäßigkeit zu betrachten? Im Moment scheint es unmöglich zu sein, also werden wir den Weg vom Allgemeinen zum Besonderen versuchen. Was ist allgemein mit Regelmäßigkeit gemeint? Regelmäßigkeit ist das, was sich dort manifestiert, wo einige Elemente auf periodische Weise oder gemäß einer Beständigkeit in einer Funktion, die sie erfüllen, gegenüber anderen vorherrschen. Wir sind an zeitliche Konstanten gewöhnt, obwohl in früheren Ausgaben die Existenz gleichzeitiger Regelmäßigkeiten nachgewiesen wurde.

Ausgestattet mit einem sehr allgemeinen Konzept der Regelmäßigkeit können wir den spezifischen Bereich der Musik untersuchen.

Wenn wir eine Reihe von Werken aus derselben Zeit, aber von verschiedenen Autoren, untersuchen, können wir eine statistische, funktionale und konventionelle Analyse der verwendeten Mittel vornehmen. Die Elemente werden nach ihrer Häufigkeit, ihrer Bedeutung und ihrem syntaktischen Wert geordnet. Für jeden dieser Aspekte können die Regeln der Epoche entsprechend der Bedeutung der Dokumente berücksichtigt werden.

Welche von ihnen sind allgemein gültig („transzendental“)? Es ist schwierig, dies innerhalb der Grenzen einer einzigen Epoche zu bestimmen. Um unser Ziel zu erreichen, müssen wir weitere Epochen erforschen und sie mit der ersten vergleichen und aus der Menge der Ergebnisse das heraus ziehen, was sich als „Regeln der Regeln“ (Meta-Regel) erweist. Dabei handelt es sich jedoch um ein rein normatives System, das die Gültigkeit der Regeln nicht für immer festlegt, es sei denn, es bedient sich der wissenschaftlichen Disziplinen, die in der Lage sind, so etwas zu bestimmen.

Kurz gesagt, die Regelmäßigkeit kann statistisch für ein Werk oder eine Gruppe von Werken oder ein Fragment bestimmt werden. Regelmäßigkeit kann innerhalb der Grenzen eines Werks und sogar innerhalb eines Fragments davon geschaffen, gelehrt und überprüft werden, sofern sie mit den psychologischen Gegebenheiten und den Gesetzen der musikalischen Logik vereinbar ist.

b) Konzeption der Ressource

Ressource, etwas, das je nach Bedarf abgerufen werden kann. Wie man sieht, ist ihre Funktion die eines „Dienstleisters“, der eine zugewiesene Aufgabe erfüllt. Die so definierte Ressource ist ein Mittel. Wann tritt die erwähnte dienende Funktion auf? Wenn der Komponist aus einer Vielzahl von Möglichkeiten eine auswählt, das seinen Zwecken entspricht. Ist die Idee einer einzigartigen Lösung mit der einer Ressource vereinbar? Sie ist nicht vereinbar, und die Idee der „letzten Ressource“ ist nichts anderes als ein Test über die größtmögliche Ausdehnung ihrer Klasse⁸³ mit Bezug auf eine gegebene Lösung. Die grundlegende Ressource der Kunst liegt in der Möglichkeit der Wahl. Wird diese eliminiert, wird die „Schöpfung“ durch einen pseudo-expressiven Mechanismus konstruiert.

Die Ressourcen der musikalischen Komposition liegen in dem Teil, der nicht von den Regeln betroffen ist, denn nur dort ist eine Auswahl möglich. Was bereits durch die Regeln bestimmt ist, wird zu einem einfarbigen Hintergrund für die Projektion des wirklichen Geschehens eines Werkes, das auf den freien Elementen beruht. Nur wenn man eine Persönlichkeit zum Ausdruck bringen will, kann man auf das zurückgreifen, was nicht selbstbestimmt ist.

c) Die Tradition als wirkende Kraft bei der Bildung einer Technik oder einer Menge von Ressourcen

1. *Didaktischer Traditionalismus*. Diese Position ist schädlich und ihre ankylosierende Gefahr bedroht die Gesundheit der Akademie ständig. Für diese Position gibt es nur gelöste Probleme. Es geschieht nichts Neues. Der Kontrapunkt endet mit Palestrina, die Harmonielehre mit Schumann und Brahms, und so weiter. Die Probleme von heute interessieren die Akademiker nicht, alles was interessant ist, ist vorbei, der Rest ist Wahnsinn. Für die Didaktik dieser Art von „Technik“

83 Vgl. den „Klasse“-Begriff in Teil II.

spielt es keine Rolle, dass ein Student seinen Abschluss macht, ohne die Probleme zu kennen, die er jeden Tag sehen wird, es reicht, dass er die Probleme gelöst hat, die Palestrina, Schumann und Brahms nicht mehr haben. Ein solcher Mangel an Wissen scheint unmöglich, aber sowohl in Europa als auch in Amerika ist dieses vereinfachende Kriterium, das die Unfähigkeit vieler unter dem zweifelhaften Deckmantel der „Gelehrsamkeit“ verbirgt, etwas Verheerendes.

2. *Didaktischer Präskriptivismus*⁸⁴. Diese Position, die noch furchterregender ist als die vorhergehende, akzeptiert nicht einmal das überholte Erbe früherer Epochen, sondern stellt wie zu biblischen Zeiten ein Pontifikat für die Zukunft auf. „Dies ist und wird so und so sein“, ohne eine andere Grundlage als den polemischen Wunsch, zu besänftigen oder zu bestreiten. Dazu kommen kiloweise bedrucktes Papier, in dem mit der Kraft des Eigensinns oder des Überflusses eine Menge Spekulationen über Nebenfaktoren mit dem Anspruch auf Transzendenz und endgültige Dauerhaftigkeit untergebracht sind. Darunter befinden sich Schriften (einige davon aus musikwissenschaftlichen Werken) über die serielle Technik, von denen die meisten keinerlei Rücksicht auf die psychophysiologischen und logischen Grundlagen des musikalischen Phänomens nehmen und die erst dann zum Rhythmus (dem Hauptelement der Musik) gelangen, wenn sie glauben, ausgehend vom Klang wesentliche Reformen erreicht zu haben.

3. *Funktionale Tradition als Grundlage für die Didaktik*. Das Wichtigste, was uns die Tradition vermacht hat, ist die Gewohnheit, in echtem Kontakt mit der Gegenwart zu leben. Deshalb waren die Werke in der Vergangenheit, kaum dass die Tinte getrocknet war, den Empfängern bereits bekannt. Heute hingegen kennt man sie als aufgequollen wie das exquisite Geflügel der französischen Küche. Haben die Komponisten unserer Zeit keine zeitgenössische Menschlichkeit? Nein, das ist es nicht, es ist der starre Tod, den das Werk der berühmten Autoren, die von der ewigen Wiederholung ertränkt werden, in den Händen des vorherrschenden musikalischen Kommerzes der Unfähigkeit unseres Publikums bietet sich zu verändern, oder, was dasselbe ist, der Unfähigkeit, davon zu leben. Wie kann es eine zeitgemäße Didaktik geben, wenn der Kommerz die Schallplatte und das Radio zu einer Art Museum macht, das, hypertrophiert, die neuen Produkte zu erdrücken droht, die nicht in die engen Grenzen der Zeit passen?

84 Gemeint sind hier wahrscheinlich dogmatische Systeme wie Hindemiths „Unterweisung“, Eimerts „Zwölftontechnik“ oder die eine oder andere Abhandlung aus „die reihe“ bzw. den „Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik“ gemeint.

Es geht nicht darum, dass vergangene Werke es nicht verdient hätten gehört oder bekannt gemacht zu werden, sondern dass sie nach einem rationaleren und funktionalen Kriterium verwaltet werden sollten. Sie sollten nach ihrem Zusammenhang mit der zeitgenössischen Produktion ausgewählt werden, um dieser den Weg zu ebnen.

Die Grundlage einer Didaktik eines Kulturelements wie der Musik kann nicht von der Tradition getrennt werden, aber sie sollte nicht in Traditionalismus verfallen.

Das Feld ihrer Lösung liegt in der Verallgemeinerung ihrer Prinzipien, die durch ständige Veränderung und Erneuerung bewiesen wird, wenn diese Prinzipien auf ein aktuelles Problem angewendet werden. Wenn etwas bleibt, dann weil es nützlich ist (wie in der Folklore), der Rest muss aufgegeben werden, da er in einer zu großen und fremden Sammlung von extemporärem Material unterzugehen droht.

Die Tradition muss revidiert werden, um die Grundlagen für eine allgemeine Grammatik und Syntax zu schaffen, denn eine zu spezifische Grammatik und Syntax hat bereits gezeigt, dass ihre Anpassungsfähigkeit und damit auch ihr Überleben eingeschränkt sind.

d) Soziokulturelle Aspekte einer wissenschaftlichen Ästhetik als Quelle zukünftiger Techniken

Wir müssen davon ausgehen, dass es nicht möglich ist, die Festlegung des Vokabulars und der Syntax der Musik dem individuellen Instinkt zu überlassen. Es ist notwendig, die am weitesten verbreiteten Formen oder „Neumas“ zu studieren, um ein System der gegenseitigen Verständigung ohne das Risiko von Missverständnissen zu schaffen. Es ist auch unerlässlich, mit den Fortschritten der Anthropologie, sowohl der physischen als auch der kulturellen, auf dem Laufenden zu bleiben, um jederzeit über ausreichende Informationen zu verfügen, um die Verbreitungsmöglichkeiten eines Werkes in dem jeweiligen Medium zu ermitteln.

Es ist ratsam, dass der Komponist immer weiß, dass er selbstbestimmt ist und dass es das ist, was er als Person entscheidet über etwas, was eines Tages ein Mechaniker einer Maschine überantworten wird, die kommen wird und nur noch die Essenz dessen macht, was man ausdrücken könnte. Der Student und der Prüfer werden jeden Tag mehr und mehr den abgrundtiefen Unterschied zwischen der aussprechbaren Idee und einer ihrer Verwirklichungen beachten müssen, die in

viele Systeme umgeschrieben oder übersetzt und auf ebenso viele andere Arten geschrieben werden könnten. Dass er sich über das Medium erhebt und nicht mehr seine Schöpfung mit ihren umstandsbedingten Determinanten verwechselt. Dass er es versteht, seine Ideen zu selbst zu bestimmen und sie in ein für das Publikum geeignetes Medium zu schreiben. Dass er Musik als Ausdrucksmittel handhabt.

e) Formulierung einer Ethik der Lehre, die sich sowohl auf den künstlerischen Ausdruck als auch auf das Kunstwerk an sich beziehen lässt

1. Seien Sie niemals ein Kompositionslehrer, der selbstbestimmte Mechanismen korrigiert; das ist die Arbeit von Maschinen. Sehen Sie in jeder Übung den persönlichen Ausdruck des Lernenden.
2. Schlage niemals eine einzige Lösung vor, denn das ist Zwang. Ohne Wahlmöglichkeit gibt es keine Kunst.
3. Äußern Sie Ihre Meinung nicht, bevor Sie das Projekt des Lernenden kennen, noch konfrontieren Sie es mit Ihren eigenen Lösungen. Kritisieren Sie es mit Elementen, die vom Lernenden selbst stammen.
4. Sie können nicht lehren, sich jemandem gegenüber auszudrücken, den Sie nicht kennen. Lernen Sie Ihre Schüler kennen, nur dann werden Sie ihnen bei ihren Zielen helfen können.
5. Solange ein Schüler ein Schüler ist, sollten Sie in Vorlesungen nicht Ihre Meinung nach Ihren eigenen Vorlieben äußern, denn es geht darum, die Vorlieben des Schülers zu entwickeln.
6. Projizieren Sie niemals Ihr eigenes Ausdrucksproblem auf eine sich entwickelnde Persönlichkeit. Wenn Sie nicht in der Lage sind, das Problem des Studenten als „leeren Vorhang“ zu sehen, sollten Sie nicht versuchen, ihn zu verstehen oder ihm zu helfen.
7. Wenn Sie einmal ein individuelles oder kollektives Projekt konzipiert haben, lassen Sie nicht zu, dass es aufgegeben oder verändert wird ohne vollständige Alternative.
8. Dulde nicht, dass ein Werk etwas anderes zum Ausdruck bringt als das, was geplant war.

9. Verschweigen Sie nicht den Unterschied zwischen experimentellen Werken und endgültigen Werken.
10. Unterdrücke alles, was unterdrückt werden kann.
11. Mache keine Zugeständnisse.
12. Wenn du zitierst, gib bekannt, was du zitierst.

Ich hoffe, dass die Arbeit, die ich mit diesem Artikel vollende, dazu beiträgt, ein wachsames Gewissen in den jungen Menschen zu wecken und sie zu befähigen, alles abzulehnen, was sich bei Bewältigung des Lebens in unseren Tagen als nicht überlebensfähig erweist.

Nachwort (2025)

Wolfgang Martin Stroh

Die deutschen Leser*innen erwarten von den theoretischen Schriften Becerra-Schmidts, dass sich hier der „politische Komponist Becerra-Schmidt“, wie sie ihn aufgrund seiner in Deutschland entstandenen Kompositionen kennen, theoretisch (und das hieße: marxistisch) fundiert zu seinem Schaffen äußert. Sie werden enttäuscht. Die Reden, die Becerra-Schmidt beispielsweise auf der Tagung „Paradigmenwechsel – Marxistische Musikwissenschaft?“ 1999 gehalten hat, oder die zahlreichen Schriften zum Thema Exil, zur Kulturpolitik der Allende-Regierung, zu Victor Jara usw. sind im vorliegenden Band nicht zu finden. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf das online-Becerra-Schmidt-Archiv der Universität Oldenburg, in dem diese Dokumente zu finden sind.

Das „Politische“ der vorliegenden Schriften ist eine Art Hintergrundrauschen: Anfangs (in den 1950ern) in der Polemik gegen den akademischen Kompositions-Lehrbetrieb an (Musik-) Hochschulen und in einem didaktischen Ansatz, den wir heute als „erfahrungsorientiert“ bezeichnen würde. Später (in den 1980ern) dann die Reflexion der Beziehung zwischen dem „Neuen Chilenischen Liede“ und der (chilenischen) Kunstmusik sowie (in den 1990ern) der Versuch, eine – mit heutigen Worten: nicht von Hegemonieansprüchen gezeichnete – Theorie der Globalisierung der Musik zu skizzieren. Ein roter Faden durch alle Schriften ist Becerra-Schmidts Glaube an die kathartische Kraft der Kommunikationstheorie und einer darauf aufbauenden musikalischen Rhetorik. „Musik wird von Menschen gemacht und ist somit Interaktion und Kommunikation“ – dies ist die Grundidee, die verhindert, dass die Kommunikationstheorie zur Technokratie verkommt, wie Becerra-Schmidt sie beispielsweise bei der Darmstädter Schule (allen voran Meyer-Eppler) sieht. Er positioniert sich damit explizit politisch auf Seiten derer, die „reine“ Kunst „um ihrer selbst willen“, als „als Spielerei“ oder als

„Therapie“ rigoros ablehnen und damit im Prinzip für eine „angewandte Kunst“ plädieren, auch ohne diesen Terminus zu verwenden.

Mit dem folgenden Gang durch die Hauptgedanken der vorliegenden Schriften möchte ich, verbunden mit einigen kritischen Anmerkungen, herausarbeiten, worin das Politische dieser Theorie besteht und inwiefern sie als nachhaltig bezeichnet werden kann. Dass der große achteilige Entwurf einer „Neo-Musiktheorie“ aus den Jahren 1958 und 1959 heute noch ein direkt verwendbares Lehrwerk sein kann, wird niemand erwarten. Es ist zu vermuten, dass Becerra-Schmidt selbst diesen Entwurf nicht zum Nachahmen sondern als Denkanstoß gedacht hat. Überall dort, wo er ein Kapitel mit Hinweisen auf einen „guten“ Kompositionsunterricht an Musikhochschulen beendet, wird davor gewarnt, seine Neo-Theorie eins zu eins im Unterricht einzusetzen, weil das „erfahrungsorientiert“ nicht ohne weiteres geht.

Ich bin aber dennoch der Meinung, dass es zwischen und jenseits der Zeilen einiges zu entdecken gibt, was noch Aktualität besitzt, auch wenn viele Details aus heutiger Sicht als „naiv“ (im Sinne von „neo-wissenschaftsgläubig“) zu bezeichnen sind. Becerra-Schmidt hat 2002 (in einem Brief an Insa Oertel) gesagt, dass er stark von Maturana beeinflusst sei. Maturana, etwa gleich alt mit Becerra-Schmidt, war ein direkter Kollege in den 1960er Jahren in Chile. Das Stichwort „Maturana“ steht für den „Geist“ an der Universidad de Chile und im internationalen Wissenschaftsbetrieb der 1960er Jahre, die „weichen“ Humanwissenschaften durch „strenge“ Naturwissenschaften zu fundieren.

Becerra-Schmidts „Neo-Wissenschaftsgläubigkeit“ scheint mir aber nicht einfach eine Anpassung an einen „Zeitgeist“ des Humanwissenschaftsbetriebs zu sein, den Becerra-Schmidt in reiner Ausprägung bei den Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik miterlebt und in den „Crisis“-Aufsätzen vielfach kritisiert hat. Ein wichtiges Motiv für Becerra-Schmidts Glaube an Semiotik, Rhetorik und Kybernetik ist vielmehr der generell „aufklärerische“ Anspruch eines Marxisten, dass er auch deshalb „besser“ als die Bürgerlichen sei, weil er „alles“ wissenschaftlich begründen kann. Modell für diesen Gedankengang ist Engels Schrift „Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft“ (wo gesagt wird, dass der Marxismus sich von anderen Sozialismustheorien durch seine Wissenschaftlichkeit unterscheidet, während die anderen Theorien meist humanistisch argumentieren). Man kann diese aufklärerische Art der Wissenschaftsgläubigkeit in den Dokumenten aus der DDR-

Kybernetikzeit⁸⁵ nachlesen, in der die DDR-Wissenschaft der Meinung war, dass sie demnächst die bürgerliche Westwissenschaft schlichtweg deshalb überholen werde, weil sie „wissenschaftlicher“ sei.

Auffallend und geradezu peinlich ist in diesem Zusammenhang der polemische Ton aus der Vor-Allende-Zeit, der der Abgrenzung und Profilierung des relativ jungen Kompositionsprofessors Becerra-Schmidt zu dienen scheint. In den späteren Schriften, die von Deutschland aus für ein chilenisches Publikum geschrieben sind, ist der Ton milder, aber immer noch vorhanden. Dies ist wohl auch auf das akademische Umfeld in Oldenburg zurückzuführen. Nach eigenen Worten hat er an der Reformuniversität Oldenburg ja das gefunden, was er in seinen „stürmischen Jahren“ an der Universidad de Chile aufbauen wollte⁸⁶. In den letzten Aufsätzen der 1990er Jahre wendet Becerra-Schmidt seine Fundamentalkritik an der akademischen Kompositionslehre in eine ebensolche Kritik an der akademischen Musikwissenschaft.

Zu den in Chile geschriebenen Artikeln

Die „Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente“

Allgemeines

Der Titel der achteiligen Folge von Aufsätzen, die über sieben Nummern der *Revista Musical Chilena* verteilt sind, ist wohl bewusst mehrdeutig. „Enseñanza de la Composición“ kann sowohl die Kompositionslehre (allgemein) oder den Kompositionsunterricht (speziell an Musikhochschulen) meinen. Die Abhandlung ist über weite Strecken der Versuch, eine eigene, „Neo-Technik“ genannte Kompositionslehre zu entwickeln. Zugleich jedoch wird in großer Ausführlichkeit das bisherige Ausbildungssystem an Musikhochschulen (in Chile und in Europa) kri-

85 Vgl. Georg Klaus (Hg.): *Kybernetik in Wissenschaft, Technik und Wirtschaft der DDR*. De Gruyter 1963. (Ein Sammelband über einen gleichnamigen Kongress.) Klaus' Wörterbuch der Kybernetik von 1968 im Dietzverlag wurde 1969 von Fischer/Ffm. nachgedruckt.

86 „Oldenburg ist für mich ein Versuch, das, was wir in Santiago zweispurig gemacht haben, miteinander zu verbinden: die Arbeit an der Abendschule und an der Fakultät“ in: *UNI-Info [Oldenburg]* 4/1980 p2, <https://presse.uni-oldenburg.de/uni-info/1980/UniInfo-80-4-maerz.pdf>. Oder RMCh 199/2003, p60: „Esta segunda alternativa [Berlin und Oldenburg] me pareció mucho más atrayente, tenía frescas las ideas y la experiencia de la reforma universitaria de la Universidad de Chile“.

tisiert. Ferner schließen einige Kapitel mit konkreten „didaktischen“ Ratschlägen an Lehrende und Studierende des Faches Komposition an Musikhochschulen.

Da die Kritik des herkömmlichen Systems nicht nur die komplette Einleitung (Kapitel 1), sondern auch jeweils gut 50 % der übrigen Kapitel zu Rhythmus, Polyphonie, Melodie usw. einnimmt und an Polemik und Schärfe kaum zu überbieten ist, fragt sich die Leser*in, auf welcher empirischen Erfahrungsbasis Becerra⁸⁷ diese Kritik entwickelt. Drei Quellen scheint Becerra zu haben: Zuallererst den Kompositionsunterricht an der Musikabteilung der Universidad de Chile, an der er selbst tätig ist. Sodann kompositionstheoretische Schriften überwiegend deutscher und spanisch-lateinamerikanischer Herkunft. Und drittens Erfahrungen, die Becerra bei seinem Europa-Aufenthalt mit der dortigen Avantgarde (Stichwort „Darmstädter Schule“) gemacht hat. Interessant ist, dass Becerra nicht nur die Praxis (die er „Didaktik“ nennt) seiner eigenen Hochschule und das dort verwendete theoretische Schriftenwerk ins Visier nimmt, sondern auch die „Seriellen“, die an zahlreichen Stellen des Artikel-Zyklus hart angegangen werden.

(Becerra bedient sich in den Kompositionen ab 1958 des an Hauer's Tropen angelehntes „sistema poliocordal complementario“, das die orthodoxe Dodekaphonie flexibilisiert. Später wird die strengere Reihentechnik immer wieder als eine von mehreren Kompositionsprinzipien geradezu spielerisch eingesetzt⁸⁸.)

Unterm Strich jedoch scheint Becerra sich nicht der Mühe unterzogen zu haben, das europäische Musikhochschulwesen mehr als „pauschal“ ins Visier genommen zu haben. Für ihn dürften Schriften wie Hindemiths „Unterweisung“ (Pflichtlehrwerk in Frankfurt) oder Berlioz/Strauss' „Instrumentationslehre“ (Standardwerk in München u. a.) oder Eimerts „Lehrbuch der Zwölftontechnik“ (Basiswissen Darmstadt) ein maßstabssetzendes Abbild der europäischen Musikhochschullandschaft gewesen sein.

Der Titel des Artikel-Zyklus wirft die Frage auf, warum Becerra von „Krise“ spricht und nicht etwa die sonst bei derartigen Anlässen übliche Formulierung „Kritik“ verwendet. Das Wort „Krise“ ist gerechtfertigt durch die Feststellung Becerras, dass der heutige Kompositionsunterricht die Studierenden nicht auf

87 Für die chilenischen Zeit wird die Bezeichnung „Becerra“ anstelle von „Becerra-Schmidt“ verwendet.

88 Vgl. den Becerra-Artikel im „Diccionario de Música Española e Hispanoamericana“.

ihren Beruf als Komponisten vorbereitet. Die akademische Kompositionslehre berücksichtige in keiner Weise das, was sich im aktuellen Musikleben tatsächlich abspielt. Der Kompositionsunterricht sollte sich an dem orientieren, was die Schüler unter Musik verstehen, was sie lieben, hören und kennen – nicht an Palestrina, Bach oder Schönberg. Das Problem, das Becerra dabei sieht, besteht darin, dass es die „Orientierung am Menschen“ erfordert, dass der Kompositionslehrer alle nur denkbaren Disziplinen (Psychologie, Biologie, Soziologie, Kommunikationswissenschaft, Mathematik usw.) hinzuziehen⁸⁹ muss oder müsste.

Ein zweiter Aspekt, der Becerra Grund dafür bietet, von einer Krise zu sprechen, ist die Tatsache, dass der Kompositionsunterricht rein „handwerklich“ orientiert ist. Die Schüler werden mit Fakten und mit technischem Wissen überhäuft und nicht gefördert, eigene Ideen zu entwickeln und kreativ zu sein. „Überhäuft von den *Fakten* („hechos“) und ohne eigene *Ideen* vegetieren die meisten unserer kultivierten Mitmenschen dahin wie Schlafwandler“ (aus Kapitel 1). Der Gegensatz „hechos y ideas“ wird ein Leitmotiv. In Kapitel 6 heißt es hierzu: „Fakten und Ideen“ ist die Symbiose, die wissenschaftliche Erkenntnisse möglich macht („Hechos e ideas“ es la simbiosis que posibilita un conocimiento científico). Und bereits in der Einleitung sagt er, dass es bei einer Kompositionsanalyse darauf ankommt, hinter den Fakten die Idee zu entdecken: Die „Idee“ soll ein „stabilisierender Faktor sein, um über die rapide Weiterentwicklung und die Handhabung der kompositorischen Mittel [im aktuellen Musikleben] entscheiden zu können“.

Abschließend formuliert Becerra seine Operationalisierung dessen, was er fordert. Seine „Neo-Theorie“ geht von der in den 1950er Jahren (vor allem in sozialistischen Ländern wie der DDR) als Heilmittel für eine wissenschaftlich begründete Gesellschaften gepriesene Kommunikationstheorie aus, die mit den Begriffen Syntax, Semantik und Pragmatik arbeitet. Becerra bezieht sich auf einen fast zeitgleich in der Revue Musical (No. 236, 1958) publizierten Artikel von Raoul Husson, in dem es heißt: die Syntax soll neben der deskriptiven Morphologie der ‚Elemente‘ die Verbindungen zwischen den Elementen beschreiben. Die Semantik soll die ‚affektiven‘ Bedeutungen der Elemente beschreiben. Becerra fügt den Begriffen von Husson aber noch den der „expressiven Aspekte“ und die Pragmatik (d. h. die äußeren Umstände, unter denen Kommunikation stattfindet) hinzu.

89 Siehe oben „Die Rolle der Musikwissenschaft im kulturellen Globalisierungsprozess“ (1998).

Interessant ist auch, in welcher Reihenfolge und Gewichtung Becerra die Themen der folgenden Kapitel abhandelt. Am Anfang steht der Rhythmus. Dies ist Programm! Ohne Rhythmus gibt es gar keine Musik – so Becerras Hauptthese. Musik bestehe aus Tönen und Pausen in einer zeitlich geordneten Abfolge, also einem Rhythmus. Die Pause ist genauso wichtig wie der Ton⁹⁰. Als nächstes folgt die Melodie, dann die Polyphonie und schließlich Harmonie und Form.

Der Rhythmus

Im umfangreichen Rhythmus-Kapitel entwickelt Becerra sein System einer „symbolischen Logik“, das die „formale Logik“ ablösen soll. Bei der Entwicklung dieser symbolischen Logik versteigt sich Becerra dem Zeitgeist der 1950er Jahre folgend in ein unergiebiges Referieren der Boole'schen Logik, die er anhand einfachster Beispiele auf Musik zu übertragen versucht. Leider fehlen hier – wie auch sonst – Beispiele aus Kompositionen, die den Nutzen oder wenigstens die Anwendung dieser Logik erweisen würden.

Interessanter wird die Abhandlung über „rhythmische Phrasen“ bei der Frage, wie Rhythmen auf den Menschen wirken. Hier diskutiert Becerra psychologische und „objektive“ Gesichtspunkte. Durch Bezug auf Pawlow und die Theorie der unwillkürlichen Reflexe entwickelt Becerra „eine psychologische Einordnung rhythmischer Bedeutungsmuster unabhängig von den expliziten Konventionen“. In Kapitel 7 heißt es nochmals: „Wie wir wissen, ist die Imagination aus einer Reihe konditionierter Reflexe zusammengesetzt worden, die aus dem Nicht-konditionierten oder auch Angeborenen erwachsen.“ Und: „Jedes Fragment, jeder Komplex erhalten ihren idiomatischen Sinn erst, wenn sie auf einen konditionierten Reflex zurückgreifen können“.

Melodie

Das nächste Kapitel geht erstaunlicherweise nochmals vom Rhythmus aus. „Die Melodie liefert vor allem den Sinn, der sich dann letztendlich auf die Bedeutungen der Proportionen (Rhythmus) auswirkt“. Eine einfache Melodie von Schumann wird in drei rhythmische Ebenen aufgeteilt: zuerst der „normale“ Rhythmus, d. h. die Abfolge der Notendauern; sodann der „Rhythmus“ der Intervalle, d. h. die Art und Weise, wie die Intervalle aufeinander folgen; und letztlich

90 Vgl. hierzu „Annäherung an eine Definition der Musik“ (1969).

der „harmonische Rhythmus“, das ist die Abfolge, wie lange eine gewisse Harmonie dauert bis die nächste folgt. Becerra verwendet ein Wortspiel, wenn er sagt, die Melodie sei der „Gestus“ („gesto“) der Melodie, und schreibt in Klammern noch „Verwaltung“ („gestión“) der Melodie. Der Rhythmus ist die treibende Kraft, die Melodie „spezifiziert“ den Rhythmus.

Nachdem Melodieverläufe durch Vektoren dargestellt worden sind (was erkenntnistümlich ein tautologisches Verfahren ist) kommt die Analogiebildung zwischen Linguistik und Musik-Semantik zur Sprache: „Motiv als Äquivalent zum Wort. Inzision (Zäsur, Einschnitt) als Äquivalent zur Silbe (auch Präfix und Suffix). Vordersatz als Äquivalent zum Subjekt. Nachsatz als Äquivalent zum Prädikat. Periodische Musik als Äquivalent zum Vers. Nicht-metrische Musik als Äquivalent zur Prosa. Thema als Äquivalent zum Titel. Periode als Äquivalent zur Strophe“. Beim Phänomen der Artikulation kommt wieder der Rhythmus als Basis allen musikalischen Geschehens zum Zuge: „Die rhythmische Klarheit ist das Hauptanliegen der Artikulation“.

Da auch dies Kapitel sehr von theoretischen Konstruktionen durchwirkt ist, deren musikalischer Sinn nicht plausibel gemacht werden kann, stellt Becerra abschließend fest, dass im Kompositionsunterricht einer Analyse und Ausbildung „nach dem vorgelegten System der ‚analytisch-synthetischen Neo-Technik‘ ein umfangreiches Programm für Improvisation und freier Assoziation vorangehen muss“.

Polyphonie

Das auf „Rhythmus“ und „Melodie“ folgende Kapitel heißt nicht „Harmonie“, sondern „Polyphonie“. Damit setzt Becerra – auch als Komponist – entscheidende Akzente: das Kernanliegen einer Komposition ist nicht die Begleitung einer Melodie sondern das Ineinandergreifen von Melodien. Zunächst kommt wieder die Vektordarstellung des Melodie-Kapitels zum Zuge, die in dreidimensionalen Koordinatensystemen, in denen sich die Vektoren verschiedener Stimmen überlagern, gipfelt. Der Frage von Kon- und Dissonanz-Behandlung in der Mehrstimmigkeit weicht Becerra elegant aus, indem er den Dissonanzbegriff psychologisch als eine Art Gefühl des Hörers definiert.

In der Neo-Technik führt Becerra in Anlehnung an Boulez‘ „Structures“ eine Arithmetik der „polyphonen Rhythmen“ ein, indem er die Abstände von Töneinsätzen in Zahlenwerten ausdrückt. Mehr als eine bloße Beschreibung ist diese Arithmetik aber nicht, denn die Becerra’schen Zahlenreihen sind nicht im Sinne

der seriellen Musik geordnet. Im Gegenteil: die Darmstädter Abhandlungen über serielle (auch dodekaphone) Musik werden kritisiert, denn sie „decken nur die Machart auf und unternehmen nichts, um den ‚Sinn‘ zu verstehen“.

Am Schluss dieses Kapitels räumt Becerra wie schon im vorigen ein, dass im konkreten Unterricht die Studierenden ja dort abgeholt werden sollen, wo sie stehen. Und das ist weder Monodie noch Polyphonie, sondern harmonisches Denken. Das bedeute, dass am Anfang des Unterrichts (neben der Improvisation) eine Harmonielehre stehen sollte.

Harmonie

In diesem Kapitel wird die Kenntnis der traditionellen Harmonielehre vorausgesetzt, denn es versteht sich explizit als eine Art Meta-Theorie. Kritisiert wird, dass die Regeln der Harmonielehre gar nie begründet sondern als „Gesetze“ formuliert werden. Harmonie wird definiert als „das Vorherrschen der Vertikalen“. Mit Bezug auf den Begriff der Funktion („Funktionale Harmonielehre“) entwirft Becerra eine Rangfolge, die die Funktion im Sinne einer logischen Abfolge bestimmt: (1) Rhythmus als grundlegendes Phänomen, (2) die melodische Funktion und (3) der Spannungsgrad.

Das Kapitel endet wiederum mit einer Einschränkung des eben Gesagten: „Descartes bemerkt, dass die Logik in keiner Weise dazu beitragen kann, diejenigen weiser zu machen, die sich mit ihr auskennen – für den Musiker heißt das, dass nicht das Denken die Basis seines expressiven Systems sein kann, dass vielmehr seine Sensibilität und sein Gemüt über das Wesentliche entscheiden.“

Form

Der „Form“ weist Becerra einen ungemein zentralen Ort zu: „Die Form ist das gestaltende Prinzip, sie ist der ‚unbewegliche Motor‘“. Er identifiziert „Form“ mit der tragenden Botschaft zwischen Komponist und Hörer und unterscheidet zwischen Form und „Formel“. Letzteres ist das, was man in der traditionellen Formenlehre lehrt. Formeln „kreieren im Wesentlichen ‚äußerliche Objekte ohne idiomatischen Wert, ohne Botschaft“.

„In den gängigen Lehrmethoden wird die Form sprachlich mit einem Behälter gleichgesetzt, nicht aber als keimendes Prinzip betrachtet“. Und „die Form verleiht den Einzelelementen [sog. Texturen] ihre existentielle Substanz“.

Der Vektortheorie der vorigen Kapitel folgend spielt sich die Form innerhalb eines „Feldes“ ab, einem Bereich in einem Koordinatensystem, das durch die Koordinaten Zeit, Intensität, Tonhöhe, eventuell Klangfarbe mehrdimensional bestimmt ist. Die Form selbst ist dann ein „Weg“ innerhalb solch eines Feldes. (Der Weg-Begriff des Melodie-Kapitels wird hier stark erweitert als ein ein-dimensionales Gebilde in einem mehrdimensionalen Feld.) Die Systematisierung solcher Felder fällt dann relativ konventionell aus: bei den „analytischen“ Formen (bestehend aus ähnlichen Elementen) gibt es diskursive, variierende, wiederholende und gemischte, bei den synthetischen Formen (zusammengesetzt aus unterschiedlichen Elementen) gibt es paradoxe, negierende, aneinanderreichende und gemischte.

Klangfarbe

Im Zentrum steht die Forderung, der Klangfarbe einen „Platz bei der Strukturierung eines musikalischen Werkes“ einzuräumen. Es genüge nicht, sie quasi nachträglich als etwas Zusätzliches der Gesamtkonzeption hinzuzufügen. Noch genüge es, sie im Sinne der seriellen Techniken zu planen. Wenn Eimert die Klangfarbe als Bestandteil logischer Aussagen behandelt, dann verwechsle er die Logik, „die der strukturellen Notwendigkeiten eines Mechanismus“ entspringt mit „derjenigen, die einem psychologischen Bereich entstammt“.

Becerra führt den Begriff des „koloristischen Motivs“ ein. Dies kann mehrfach wiederholt oder innerhalb gewisser Grenzen variiert werden. Die Klangfarbe kann für „koloristisch erzeugte Spannung oder Entspannung“ sorgen. Sie ist eine Art „Interpunktion, die eine Hierarchie der zeitlichen Perspektiven innerhalb der inhaltlichen Präsentation festlegt“. Das Entscheidende jedoch ist die psychologische Wirkung der Klangfarbe, auf der sensorischen, der affektiven und der intellektuellen Ebene. Die Frage, inwieweit es für die psychologische Wirkung allgemeine Regeln gibt, beantwortet Becerra wieder mit Pawlows Theorie der konditionierten Reflexe, worunter er das „im Umlauf befindliche musikalische Vokabular“ zählt, das ein Komponist ergünden muss, wenn er seine Hörer erreichen will.

Alles in allem gleitet das Klangfarben-Kapitel weitgehend in allgemeine Aussagen über die Wirkung von Musik ab. Das kann an folgender Meinung Becerras liegen: „Höchstwahrscheinlich wird ein Komponist eine zu enge Bedeutungsklassifikation des Klangs nicht akzeptieren wollen, auf jeden Fall aber muss er sein eigenes Bedeutungssystem den Grenzen anthropologischer Möglichkeiten anpassen. Er

muss über die Wirkung, die seine Werke hervorrufen, Bescheid wissen und sie reproduzierbar machen.“

Außermusikalische Elemente in der Musik

Becerra denkt hier zunächst vor allem an Verbindungen der Musik mit anderen Künsten wie Malerei, Architektur, Dichtung. Durch die „Synthese“ (d. h. dem Zusammenspiel der Künste) sei schon immer eine „globale“ Musik entstanden. Insofern ist die Verbindung mit „Außermusikalischem“ ein alter Hut.

Dann kommt Becerra zu seinem Hauptthema, dass Musik von und für Menschen gemacht ist: „Kunst wird nicht von Theoretikern gemacht. Alles, was in der Kunst von Dauer ist, ist der glückliche Kontakt zwischen Menschen, die übertragene Erfahrung, die Gemeinschaft zwischen ihnen.“ Das dürfte wieder ein Seitenhieb auf die Darmstädter Schule sein.

Nach einer Kritik der „absoluten Musik“-Idee folgt Becerras Credo: „Reine Musik ist ein Ding der Unmöglichkeit. Musik als Abschrift des Menschlichen ist die einzige Möglichkeit.“ Auch bei „reiner Musik“ tritt der Hörer mit dem Fuß mit, der Atem geht im Rhythmus der Musik usw.

Mit der herkömmlichen akademischen Ausbildung geht Becerra hart ins Gericht, sie bilde Musiker aus, die nicht wissen, wofür sie eigentlich arbeiten bzw. ausgebildet werden. Als Alternative skizziert Becerra eine Analyse „gemischter“ Kompositionen, die die einzelnen Komponenten nicht trennt. Dies wäre eine „analytisch-synthetische“ Methode, bei der die „Form als ästhetischer Gegenstand“ ernst genommen würde. Hier verweist Becerra auf das Form-Kapitel. Und bei weiter gehenden psychologischen Überlegungen, wird auf die Trajektorien-Theorie des Melodie-Kapitels verwiesen.

Regelmäßigkeit und Tradition

Schon im Rhythmus- und Melodie-Kapitel tauchte der Begriff „regularidad“ in zwei möglichen Bedeutungen auf: einerseits als „den Regeln folgend“ und andererseits als „regelmäßig“ (und sogar „periodisch“). Im Rhythmus-Kapitel dominiert die zweite Bedeutung, weil dort auch explizit von „Periodizität“ gesprochen wird. Wir haben als Übersetzung stets „Regelmäßigkeit“ verwendet, um die Mehrdeutigkeit stehen zu lassen.

Im vorliegenden Kapitel ist ganz offensichtlich nun von „den Regeln folgend“ die Rede. Becerra unterscheidet von „Gebot“ und „Regel“. Gebote (wie im akademischen Bereich gelehrt) schreiben strikt vor, wie man handeln soll. Regeln jedoch sind flexibel, sie können neu aufgestellt und dann sogar zum Allgemeingut werden. Hier verblüfft Becerra, indem er den Begriff „transzendental“ verwendet. Es gibt Regeln, die aus einer „angeborenen Disposition einer Gruppe“ resultieren und solche, auf die die Gruppe sich einigt.

Becerra führt den Begriff der „Ressource“ ein. Darunter versteht er ein Arsenal an Elementen, aus denen ein Komponist mittels bestimmter Regeln schöpft. Einem „didaktischen Präskriptivismus“ (zu dem der Palestrinastil genauso gehört wie Eimerts Zwölftonbuch) stellt Becerra die „Funktionale Tradition als Grundlage für die Didaktik“ gegenüber. Hier wird die Tradition als „Ressource“ betrachtet. Deren Regeln sollen „verallgemeinert“ werden, sollen durch ständige Veränderung und Erneuerung beweisen, dass sie auf ein aktuelles Problem angewendet werden können. „Wenn etwas bleibt, dann weil es nützlich ist“.

Ethik der Lehre

Das Kapitel zur „Regelhaftigkeit und Tradition“ schließt mit einem Zwölfpunkte-Programm, in dem Becerra stichwortartig aufführt, wie ein Kompositionslehrer im Kompositionsunterricht vorgehen, und vor allem, wie er seine Schüler behandeln soll. Mit diesem Katalog kommt er auf das eigentliche Thema des Artikelzyklus zurück, indem er eine Handreichung formuliert, mittels derer man die „Krise der Kompositionslehre“ beheben könnte. Diese Handreichung lässt sich mit heutigen Worten auf eine einfache Formel bringen: der Kompositionsunterricht soll ein „erfahrungsorientierter Unterricht“ sein. Der Lehrer ist Moderator eines Lernprozesses, den der Schüler aber selbstbestimmt vollziehen muss. Als Moderator bringt er nur bei Bedarf sein Sachwissen ein, das er aber begründen muss. Streng soll der Unterricht aber dennoch sein: „Mache keine Zugeständnisse!“

“En torno a La definición de La música”

Zwölf Jahre nach dem Artikel-Zyklus „Crisis ...“ schreibt Becerra einen relativ kurzen Artikel, in dem der im Crisis-Zyklus latente Musikbegriff nochmals auf den Punkt gebracht und anhand zweier Beispiele demonstriert wird. Hier bekennt sich Becerra nun ganz explizit auf die seinerzeit „modische“ Kommu-

nikationstheorie, die er „humanistisch“ erweitert. Mit dieser 1969 entstandenen Arbeit flankiert er eine offensichtlich recht anti-autoritären Rede zum „Mythos des Musiktalents“, die er als neues Mitglied der Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile (Kunstakademie des Chilenischen Instituts) gehalten hat. (In einem Gespräch mit Insa Oertel 2002 sagt Becerra-Schmidt nochmals explizit, dass er den Begriff „Musiktalent“ ablehnt.)

Der Artikel beschließt auch die Reihe der in Chile geschriebenen theoretischen Arbeiten. In den folgenden Jahren (ab 1972) publiziert Becerra zunächst überwiegend als „politischer Schriftsteller“ bis er 1985 dann von Deutschland aus sich wieder als Musikwissenschaftler öffnet.

Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass alle Definitionen von Musik kulturspezifisch und historisch sind. „Es ist nicht gelungen, die Kunst, geschweige denn die Musik aller Kulturen, zeit- und ortsübergreifend in einer Formulierung zu erfassen.“ ... und dies will Becerra nun versuchen! Er sucht nach einer „festen Definition“. Obwohl er kurz sagt: „Ein Ausgangspunkt könnte sein: «Die Musik ist, was als eine solche geschrieben, wiedergegeben und gehört wird.»“, also einen „konstruktivistischen Standpunkt“ erwähnt, spielt diese Idee im Weiteren keine Rolle. Das Einzige, was davon übrig bleibt, ist eine Formulierung wie die, dass man eine „dynamische Definition“ suchen müsse, eine die sich an diverse Kulturen und Zeitläufe anpasst. Er sagt: es ist „erforderlich, nach Möglichkeiten einer dynamischen Definition zu suchen, ausgehend von allgemeinen Kriterien, aus denen dann die jeweils historisch relevanten Faktoren abgespalten werden können.“

Unabdingbar für den Begriff Musik seien akustische Reize, die durch Pausen getrennt und „auf irgendeine Weise kontrollierbar“ sind. Für diese „Weise“ wählt Becerra das Begriffssystem der Morris'schen Semiotik: „Die Musik ist eine Kunst, deren Elemente akustische Reize mit integrierten Pausen sind, wobei das abschließliche Auftreten von Pausen nicht zählt. Diese Elemente unterliegen **syntaktischen** Regeln, sie sind interpretierbar in Einklang mit einer **Semantik** und einer kommunikativ oder auch rein informativ angelegten **Pragmatik**“. In expliziter Abgrenzung von Meyer-Eppler (Haustheoretiker der Kölner Elektronischen und Darmstädter Seriellen Schule) erweitert er das klassische Dreier-Modell durch

- (1) die – oft in die Pragmatik integrierte – Interpretation, die ein kreativer Akt sei,
- (2) das Ziel der Kommunikation, das in „der Erweiterung von Erfahrung“ und im „Hervorrufen von Emotionen“ gesehen wird, und

(3) die These, dass die musikalische Kommunikation mit „Andeutungen“ (also quasi Ungenauigkeiten der Informationsübertragung) arbeitet.

Zum Abschluss der Überlegungen und der Erörterung der Frage, ob seine Definition auf reine Instrumentalmusik ebenso anzuwenden ist wie auf sprachgebundene Musik, formuliert Becerra in einem kursiv gedruckten Absatz den Widerspruch, den sein Versuch einer („abschließenden“) Definition von Musik enthält, indem er sich in eine alle mutmaßlichen Leser*innen befriedigende Lyrik versteigt:

„Hier sind wir nun endlich am Ziel angelangt, mit mehr Hoffnungen als Gewissheiten, mit dem Wunsch zu erforschen statt zu spekulieren. Wir sollten den Mut aufbringen, einen Dialog zu führen statt zu dozieren und die Versenkung in alle Ausdrucksformen tiefster schöpferischer Musikkunst als freudige Berufung empfinden, ihr nachgehen bis in die fernen Regionen ihrer Vergangenheit und bis in die entfernteste Zukunft.“

Zu den in Deutschland geschriebenen Artikeln

Nachdem Becerra-Schmidt im September 1973 aus dem chilenischen diplomatischen Dienst entlassen und von der Universidad de Chile ausgeschlossen ist, publiziert er, abgesehen von einer regen kompositorischen Produktion, zunächst überwiegend „außermusikalisch“. Er schreibt 1983 ein ausführliches Booklet für eine Victor-Jara Gesamtausgabe im deutschen Pläne-Verlag. Er gibt Interviews und reflektiert seine Situation im erzwungenen Exil: „Zwischen Freiheit und Repression – Chiles Kampf um eine eigene Kultur“⁹¹ „Zur chilenischen Musik – Ein Gespräch mit dem Komponisten Gustavo Becerra“⁹², „Die Universität aus der Sicht eines Ausländers – Chilenische Perspektiven am Beispiel des Faches Musik“⁹³. 1984 gelingt es ihm bzw. den Herausgebern der Revista Musical Chilena einen Artikel in Chile zu publizieren: „La música en la Universidad de Oldenburg“ (RMCH 161; pp 53–64). In diesem Aufsatz begründet er (auf Seite 60) ausführlich, warum er 1974 nach Oldenburg und nicht an das Iberoamerikanische Institut in Berlin gegangen ist. Über Putsch und Exil schreibt er hier nur hinter vorgehaltener Hand. Erst 2003 outet er sich explizit als Musiker im Exil:

91 In: M. Jürgens (ed.), Kunst und Kultur des demokratischen Chile. Fischerhude; 1977, p 17.

92 In: Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR: Beiträge zu Musikwissenschaft Heft 3, Berlin 1981; pp 244–254.

93 In: Jürgen Lüthje (Hg.): Universität Oldenburg. Entwicklung und Profil. Heinz Holzberg Verlag, Oldenburg 1984; pp 255–63.

“En torno al exilio ya la transición a una forma de inmigración. Recuerdos sueltos y personales” (RMCH 199; pp 57–65).

1985 nimmt er die schriftstellerische Tätigkeit als Musikwissenschaftler wieder auf. Im Artikel über Kunstmusik und den „Nueva Canción Chilena“ versucht er sich als E-Musiker gegenüber der Musik, die er im Chile unter der Diktatur als förderungswürdig ansieht, zu positionieren. Der Artikel knüpft an den ausführlichen Text über Victor Jara aus dem Jahr 1983 an. Auch wenn dieser Aufsatz einen musikwissenschaftlichen Duktus hat, ist er überwiegend ein starkes politisches Statement.

Nachdem Becerra-Schmidt ab 1988 wieder sporadisch nach Chile reisen und dort Vorträge halten kann und dabei bemerkt, dass nach seinen Ideen eine gewisse Nachfrage existiert, beginnt er wieder, zu allgemeinen Themen der Kompositionslehre zu schreiben. Den Aspekt der „Didaktik“ im „Crisis“-Zyklus lässt er jetzt ganz fallen. Sein Anliegen ist vielmehr, *erstens* die einfache musikbezogene Semiotik der 1950er und 1960er-Jahre im Hinblick auf eine „Rhetorik“ zu erweitern, *zweitens* die schon früher behandelte Frage nach der „Allgemeingültigkeit“ gewisser „Regelhaftigkeiten“ der musikalischen Kommunikation im Rahmen der Globalisierung neu zu beleuchten und drittens sich selbst als Komponist im Exil zu positionieren.

Alle im vorliegenden Band aufgenommenen spanischsprachigen Artikel sind in Deutschland für ein chilenisches Publikum geschrieben. Dies unterscheidet sie nicht nur von den vor 1972 geschriebenen Abhandlungen sondern auch von Artikeln, die er in deutscher Sprache für ein internationales (und schwergewichtig deutsches) Publikum geschrieben hat. Dazu gehören vor allem die beiden Vorträge auf der Internationalen Tagung „Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung“ 1999 in Oldenburg. Diese Aufsätze bzw. Reden sind in die vorliegende Sammlung nicht aufgenommen, weil hier ja ausschließlich spanischsprachige Artikel einem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht werden sollen. Alle deutschsprachigen Artikel Becerra-Schmidts sind über das online-„Becerra-Schmidt-Archiv“ zu erreichen.

Die „música culta“ und das „Neue Chilenische Lied“ (1985)

Dieser Text ist zu einem Zeitpunkt geschrieben, als Becerra-Schmidt sich schon 12 Jahre im Exil befand und in dem soeben das Ossietzky-Oratorium uraufgeführt worden ist. Gegenüber den „altklugen“ Abhandlungen zu einer „Neo-Theorie“ und einer abschließenden Definition „was Musik ist“ herrscht jetzt hier ein gewisser Pragmatismus vor. Thema ist ein konkretes musik-politisches Phänomen (Nueva Canción) und Becerra-Schmidts eigene Position als E-Musik-Komponist (música culta) dazu. Da spielt eine Rolle „E- versus U-Musik“ (sofern man den Nueva Canción zur U-Musik rechnen kann). Es spielt aber auch eine Rolle, dass Becerra-Schmidt seit 12 Jahren „fern der Heimat“ ist.

Bei der Definition von „música culta“ bemerkt man, dass Becerra-Schmidt an sein eigenes Werk, das Ossietzky-Oratorium, denkt. Dies hat eine „Großform“ und wurde in einer Aula vor überwiegend Studierenden aufgeführt, will aber nicht, wie es nach Becerra-Schmidt für „música culta“ der Fall ist, „als Werk“ gehört, sondern als Botschaft verstanden werden.

„Nueva Canción Chilena“ wird vor der Diktatur im Kampf in Chile eingesetzt und ist nach 1973 international verbreitet ohne die ursprüngliche Funktion zu haben. „Canto Nuevo“ hingegen ist das politische Lied in Chile während der Diktatur, das eine „kulturelle Äußerung des Befreiungskampfes“ ist.

Becerra-Schmidt führt eine lange Liste von Kompositionen verschiedener Autoren an, die ausgehend von E-Musik Elemente chilenischer Folklore integrieren. Umgekehrt zählt Becerra-Schmidt Victor Jara zu den Folklore-Autoren, die sich auch gewisser Elemente der E-Musik bedienen. 1969 kommt es erstmals zu einer expliziten Zusammenarbeit von E-Musikern und der „Nueva Canción Chilena“: Los Jaivas wird genannt, weil zwei der Band-Mitglieder eine akademische Ausbildung aufweisen. Eine entscheidende „Weiterentwicklung“ sieht Becerra-Schmidt bei Quilapayún, vor allem nach dem 11.9.1973.

Das Hineinwirken der „Nueva Canción“ in die E-Musik sei besonders effektiv in den „Cantatas popular“. Hier gebe es eine kleine Hörer- und Kennerschaft. „Dieser Hörertyp ist besonders wichtig“. Becerra-Schmidt sagt, dass die um den 11. September 1973 herum innerhalb Chiles entstandenen Werke „Cantata Santa

María de Iquique“ und „Cantata de los Derechos Humanos“⁹⁴ zur Zeit auf dem ersten Platz [der Hörerlisten] rangieren.

Becerra-Schmidt zitiert Neruda, Violeta Parra, Victor Jara und Patricio Manns mit Texten, die alle im Grund besagen, dass der Sänger für das chilenische Volk singt und nicht wegen irgendeines „Wertes“. Die zitierten Texte sind direkt für den „Nueva Canción“ geschrieben. Daneben gibt es auch Texte, die nicht ursprünglich für die Vertonung entstanden sind, aber später vertont wurden. Die Synthese von música culta und nueva canción beschreibt Becerra-Schmidt so, dass die Kunstmusik die Form abgibt, die Folklore den Inhalt. Der (politische und populäre) Inhalt wird oft in große Formen der Kunstmusik gegossen. Das E und U verbindende Instrument ist die Gitarre, gefolgt von der Latin Percussion.

Becerra-Schmidts Fazit – „die Synthese von Folklore und Kunstmusik prägt die nationale Musikkultur Chiles“ – lässt offen, wie sich Becerra-Schmidt selbst positioniert, hat er doch für Quilapayún komponiert und zählt sich zugleich zur Kunstmusik.

Tendenzen im zeitgenössischen Kunstschaffen.

Zur Internationalität der neuen Musik (1994/95)

Während der vorige Aufsatz aus dem Jahr 1985 sich auf die Beziehung zwischen (chilenischer) Kunstmusik und (chilenischer) Folklore bezieht, wird der Diskussionsrahmen im vorliegenden Referat für einen lateinamerikanischen Kongress in Kuba weiter gezogen. Jetzt steht die „Neue Musik“ (im Sinne von Kunstmusik) einer „globalen“ oder „internationalen“ Musik gegenüber, bei der Becerra-Schmidt überwiegend an lokale Folklore denkt (was im folgenden Artikel von 1998 deutlich wird).

Ausgehend von dieser „Globalisierung“ der Musik mittels Medien und der Frage, ob wir fremde Musiken missverstehen, kommt Becerra-Schmidt zur *interaktionistischen* Theorie, wonach die Bedeutung eines Musikstücks „ausgehandelt“ wird. Während in den „Crisis“-Artikeln der 1950er Jahre das Lehrer-Schüler-Verhältnis interaktionistisch (bzw. „erfahrungsorientiert“) bestimmt worden war,

94 Im Gegensatz zur 1969 komponierten „Cantata Santa María de Iquique“ ist die „Cantata de los Derechos Humanos“ 1978 entstanden und unter aufregenden Bedingungen der Diktatur aufgeführt worden. Sie soll auf Musikkassetten sehr verbreitet gewesen sein (siehe – 25.5.25 – <http://cantonuevodelos70.blogspot.com/2007/12/cantata-de-los-derechos-humanos-can-y.html>).

wird nun dieselbe Idee auf das Verhältnis von Musiker zu Hörer ausgeweitet: „Es ist der Hörer selbst, der fortwährend entscheidet, was er wie hört.“ Dabei kommt Becerra-Schmidt wieder auf sein Lieblingsthema zu sprechen, die Art, wie gehört wird, sei bedingt durch Personal-Codes, die durch konditionierte Reflexe entstehen. Damit wird der Theorie von der Kulturellen Aneignung eine Abfuhr erteilt: „Nicht die kulturelle Herkunft bestimmt also, welchen Wert eine expressive Äußerung für den Einzelnen hat. Der Wert entsteht eher aus der Form ihrer Anwendung im eigenen Land oder innerhalb anderer Kulturen, die diese Ausdrucksformen möglicherweise assimiliert haben. Dies gilt z. B. in besonderem Maße für die indo-ibero-afroamerikanische Musik.“ Womit Becerra-Schmidt wieder beim Thema des vorigen Aufsatzes wäre.

Im Gegensatz zum Aufsatz aus dem Jahr 1985, in dem der politische Kampf gegen die Pinochet-Diktatur eine Art „Hintergrundrauschen“ darstellte, ist jetzt (1995) Becerra-Schmidts Augenmerk auf die Positionierung der „indo-ibero-afroamerikanischen Musik“ – eine von Becerra-Schmidt stets benutzte Präzisierung des Begriffs „lateinamerikanische Musik“⁹⁵ – innerhalb der Welt gerichtet. Damit reflektiert er selbstverständlich sein Exil-Dasein neu. Denn während er 1985 gar nicht die Freiheit hatte, sich zwischen Deutschland und Chile zu entscheiden, hätte er ja jetzt durchaus die Möglichkeit, Deutschland zu verlassen und sich wieder in Chile niederzulassen. Er tut das nicht, überwiegend aus „privaten Gründen“. Und weil dies keine „musikalische“ Begründung ist, versucht er sich neu als „Kosmopolit“ zu verstehen. Die quasi bikulturelle Exilzeit weicht einer multikulturellen Zeit.

Die Möglichkeit einer zeitgenössischen Musik-Rhetorik. Reflexionen über eine Neuformulierung ausgehend von der abendländischen Musik (1998)

Für Becerra-Schmidt ist es selbstverständlich, dass Musik eine „Rhetorik“ hat bzw. braucht. Mit diesem Selbstverständnis knüpft er an das Sender-Empfänger-Modell an, das er 1995 ja stark relativiert hat. Er betont daher, dass zur Rhetorik – seit der Antike – die Theorie der Interaktion des „Redners“ mit „den Zuhörern“ gehört, was er „dialektisch“ nennt. Er sieht diese Interaktion zum Ende des 20. Jahrhunderts geschwächt, nicht nur bei Popmusik und E-Musik sondern auch

95 Im Jahr 1994 lebten in Chile ungefähr 2.000 Menschen afrikanischer Abstammung. Später gab es eine Masseneinwanderung aus Haiti (mit 150.000 Schwarzen). Die Bezeichnung „indo-ibero-afroamerikanisch“ bezieht sich bei Becerra-Schmidt nicht explizit auf Chile sondern ganz Lateinamerika.

in der internationalen Folklore. Gerade im Zuge der Globalisierung gibt es überwiegend Rezeptionsformen, bei denen keine Interaktion zwischen Hörern und Musikern möglich ist – so die These.

Da die bisher in der Musikwissenschaft kursierenden Rhetoriken (er denkt hier überwiegend an die Figurenlehre) kulturspezifisch, im konkreten Fall „abendländisch“ sind, versucht Becerra-Schmidt Formen einer „allgemeinen“, global gültigen Rhetorik zu finden. An die Stelle der klassischen Definition von Figuren (etwa bei Hugo Riemann) soll einerseits eine „operationale“ Definition treten, das heißt eine, bei der der „historische Hintergrund“ des Hörers beachtet wird. Andererseits sucht Becerra-Schmidt nach „kulturübergreifenden Figuren“. Dabei nennt er 11 Beispiele wie Repetition, Überlappung usw. Ferner nennt Becerra-Schmidt Figuren, die kulturspezifisch sind und/oder einen Bedeutungswandel erfahren wie Sprünge, Pausen, Antithese, Verkürzung usw.

Im Zuge des Versuchs eine „globale“ Rhetorik zu finden erörtert Becerra-Schmidt ausführlich „Figuren zur Erweckung von Aufmerksamkeit“, weil er der Meinung ist, das zentrale Ziel der Rhetorik sei es, Aufmerksamkeit zu erwecken: „Die Rhetorik ist eine Technik zur Motivation und zur Aufmerksamkeitsentwicklung des oder der Rezipienten (Zuhörer oder Zuschauer) im Kommunikationsprozess“. Wieder wird das Repertoire „klassischer“ (lateinisch-sprachiger) Figuren durchgearbeitet nach dem Kriterium, ob diese Aufmerksamkeit erwecken oder „abtönnen“ (sollen).

Der Aufsatz schließt relativ abrupt, nachdem das überwiegend aus der Antike stammende Denken referiert und sortiert worden ist. Der Artikel ist daher über weite Strecken eine Wiedergabe dessen, was Becerra-Schmidt in seinem Artikel „Musikalische Deklamation“ im „Historischen Wörterbuch der Rhetorik“⁹⁶ geschrieben hat und dessen (in deutscher Sprache formulierter) Inhalt einem chilenischen Publikum bekannt gemacht werden soll. Die explizite Formulierung einer „globalen Metarhetorik“ entfällt. Über diese wird abschließend nur gesagt, dass sie sich aus den „neuen Formen der Simultaneität mit Hilfe der neuen technischen Medien“ ergebe, sich einerseits der Multikulturalität öffne andererseits aber eine neue Art Homogenität schaffe. Abhilfe schaffe dann nur ein „humanistischer Ausdruckswille“.

Wie so häufig steht auch hier „Lyrik“ statt eines greifbare Fazits.

96 Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1994, S. 507–512.

Die Rolle der Musikwissenschaft im kulturellen Globalisierungsprozess (1998)

Bereits im vorigen Text zur Musikhistorik angesichts der Globalisierung ist mehrfach angedeutet worden, dass die anstehenden kulturellen Probleme nicht von der traditionellen Musikwissenschaft gelöst werden können. Entweder muss sich die Musikwissenschaft selbst verändern oder es müssen zur Lösung musikbezogener Probleme andere Disziplinen herangezogen werden. Der vorliegende Text, dem ein Vortrag auf einer musikwissenschaftlichen Tagung in Havanna (Kuba) zugrunde liegt, verfolgt diese Spuren weiter. Er ist in einem Heft der Revista Musical Chilena erschienen, das unmittelbar auf das Heft, in dem der vorige Rhetorik-Aufsatz erschienen ist, folgte. Man muss also beide Artikel zusammen betrachten.

Wie nicht anders zu erwarten, stellt Becerra-Schmidt eingangs fest, dass „die Musikwissenschaft“ die Globalisierung der Musik verschlafen habe. Es scheint seit 1957 zum Mantra Becerra-Schmidts zu gehören, dass die akademischen Wissenschaften veraltet sind und durch ihn erneuert werden müssen. Erstaunlich ist schon, dass sich dies Mantra nicht nur beim Vierzigjährigen, sondern auch noch beim über Siebzigjährigen findet, wenn auch rhetorisch abgemildert.

Ein weiteres Charakteristikum der Becerra-Schmidt'schen Denkweise ist, dass alle Begriffe „definiert“ werden müssen. Das betrifft in der „Crisis“ beispielsweise den „Ton“, später sogar „die Musik“ – und jetzt „die Kultur“. Er definiert Kultur als „alle Arten von Zeichensystemen und alle Techniken, die der Verständigung dienen“. Man sieht hier, dass Becerra-Schmidt vom kommunikationstheoretischen Ansatz durchdrungen ist. Folglich ist die Globalisierung ein „weltweiter Informationsaustausch“. Dies geschehe jedoch „oft, ohne dass die jeweiligen historischen Vorbedingungen berücksichtigt werden, woraus sich eine qualitative wie quantitative Heterogenität ergibt, die sich aus den lokal inadäquaten Rezeptionen von Botschaften ergeben.“

Beginnend mit der Gehirnphysiologie (die globale Universalien entdecken sollte) werden alle Teilbereiche der Musikwissenschaft nach ihrem (möglichen oder bereits erfolgten) Beitrag zur Klärung der globalen „Verständigung“ abgeklopft. Dabei kommt Becerra-Schmidt zielgenau wieder auf die im vorigen Aufsatz postulierte „allgemeine musikalische Rhetorik“ zu sprechen. Im Grunde sollen alle Disziplinen sich um eine Ausformulierung dieser Rhetorik bemühen – ein Unterfangen, das Becerra-Schmidt ja im vorigen Aufsatz (der nur 3 Monate zuvor

erschienen ist) erfolglos abgebrochen hat. Auch hier bleibt es verständlicherweise bei der Forderung.

Nur in einer relativ kurzen Schlussbemerkung kommt Becerra-Schmidt auf die ökonomischen Interessen zu sprechen, die die globale Kommunikation durchdringen. Interessanterweise nennt er hier explizit die Japaner, die ja „eigentlich“ eine nicht-westliche, eigene Kultur besitzen, jedoch führend sind, ihre ökonomischen Interessen mittels westlicher Musik durchzusetzen. Als Gegenbegriff zu den ökonomischen Interessen spricht Becerra-Schmidt von „humanistischen Werten“. Und ebenfalls verblüffend ist sein Rat, dass die lokalen Musiken außerhalb Mitteleuropas so „popularisiert“ werden sollten, dass sie von den Kunstmusikern Mitteleuropas wahrgenommen werden. Hier schillert ohne explizit Nennung etwas durch, was der lateinamerikanischen Musik gelungen ist.

Es fällt auf, dass Becerra-Schmidt in diesem und auch den früheren Aufsätzen, in denen er von der Globalisierung der Musik spricht, zwar die ökonomischen Interessen, die hinter der Globalisierung stecken, erwähnt, er es aber nicht zur Hauptaufgabe der Musikwissenschaft erklärt, diesen Vorgang fundiert zu kritisieren. Wenn Becerra-Schmidt im marxistischen Sinne aus einer Kritik der Globalisierung heraus seine neue „Welt-Rhetorik“ heraus entwickelt hätte, dann wäre diese einerseits weniger technokratisch und andererseits wirklich „humanistisch“. Die Idee, dass die Musikwissenschaft auch Musiken, die nicht ökonomischen Interessen folgen und dennoch „global“ sind, publizistisch und theoretisch fördern könnte, kommt ihm nicht in den Sinn. Der politische „Drive“, den Becerra-Schmidt in seinen chilenischen Jahren und in der Anfangszeit in Deutschland gehabt hat, ist, nachdem er wieder zwischen Deutschland und Lateinamerika hin und her reisen konnte, ziemlich verloren gegangen. Jetzt profiliert er sich eher als „Universalgelehrter“ denn als akribischer Hinterfrager.

In diesem Zusammenhang muss auch gesagt werden, dass Becerra-Schmidt in seiner Allende-Zeit zwar Mitglied der Kommunistischen Partei war, den Marxismus aber nirgends in sein Theoriegebäude integriert, geschweige denn marxistisch argumentiert hat. Kultur im Rahmen des Basis-Überbau-Konzepts zu denken, ist ihm ebenso fremd wie das Konzept von Musik als Ware, vom Fetischcharakter der Ware, von Verdinglichung, von Tausch- und Gebrauchswert oder von Widerspiegelung und Aneignung. Auch die Globalisierung wird als eine Art Naturzustand und nicht als Ausdruck von Imperialismus und neo-liberalem Kapitalismus gesehen. Besonders schade ist es, dass Becerra-Schmidt zwar die Idee, dass Musik

von Menschen gemacht und damit die musikalische Tätigkeit wichtiger als das musikalische Werk ist, schon 1958 formuliert hat, aber bis an sein Lebensende nie auf die sowjetische Psychologie musikalischer Tätigkeit gestoßen ist, die viele Probleme, die er schon in der Einleitung des „Crisis“-Zyklus formuliert hat, wissenschaftlich abhandelt (wenn nicht sogar löst).

Schlussbemerkung

Ich habe eingangs versprochen jene Momente in Becerra-Schmidt theoretischen Schriften aufzuspüren, die über ihre konkrete Entstehungszeit hinausweisen und heute noch aktuell sein könnten. Dass es sich dabei nicht um griffige Theorie-Elemente oder gar Ratschläge eines erfahrenen und routinierten Komponisten handeln wird, ist verständlich.

Aktuell ist vor allem Becerra-Schmidts „Haltung“, die sich aus zwei Komponenten konstituiert. *Zum einen* ist dies die Grundüberzeugung, dass Musik von und für Menschen gemacht wird und dass überall dort, wo dies in Vergessenheit gerät, Verrat an der Musik geübt wird. Sowohl die akademische Kompositionslehre (die „Schlafwandler“ statt lebensnahen Menschen erzeugt) als auch die akademische Musikwissenschaft (die die Globalisierung „verschläft“) gehen mit Musik nicht „human“, sondern – in meinen Worten (Becerra-Schmidt kennt diesen Begriff nicht) – verdinglicht um. Sie handhaben „Rezepte“ („Gebote statt Regeln“), sie verabsolutieren ihren Standpunkt, in dem sie ihr Handeln aus dem historischen und gesellschaftlichen Zusammenhang lösen, sie fetischisieren „Werke“, wo menschliches Handeln vorliegt, sie überstülpen der Musik den bürgerlichen Eigentumsbegriff in Gestalt eines Urheberrechts.

Aus dieser Haltung heraus hat Becerra-Schmidt *zum anderen* im Jahr 2008, also kurz vor seinem Tode, das Oldenburger Becerra-Schmidt-Archiv eröffnet, das eine Art Operationalisierung seiner Forderungen nach „Humanität“ und „Zwischenmenschlichkeit“ ist. In diesem Archiv werden 232 Kompositionen Becerra-Schmidts kostenlos zum Download zur Verfügung gestellt. Becerra-Schmidt hat anlässlich der Eröffnung dieses allen heutigen Regeln des Urheberrechts und allen Vorstellungen von geistigem Eigentum an „Werken“ zuwiderlaufenden Projekts lapidar gesagt: Ich möchte, dass meine Stücke gespielt werden. Ich will kein Geld damit verdienen. Mein sogenanntes „Eigentum“ soll allen gehören!

Eigentlich ist diese Idee eine Selbstverständlichkeit. Daran erinnert zu werden, ist eine geheime Botschaft (auch) der vorliegenden theoretischen Schriften.

The background is an abstract composition of warm, orange and yellow tones. It features several musical notes, including a prominent black eighth note in the upper left and various red and yellow notes scattered throughout. Faint, flowing lines suggest musical staves or sound waves. The overall effect is one of dynamic energy and musicality.

Gustavo Becerra-Schmidt war nicht nur Komponist, sondern auch Musikwissenschaftler. Während seine Kompositionen in Deutschland gut bekannt und zu einem guten Teil uraufgeführt worden sind, ist sein musikwissenschaftliches Werk unbekannt. Das liegt vor allem daran, dass Becerra-Schmidt wissenschaftlich ausschließlich in spanischer Sprache und fast ausnahmslos für die chilenische Fachzeitschrift „Revista Musical Chilena“ geschrieben hat.

Mit dem vorliegenden Sammelband soll das musikwissenschaftliche Denken und Wirken Becerra-Schmidts einem deutschen Publikum bekannt gemacht werden. In den frühen, in Chile geschriebenen Schriften weht der aufmüpfige Geist einer Zeit, in der jegliche Tradition in Frage gestellt wurde. Dies gilt für die Universidad de Chile und die Darmstädter Schule gleichermaßen. In den späteren, im deutschen Exil geschriebenen Schriften adressiert Becerra-Schmidt ein „globales“ Publikum. Die anfängliche Kritik an einer elitären Kompositionspraxis verwandelt sich nun in eine kommunikationstheoretisch fundierte „Neo-Theorie“, in der die politische Forderung nach einer humanen Musik aufgehoben ist.