

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Der melodische Ansatz:

Die Dur-Tonleiter
Moll
Tonarten
Intervalle

Der rhythmische Ansatz:

Metrum
Takt
Rhythmus

Der harmonische Ansatz:

Die Obertonreihe
Dreiklangsbildungen
Die Funktionen der Stufendreiklänge
Wertungen und Umwertungen von Einzeltönen
Modulation

Atonale Musik im Unterricht:

Dynamik
Horizontale Probleme
Vertikale Probleme
Polyphone, bzw. stimmliche Satzstrukturen
Melodie und Begleitung
Oktaven

Gedanken zur Form der Musik

Gedanken zur Interpretation

Danken möchte ich an dieser Stelle allen, die mir als Schüler wesentlich Anlass zu diesen Darstellungen gaben, besonders aber auch denjenigen, die mir mit Zuspruch und Kritik bei der Abfassung dieses Buches zur Seite standen.

Namentlich die *Pianisten und Pädagogen*

Prof. Robert Henry
und **Matthias Petersen**

von den *Musikhochschulen Hamburg und Detmold.*

Vorwort

Dieses Buch wendet sich an alle Klavierspieler, besonders aber an jene, die im Klavierunterricht ihre eigentliche Aufgabe gefunden haben. Da aber weder Hingabe noch Begeisterung vor Fehlern schützen, noch gerade Begeisterung unentwegt anhält, scheint mir ein systematisches Überdenken der wichtigsten Aspekte des Klavierspiels und -unterrichts, unerlässlich.

Nun existiert schon eine umfangreiche Literatur zu diesem Thema, in der vor allem auch die technischen Probleme einen großen Raum einnehmen. So hielt ich es für notwendig, einmal besonders die Fragen nach Material und Gestaltung in den Vordergrund zu rücken. Ich möchte damit sozusagen "von innen her" das Selbständigwerden des Spielers fördern.

Denn die wesentliche Aufgabe der Pädagogik besteht darin, den Schüler zu sich selbst finden zu lassen. Wenn der Lehrer dem Schüler Aufgaben stellt, ihm Beispiele gibt, auf Probleme hinweist, ihn kritisiert oder lobt, dann mit der Absicht, dem Schüler zu Eigenständigkeit zu verhelfen. Eigenständigkeit bedeutet, dass der Schüler in eigener Verantwortung spielen kann.

Zum Prozess dieser Verselbständigung gehört wesentlich die Ausbildung eines musikalischen Denkens. Darum muss immer wieder versucht werden, über Musik zu sprechen.

Zwei Gefahren stehen diesem Sprechen über Musik entgegen:

- Auf Seiten des Lehrers Ungeduld (oft fehlt einfach die nötige Zeit) und die ständige Schwierigkeit, die Ursachen musikalischer Wirkungen zu verbalisieren.
- Auf Seiten des Schülers eine gewisse Trägheit, die sich lieber an vorgegebenen Mustern orientiert statt selbst den langen und oft beschwerlichen Weg durch eigene Überlegungen und entsprechende Erfahrungen zu gehen.

Hier möchte dieses Buch Schützenhilfe leisten.

Entschuldigen möchte ich mich für die Handschriftlichkeit der Literaturzitate, die ihre Ursache in der Kostenfrage hat.

Theorie im Unterricht

Instrumentalunterricht ist Musikunterricht. Musikunterricht anhand eines Instruments. Sein Sinn liegt im Erfahren und Erfassen der Musik in Interpretation und Rezeption, im eigenschöpferischen Umgang mit ihren Kräften und Elementen, wo möglich auch in Improvisation und Komposition. Diese Reihenfolge ist keine Wertung. Die Bedeutung der einzelnen Möglichkeiten des Umgangs mit Musik wird von jedem selbst für sich entschieden. Für alle Lernenden aber sind zwei Dinge verbindlich:

- Die Praxis (hören und spielen)
- Die Reflexion (Bewusstmachung des Gehörten)

Beides gehört zusammen. Und wie jedes wirkliche Zuhören zu musikalischen Erfahrungen führt, so wird jedes Nachdenken zu einer Vertiefung des Gehörten und zur Vorbereitung für künftige Erfahrungen.

Jedes Nachdenken über Musik ist nur möglich und sinnvoll, wenn es von praktischen Erfahrungen ausgeht und seine Ergebnisse immer wieder an der Praxis prüft. Theorie wird sinnlos, so sie sich so verselbständigt, dass es zum Bruch mit der Praxis kommt, sich also ihre Postulate in der klingenden Musik nicht mehr wiederfinden, ihre verheißenden Wirkungen nicht mehr erkennbar sind. Sie wird überall dort unerträglich, wo sie den Konsens zur praktischen Erfahrung aufgibt und sich, meist nach einer Phase reiner Spekulation, zum vermeintlich unerlässlichen Mittler zwischen dem Kunstwerk und dem das Kunstwerk erlebenden Menschen aufwirft.

Theorie im positiven Sinne ist eine geistige Leistung, bei der im Falle der Musik akustische Erfahrungen in begriffliche Größen umgesetzt werden. Anhand dieser begrifflichen Größen ist es dann möglich, einerseits über diese Erfahrungen zu sprechen, andererseits Modelle zu schaffen, an denen exemplarisch das Wirken musikalischer Kräfte demonstriert und erkannt werden kann. Der Vorteil dieser Modelle gegenüber dem Kunstwerk liegt in ihrer künstlerischen Absichtslosigkeit, ihrer "Sinnlosigkeit". Sie sind Isolationen, gewissermaßen Gewebeproben unter dem Mikroskop: Das Beobachtete zeigt sich und seine Wirkungsweise ungestört durch eine gesamtformale Funktion.

Theorie versucht also, musikalische Erfahrungen durch Übertragung in das Medium der Sprache in adäquaten Begriffen noch einmal modellhaft nachzuvollziehen, um durch diese Reflexion eine Vertiefung und breitere Öffnung der Wahrnehmungsfähigkeit zu erreichen. Denn der Umgang mit Musik bleibt immer dort vordergründig, wo er von unreflektierten Gewohnheiten bestimmt wird. Man dreht sich im Kreis, will nur hören was man kennt, und das auch nur so, wie man es zu hören gewohnt ist.

Man besitzt und benutzt Musik, ohne sie wirklich zu kennen und fragt stets nur nach ihrem Gebrauchswert, ohne auf den Gedanken zu kommen, dass auch umgekehrt an uns die Frage gerichtet sein könnte, ob denn wir zum Umgang mit ihr fähig und brauchbar seien.

Wenn wir nun unseren Schülern zu diesem notwendigen Nachdenken über Musik verhelfen wollen, so müssen wir sehr sorgfältig darauf achten, dass wir nicht zu aufdringlichen Vertretern irgendeiner Lehrmeinung werden, wo wir doch nur Verständnishilfen vermitteln wollen.

Wichtig ist auch hier, wie bei allen pädagogischen Aktivitäten, das Gespür für den richtigen Zeitpunkt und die richtige Dosis. Bei einigen gibt es da keine Probleme. Sie genießen z.B. in der Schule einen hervorragenden Musikunterricht, machen dort schon schwierige Analysen und erste Kompositionen. Mit ihnen lebt es sich leicht. Manchmal gibt es Verständigungsschwierigkeiten wegen unterschiedlicher Benennungen, und manchmal leidet sogar der Instrumentalunterricht unter einer plötzlich erwachten Leidenschaft für Theorie. Die Arbeit mit diesen Schülern ist aber immer sehr anregend. Sie fordern uns und denken mit.

Schwieriger ist die Arbeit mit Schülern, denen Theorie nicht liegt. Sie haben Mühe mit dem oben genannten Umsetzungsprozess, der bei theoretischen Überlegungen geleistet werden muss. Sie wehren sich einfach gegen das Sprechen über Musik und gewöhnen sich nur schwer an die distanzierte Betrachtung von Vorgängen, die ihrer Intuition schnell und problemlos zugänglich sind. Hier muss natürlich gefragt werden, in welchem Maß - und ob überhaupt - hier Theorie schon "dran ist".

Jedenfalls fordern diese Schüler die größere pädagogische Leistung, da sie überhaupt erst einmal "gefangen" werden müssen. Diese Schwierigkeit des Umschaltens von der Wahrnehmung eines bewegten Ablaufs auf die Betrachtung scheint mir ein wesentlicher Grund zu sein, warum viele Schüler zuerst oft so nervös auf theoretische Bemerkungen reagieren, so, als ob sie innerlich einen Stau erlebten. Befreit erst, wenn wieder gespielt wird.

Aber es muss unser Ziel bleiben, mit den praktischen Fortschritten am Instrument auch die Fähigkeit zur Reflexion wachsen zu lassen; die Waagschale des Könnens mit der des Erkennens im Gleichgewicht zu halten.

Theoretisches Wissen kommt aus praktischen Erfahrungen. Der Lehrer soll diese Erfahrungen durch gezielte Begegnungen mit der Praxis herbeiführen und dem Schüler helfen, sich über die Erfahrungsinhalte bewusst zu werden. Es ist eine bekannte Tatsache, dass die dabei gewonnenen Einsichten meist über den unmittelbaren Anlass hinausreichen und, von diesem ursächlichen Bezug unabhängig, alles Entsprechende klarer erkennen lassen.

Als praktisch günstig hat sich folgendes Verfahren bewährt:

Am Beispiel der traditionellen (tonalen) Musik wird zunächst das Bekannte und Vertraute betrachtet, danach dann eine Auseinandersetzung mit der atonalen Musik versucht. Mit "tonaler Musik" meine ich die kadenzgebundene Musik, mit "atonaler Musik" jene, die mit anderen Mitteln als dem Kadenzgefälle sinnvolle Bezüge in ihren Musikalischen Formulierungen anstrebt. Ihr Kontrastverhältnis zur tonalen Musik beruht nicht auf dem Versuch einer Negation aller bisherigen Werte, sondern auf dem Einsatz völlig ungewohnter Mittel. Zu oft habe ich im Unterricht erfahren, wie die Beschäftigung mit atonaler Musik das Verständnis für tonale Musik erheblich förderte, um sie noch pauschal als ein Kuriosum, als Übermut, geistige Arroganz, oder einfach als Un-Musik abtun zu können.

Dabei handelte es sich durchaus nicht um einen eiligen Rückzug in den Schutz des Bewährten, sondern um ein intensiveres Begreifen der tonalen Systematik. Dies äußerte sich stets in einer Zunahme an Präzision der Interpretation, einem kritischen Abstand zum bisherigen Verständnis dieser Musik und auch einem Gefühl für die Einmaligkeit und Zeitgebundenheit traditioneller Musik, von deren ursprünglicher kultureller Funktion und emotionaler Wirkung aus, der eigene historische Standort hoffnungslos trennt. Dies wiederum hat zur Folge, dass die Frage nach dem Inhalt einer Musik, d.h. der sinnvollen Bezogenheit der eingesetzten Mittel, immer akuter wurde. Denn in diesem Inhalt liegt ihr oft als zeitlos empfundener Wert, nicht in ihrer stilistischen Gruppenzugehörigkeit. "Atonalität" also nicht als Synonym für die intellektuelle Fiktion permanenter Zusammenhanglosigkeit (auch wenn dies tatsächlich einmal gemeint gewesen sein sollte), sondern als der Versuch einer Bezeichnung für eine Musik, die, sozusagen zur Freiheit gezwungen, auf neuartige Weise den Prozess musikalischer Kommunikation fortzusetzen versucht.

Die Betrachtung der traditionellen Musik soll von 3 Seiten her angegangen werden:

- 1. dem melodischen Ansatz**
- 2. dem rhythmischen Ansatz**
- 3. dem harmonischen Ansatz**

1. Der melodische Ansatz

Da mir prinzipielles Verstehen wichtiger ist als die Frage, wie weit man Theorie im Unterricht wohl treiben sollte oder überhaupt könnte, soll besonders der Anfang sehr gründlich dargestellt werden. Dieser Anfang besteht aus einer Reihe von Beobachtungen, die auf die horizontale Bezogenheit verschiedener Töne hinweisen. Ich zeige dem Schüler am Instrument einen Ton und bitte ihn, diesen Ton zu beschreiben:

[hier Notenbeispiel]

Natürlich ist das sehr schwer. Es läßt sich nur Ungefähres über ihn aussagen, denn dieser Ton hat keinen Bezug. Er ist bestenfalls ein Anfang und wir können ihm nur unsere Bereitschaft entgegenbringen, seinen Bewegungen und Veränderungen zuzuhören. Nun kommt ein neuer Ton hinzu:

[hier Notenbeispiel]

Jetzt läßt sich Relatives aussagen:

Der zweite Ton klingt im Verhältnis zum ersten höher (Rhythmus und Anymik bleiben zunächst noch ausgeklammert). Er hat eine Vorgeschichte, er wird vor dem Hintergrund des ersten gehört, der noch aus der Erinnerung wirkt. Als dritter Ton nun ein e'

[hier Notenbeispiel]

Auch über diesen Ton läßt sich Relatives aussagen. Er setzt die Linie, die man vielleicht nach dem steigenden 2. Ton in Erwartung eines Dritten vermuten könnte, nicht fort, sondern erklingt tiefer als die beiden vorangegangenen Töne. Aber die eigentliche Bedeutung dieser kleinen Tongruppen liegt in etwas anderem:

Es ist die Funktion entstanden. Funktion bedeutet hier: Eine die Erwartung in bestimmte Richtungen lenkende Wirkungsweise. Jeder Schüler weiß, welcher Ton als vierter kommen müsste, nämlich das f'.

Dieser dritte Ton ist also mit einer eindeutigen Wirkung befrachtet. Diese hat er nicht an sich, sondern sie ist das Resultat seiner Vorgeschichte, die sich in ihm zu dieser eindeutigen Wirkung verdichtet hat. Der folgende vierte Ton entspringt jetzt nicht freier Erfindung, sondern formaler Folgerichtigkeit. Daher auch seine eindeutige Finalwirkung, zumal es sich um die Wiederkehr des Anfangstones handelt.

[hier Notenbeispiel]

Sicher ist diese kleine Umspielung nur ein sehr bescheidenes Modell. Aber in seinem Kräftespiel eindeutig. Und darum geht es. Hat nun ein Schüler diesen ersten Schritt verstanden, so ist es gut, noch etwas bei diesem Modell zu bleiben.

Der Halbtonbezug $f' - e' - f'$ wird (besonders jetzt) auch ohne g' als zwingend verstanden.

[hier Notenbeispiel]

spielt man nun stattdessen es' , so wird aufgrund der vorangegangenen Beispiele die Größe dieses Ganztonschritts besonders deutlich:

[hier Notenbeispiel]

Der Schritt zurück zum f' liegt zwar auf der Hand, aber hier jetzt nur aus Gründen der Gewohnheit. Spielt man dagegen als neue Möglichkeit d' , so wird die Logik dieser Fortschreitung von Schülern immer schnell als die Sinnfälligere akzeptiert.

[hier Notenbeispiel]

Auch hier kommt es zu einer offensichtlichen Finalwirkung. Sie hat jedoch nicht die gleiche Prägnanz wie im ersten Beispiel. Abschließend der Halbtonschritt aufwärts zum ges' .

[hier Notenbeispiel]

Die Bestrebung dieses Tons abwärts, zurück zum f' , liegt auf der Hand. In diesem Stadium der Betrachtungen ist es wichtig, dem Schüler, je nach seiner geistigen Disposition, klar zu machen, dass es bei diesen Untersuchungen um die Beobachtung von Sinnfälligkeit geht, nicht um irgend ein phantasievolleres Erfinden. Ziel ist die Einsicht, dass jede Tonkonstellation ein Kräftespiel in Gang setzt, das empfunden und gesteuert werden kann. es schadet auch nichts, schon hier, besonders bei größeren Schülern, auf die Tatsache von Hörgewohnheiten zu verweisen, von denen wir alle geprägt sind. Sie sind ja keine festgeschriebene Willkür, entstanden durch raffinierte Manipulationen, sondern von unzähligen Musikern in einem jahrhundertelangen Prozess als tragfähiges Bezugssystem erfahren und entwickelt worden.

Hier sei eine kleine Betrachtung gestattet, die mir bei der Erörterung dieser Probleme oft sehr hilfreich war: Unser menschliches Zusammenleben wird von einem aus ungezählten Verhaltensweisen gebildeten Regulativ bestimmt, in die wir von klein auf eingeübt sein müssen, um mit-einander zurechtzukommen. Diese Verhaltensweisen sind so standardisiert, dass jede Abweichung ihren eigenen Signalwert bekommt. Und je

differenzierter Verhaltensmuster sind (deren Herkunft oft genug im Dunkeln liegt, die aber sicher alle einmal bitterer Notwendigkeit entsprungen sind), umso gravierender sind alle Abweichungen.

Auf die Musik übertragen bedeutet das:

Je subtiler ein Bezugssystem ist, umso stärker die Funktion der einzelnen Töne, bzw. Akkorde, Rhythmen, Tempi, dynamische Nuancen usw. Auch die kleinste Bewegung hat dann Einfluss und Wirkung auf das Ganze. Optimaler Zusammenhang wertet alles und grenzt den Spielraum des Einzelelements sinnvoll ein. Wo das nicht der Fall ist, ist es auch sehr schwer eine verständliche, d.h. sinnvoll deutbare Wirkung zu erreichen. Und dies ist natürlich immer dann der Fall, wenn uns neue Einsichten zwingen, eingespielte menschliche oder musikalische Verhaltensweisen zu modifizieren oder mit ihnen ganz zu brechen.

1.1 Die Dur-Tonleiter

Zunächst eine kurze Klärung der Begriffe Chromatik und Diatonik.

Letzteres bedeutet leitereigene Fortschreitungen, in C-Dur also Stammtönenfolgen. Chromatik entsteht durch Tief- oder Hochalteration leitereigener Töne mithilfe der bekannten Versetzungszeichen. Sie ist der Ton "des" in C-Dur eine chromatische Veränderung des "d", der Ton "cis" eine chromatische Veränderung des "c". Aber nur die Fortschreitung von "c" zu "cis" ist eine chromatische, also ein chromatischer Halbtonschritt (dessen melodisch sinnvoller Anschluss das "d" wäre), während der Schritt "c" - "des" als ein diatonischer Halbtonschritt bezeichnet werden muss, da trotz chromatischer Veränderung prinzipiell zwei verschiedene Stufen (eine davon in chromatischer Veränderung) aufeinander folgen. Es ist sehr wichtig, die Schüler von Anfang an richtige Orthographie zu gewöhnen.

Über die Tonleiter als 7-stufige diatonische, als chromatische (die nur 5 echte chromatische Halbtonschritte hat), als pentatonische Leiter, über Modi und Reihen ist schon viel gesagt und geschrieben worden. Es kann nicht Aufgabe dieser Überlegungen sein, dies alles noch einmal zu wiederholen. Ich will nur versuchen, einen methodischen Weg zu zeigen, wie man - anknüpfend an die vorigen Beobachtungen melodischer Spannungsverhältnisse, mit Schülern an diese Dinge experimentell herankommen kann. In ihrem Buch "Grundlagen der Musiktheorie" von Christoph Hohlfeld und Hermann Rauhe (Möseler Verlag, Wolfenbüttel, 1970) sprechen die Verfasser in diesem Zusammenhang von einem "klangmagnetischen Kraftfeld" um deutlich zu machen, dass die Tonleiter nicht einfach nur eine Reihenfolge von Tönen ist, sondern dass diese Töne in diesem Zusammenhang verschiedene musikalische Bedeutung gewonnen haben. Nun nehmen Töne, ganz gleich in welchen Konstellationen sie aufeinandertreffen, immer auch Bezug aufeinander. In der Regel werden diese Bezüge von unseren Schülern aber ganz intuitiv

gewertet. Hier soll nun einmal anhand der D-Dur Tonleiter der Versuch gewagt werden, diese Bezüge "zur Sprache zu bringen".

Der erste Schritt besteht in der Aufgabe herauszuspüren, welche Tendenz der Ton *des'* (nicht *cis'*!) in der unmittelbaren Folge von *c'* hat, das hier als Grundton angenommen wird.

[hier Notenbeispiel]

Der Schritt zurück zu *c'* ergibt sich in der Regel bald als das Sinnfälligste. Möglich ist natürlich auch manches andere, aber das einfachste, das, was am direktesten im Bereich der spontanen Erwartung liegt, ist der entspannende Schritt zurück zum *c'*. Der Schritt zum *d'* wäre "anstrengender"; besser dann schon der Schritt zu *es'*. Der (übermäßige) Schritt zum *e'* willkürlich, jedenfalls auf dieser Ebene. (Diese Versuche sollten unbedingt auch singend gemacht werden!) Gehen wir nun einen Schritt weiter und lassen dem *c'* das *d'* folgen,

[hier Notenbeispiel]

so ist der Schritt zurück zum *c'* zwar wiederum das Naheliegendste, seine Größe (Ganztonschritt) eröffnet aber jetzt, im Verhältnis zum vorigen Halbtonschritt (*c'* - *des'*), auch die Möglichkeit eines Weiter-schreitens zu *e'*. Stattdessen soll jetzt *es'* folgen:

[hier Notenbeispiel]

Dieser erneute Halbtonschritt ist wichtig. Hat ein Schüler bis hierher das Verfahren begriffen, nämlich dass es um das Bewusstmachen realer Empfindungen und nicht um irgendeine Programmierung geht, findet er schnell heraus, dass das *es'* abwärts weist, während das *e'* einer gewissen Stabilisierung, ähnlich der *des'* (als Grundton) gleichkäme. (Die Pfeile gelten als Symbole für die auf- oder abwärts weisende Tendenz, bzw. Festigkeit eines Tones.)

[hier Notenbeispiel]

Eine handfeste Skepsis seitens des Schülers, besonders in diesem Stadium ist nicht nur normal, sie ist wünschenswert. Sie sollte auch dem Lehrer erhalten bleiben. Denn: an sich ist ein Ton ("Ton" in diesem Zusammenhang gleich "Tonhöhe") neutral. Er "will" nichts. Wertung erfährt er erst im Zusammenhang mit anderen Tönen. Erst in diesem Zusammenhang qualifiziert er sich. Diese Qualifikation bleibt vom Zusammenhang abhängig. Sie erlischt wenn dieser Zusammenhang nicht mehr gegeben ist, sie erfährt eine Umwertung, wenn der bestimmende Zusammenhang sich ändert. Nur im Zusammenwirken mit anderen Tönen bekommt ein Ton Funktion. Die Bedeutung dieser Funktion aber lebt nur in dem die Musik erfahrenden Menschen. Sie kann nicht von ihr getrennt

betrachtet, d.h. bewertet werden und bleibt so immer nur bedingt verbindlich. Doch ohne den Mut, Erfahrungen "zur Sprache zu bringen", ist keine Klarheit zu gewinnen und kein wirklicher Unterricht möglich. Und ganz natürlich kommt es dabei neben methodischen Ungeschicklichkeiten auch zu handfesten Irrtümern. Da lässt eine ungewohnte Darstellungsweise oder Terminologie leicht skeptisch werden, zumal wenn ein Schüler auf diesem Gebiet noch herzlich unerfahren ist. Skepsis aber weist darauf hin, dass Dinge für uns von Wert sind (nach dem alten Professorenspruch: "Ärgern Sie sich nicht über den, der Ihnen widerspricht, es ist vermutlich der einzige, der Ihnen wirklich zugehört hat!"). Schlimm ist nicht eine vielleicht nur anfängliche Abneigung, z.B. gegen dieses Verfahren der Tonleiterbetrachtung, schlimm ist nur echte Gleichgültigkeit.

Der nächste Versuch geht in der Regel schief: f' nach e' wird immer wieder als Durchgang zu g' gewertet. Hier zeigt sich deutlich die Macht der Gewohnheit, gegründet auf den so überzeugenden Dreiklangzusammenhang. Davon aber erst später. Hier geht es um die Leiterstufen. Und um ihre Beziehung zueinander zu verdeutlichen, ist es besser, den vertrauten Halbtonschritt $e' - f'$ zu verfremden:

[hier Notenbeispiel]

Jetzt liegt eindeutig g' im Erwartungsbereich. Durch diesen kleinen Kontrast wird das Bestreben des f' nämlich abwärts auf e' zu verweisen, besser verstanden.

[hier Notenbeispiel]

das anschließende g' zeigt sich wieder stabil.

[hier Notenbeispiel]

Jetzt könnte die Dreiklangsbildung angesprochen werden, die sich als übergeordnete Größe bei der Abfolge der bisherigen 5 Leitertöne herauskristallisiert. Besonders von älteren Schülern wird in der Regel auch der graduelle Unterschied zwischen diesen 3 Tönen schnell erfasst: c' als Grundton hat die stärkste Ruhewirkung, an zweiter Stelle das quintverwandte g' , dann erst das (obertonentferntere) e' . Es ist nicht leicht, auf so engem Raum Unterschiede zu sehen. Sicher gehört dazu eine verhältnismäßig reiche Erfahrung im Umgang mit tonaler Musik.

(Hier bietet sich als pädagogische Hilfe besonders die Betrachtung von Schlussbildungen an, bei denen gerade die Terz- oder Quintlage der Schlussstonika häufig von auffällender Offenheit ist und Wiederholungen erzwingt, die dann in Oktavlage enden.

Die nächsten Schritte sind jetzt einfach. Das a' zeigt wieder abwärts:

[hier Notenbeispiel]

während das a' in seiner Bewegungstendenz die gleiche Ambivalenz wie das d' aufweist:

[hier Notenbeispiel]

Das h' ist eindeutig Leitton zu c'' (ein b' hätte wieder Abwärtstendenz):

[hier Notenbeispiel]

Die vollständige Tonleiter ergibt dann dieses Bild:

[hier Notenbeispiel]

Dem Ohr unmittelbar verständlich wird auch der innere Zusammenhalt der drei "ruhigen" Töne gegenüber den übrigen, wenn man beim Spielen einmal den Grundton durchklingen lässt:

[hier Notenbeispiel]

Hier zeigt sich dann auch, dass nur der Grundton vollkommene Ruhe hat. Terz und Quinte sind zwar an sich auch ruhiger als ihre Nachbartöne, werden aber doch spürbar im Abstand zum Grundton empfunden.

Noch einmal sei darauf verwiesen, dass die hier ausgesprochenen Wertungen an ganz bestimmte Voraussetzungen gebunden sind. Es ist selbstverständlich, dass bei einer Änderung dieser Voraussetzungen Umwertungen eintreten können, z.B. durch eine mehrstimmige Satzstruktur, durch wechselnde harmonische Felder oder durch Widersprüche aus dem Bereich von Metrum, Takt und Rhythmus. Allerdings lässt sich gerade dabei beobachten, wie die hier erkannten Gesetzmäßigkeiten, wenn auch auf anderen Ebenen und mit anderen Mitteln operierend, ihre volle Gültigkeit behalten.

Es sollen sich jetzt ein paar kleine Analysen anschließen, wie sie auf dieser ersten theoretischen Basis möglich und notwendig sind. Als erstes Beispiel das Kinderlied "Alle meine Entchen"

[hier Notenbeispiel]

Vor dem Hintergrund der Tonleiterkräfte betrachtet, lebt dieses so sehr einfache Liedchen von der Spannung zwischen Grundton und Quinte. Diese Quinte ist zwar auch ein "Ruheton" wie der Grundton, qualifiziert aber im Verhältnis zu diesem durch ihren Abstand zu ihr, Diese Spannung

zwischen g' und c' wird rasch und ohne Umweg innerhalb der ersten 5 Töne aufgebaut. Und jetzt kommt das Entscheidende: Die Quinte wird durch Wiederholung gefestigt, und dann wird an dieser Spannung "gezogen". Das a' testet gewissermaßen die Festigkeit des g'. Dieser Vorgang wird dann noch einmal wiederholt, bevor die Melodie langsam zum Grundton zurückkehrt, wobei jeder Ton einen Takt für sich beansprucht. Eine erstaunliche Bogenbildung, die nur zu Anfang und am Ende des Grundtons bedarf.

Wieviel einfacher dagegen ist das folgende Lied: "Ist ein Mann in'n Brunn gefallen", das zwar prinzipiell mit dem gleichen Mittel der Quintspannung (zum Grundton) arbeitet, diese Spannung formal aber nicht ausbeutet (im vorangegangenen Lied war ja das a' Spannungshöhepunkt), sondern lediglich in 3 Anläufen auf sie hinweist.

[hier Notenbeispiel]

Dem ersten Beispiel eng verwandt, wenn auch melodisch differenzierter, ist das Liedchen "Fuchs du hast die Gans gestohlen":

[hier Notenbeispiel]

Auch hier hat das g' zentrale Bedeutung als Ansatzpunkt für eine Spannungssteigerung. Diesmal verbündet sich aber das a' mit den Tönen f' und c'' zu einer Dreiklangsbildung. Der Abbau, melodisch bereichert durch Vorhaltsbildungen, führt beim ersten Mal zwar zum Grundton zurück, schwingt aber bei seinem Erreichen sofort auf die Quinte zurück (Dreiklangsbildung!), bevor dann der jetzt notwendiggewordene zweite Durchgang das erwartete Grundton-Ende bringt.

Noch zwei weitere Beispiele haben mir gute Dienste geleistet:

Zum einen der den meisten Kindern bekannte Weihnachtschoral "Vom Himmel hoch", zum andern von B. Bartók das zehnte der achtzehn kleinen Stücke "Die erste Zeit am Klavier", womit dann auch wieder der Boden der Klavierliteratur betreten wird.

Zunächst der Choral:

[hier Notenbeispiel]

Er hat vier Abschnitte. Der erste beginnt und endet mit dem ("oberen") Grundton. Dieses c'' bekommt seine Grundtonfunktion dadurch, dass auf es "gezielt" wird: Dreimal der Leitton, zweimal die 6. Stufe, einmal die 5. Beim ersten Erklängen nur Anfangston, hat dieses c'' am Ende dieses ersten Abschnitts entschieden Grundtonbedeutung. Im zweiten Abschnitt springt die Melodie, wie um sich von diesem Grundton zu lösen, wobei bis

auf eine Ausnahme nur "stabile" Töne benutzt werden. Er endet unentschieden auf der Terz. Der dritte Abschnitt wirkt relativ ziellos. In ihm glaubt man latent die Krebsform des zweiten zu hören. Interessant ist hier auch die deutliche Bezogenheit des a' auf das g', im Gegensatz zum ersten Abschnitt. Der vierte Abschnitt führt dann in einer großen kraftvollen Bewegung (mit Zwischenstation auf g') zum ("unteren") Grundton c'. Der ganze Choralverlauf ist eine einzigartige Entwicklung auf diesen Ton hin. Ein geradezu bildhaftes Äquivalent zum Textinhalt. Das Beispiel von Bartók bewegt sich wieder im Quintraum, wobei diesmal aber auch die Terz deutlich mit einbezogen wird:

[hier Notenbeispiel]

Auch hier wieder 4 Abschnitte:

- a) erster Anlauf und Auspendeln auf der Terz (Umkehr bei der Quarte)**
- b) zweiter Anlauf, Durchbruch, erreichen der Quinte**
- c) vergeblicher Versuch, die Quinte zu halten, Rückfall zur Terz (gleiche Melodiebildung wie in Takt 2)**
- d) letzte Bewegung, Erschöpfung, Ende auf dem Grundton.**

Ich bin mir bewusst, dass derartige Beschreibungen von musikalischen Abläufen, emotional geprägt und darum recht subjektiv, auch ihre Schattenseiten haben. Der Konzertführerstil ist hier sicher nicht der Weisheit letzter Schluss. Wenn das Bild aber der emotionalen Fasslichkeit bisher nur mehr oder weniger abstrakt formulierter Kausalitäten dienen kann, wenn sich im Bild das letztlich doch Unsagbare verdichtet, dann sagt es mehr als viele Worte. Aber es sollte wirklich nur ergänzende Funktion haben und uns bei der gemeinsamen Analyse, beim Austausch über musikalische Erfahrungen oder den Bemühungen um eine angemessene Interpretation niemals zum bequemen Ausweg werden, auf dem wir uns aus der täglichen harten Arbeit um ein möglichst umfassendes Musikverständnis zu stehlen versuchen.

An diese Demonstrationen, die bewusst nur an der Tonhöhenordnung orientiert waren, sollten sich unbedingt kleine Aufgaben anschließen.

Sie sollten taktfrei und gleichrhythmisch sein, zunächst nur stufenweise gehen, später auch Sprünge einbeziehen. Auf einer weiteren Stufe können dann auch chromatische Veränderungen vorgenommen werden. Es ist sehr wichtig, daß der Schüler so im Rahmen bleibt, und dass die Aufgaben gründlich besprochen werden. Aus einem Schüler-Notenheft möchte ich einmal 3 entsprechende Beispiele zitieren. Das erste geht nur stufen-

weise: (die beiden Tonwiederholungen weisen deutlich darauf hin, dass hier im 2er-Takt empfunden wurde):

[hier Notenbeispiel]

Das nächste Beispiel bezieht Sprünge mit ein:

[hier Notenbeispiel]

Nun wird mit Vorzeichen gearbeitet:

[hier Notenbeispiel]

Interessant sind hier der Bruch zwischen 3. und 4. Ton, sowie der 8. Ton dis', der zunächst als es', also Molltonika-Terz, gehört wird.

1.2. Moll

Es reizt sehr, jetzt einmal weit auszuholen, bis an die Wurzeln der Mehrstimmigkeit zurückzugehen und diesem gewaltigen Prozess der Entwicklung der funktionsgebundenen Akkorde der "Genesis der Kadenz" nachzuspüren, diesen Vorgang des Aufdämmerns einer neuen Dimension im musikalischen Bewusstsein noch einmal an sich vorüberziehen zu lassen, ausgelöst durch die Notwendigkeit vertikalen Ordners beim gleichzeitigen Erklängen mehrerer Stimmen. Denn im Zuge dieser langen Entwicklung von der frühen Mehrstimmigkeit bis zum Klavier änderte sich alles: Das Verhältnis zur melodischen Linie, die rhythmische Strukturierung der Musik, die Einstellung zu Klangfarbe, Dynamik und Artikulation und die gesamte Formgebung. Und es löste sich, nun, da in den differenzierten..... Bezügen eine eigene, der Musik selbst entstammende, Sprache gefunden war, die bis dahin so selbstverständliche und starke Bindung an das Wort.

Diese Evolution eines völlig neuen Harmonieverständnisses erzwang Schritt für Schritt auch eine Neuordnung der bis dahin verbindlichen theoretischen Basis. Das zeigt sich besonders deutlich bei der bis dahin modal geregelten Wertung der Tonhöhen, und bei der aus der Notwendigkeit der Koordination von Klängen erwachsenen Präzisierung der einzelnen Tondauern (siehe hierzu das Kapitel "Der rhythmische Ansatz"). Im Großen spiegelt es sich im Übergang von der Kontrapunktlehre zur Harmonielehre.

Neuordnung der bis dahin modal geregelten Wertung der Tonhöhen heißt praktisch, dass die Kirchentonarten nur noch bedingt brauchbar waren. In den Kanon der 8 Kirchentöne (zu den 4 authentischen: dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch kamen ja noch die 4 plagalen, die sog. Hypo-

tonarten) wurden im 16. Jahrhundert, also relativ spät, offiziell noch 2 weitere authentische Tonarten (mit den entsprechenden Hypotonarten) aufgenommen, die bis dahin aber schon umfangreich praktiziert worden waren; das Ionische und das Aeolische. Sie überdauerten. Das Ionische, das sich uns heute als "Dur" darstellt, das Aeolische, das uns als "reines Moll" vertraut ist:

[hier Notenbeispiel]

Der Wunsch nach Leittonspannung führte zum sogen. "harmonischen Moll":

[hier Notenbeispiel]

Dies wiederum hatte eine Erhöhung der 6. Stufe zur Folge, melodischer Ausgleich des Bruchs zwischen 6. und 7. Stufe. Es entstand das "melodische Moll":

[hier Notenbeispiel]

Damit wären die Möglichkeiten der Leiterbildung in Moll dargestellt. Sachlich mag das so richtig sein, methodisch könnte aber auch ein anderer Weg eingeschlagen werden.

Zu jeder Durtonart gehört eine parallele Molltonart. Parallel heißt im Bereich der Musik wie sonst auch: im gleichen Abstand. Der hier gemeinte Abstand ist die kleine Terz.

Wir schreiben also noch einmal die C-Dur-Tonleiter und dazu, im Abstand einer kleinen Terz beginnend, die parallele Molltonleiter zu C-Dur: a-moll.

[hier Notenbeispiel]

Als nächstes prüfen wir, ob beide Tonleitern auch wirklich ständig im gleichen Abstand verlaufen:

[hier Notenbeispiel]

Natürlich nicht. Nur der Tonvorrat ist der gleiche. Der Abstand könnte nur dann wirklich immer gleich groß sein, wenn beide Tonleitern Dur-Tonleitern wären - oder moll-Tonleitern. Dies machen wir uns zunutze, in dem wir nun durch Angleichung das uns durch die vorangegangenen Betrachtungen vertraut gewordene Dur vermollen:

[hier Notenbeispiel]

Jetzt wird die a-moll-Tonleiter gelöscht, und was übrigbleibt ist c-moll (rein). Der Vorteil dieser zunächst vielleicht etwas umständlich wirkenden Übertragung liegt darin, dass nun vor dem Hintergrund des Bekannten die Entwicklung zu den 3 üblichen Moll-Versionen besser als an einer im Ganzen neuen Tonleiter gezeigt werden kann. Entschieden wird der Mollcharakter (moll = weich, Dur = hart) schon sehr früh, nämlich mit dem 3. Leiterton:

[hier Notenbeispiel]

Die leichte Abwärtstendenz dieses Tones ist uns schon bekannt. Sie ist wahrscheinlich die Ursache für den Eindruck des Weichen, Traurigen. (Handfeste praktische Erfahrungen waren für mich ausschlaggebend, mich hier auf dieser ersten Theoriestufe für die dualistische Erklärung von Dur und Moll zu entscheiden. Die polaristische Methode, die in der Quinte die Klangwurzel des Molldreiklangs sieht, wird hier noch als zu theoretisch empfunden.) Dieses (gegenüber Dur) veränderte Wesen der Terz sollte im Unterricht an einigen gezielten Beispielen bewusst gemacht werden. Denn auch dort, wo man schon so vieles kennt, herrscht oft Armut, weil das Bekannte so selbstverständlich geworden ist. Dmitri Kabalevsky hat in seinen "24 Kleinen Stücken" op. 39 unter dem Titel "Die Clowns" (Nr. 20) ein reizendes Wechselspiel zwischen Dur- und Mollterz komponiert:

[hier Notenbeispiel]

Paul Hindemith schreibt in seiner "kleinen Klaviermusik " von 1929 beim ersten Stück diese Anfangsakte:

[hier Notenbeispiel]

Das dritte Stück schließt mit einer "Verwandlung"; auf "2" des Schlusstaktes hört man, bedingt durch die Bewegung der Oberstimme die zunächst die Aufmerksamkeit noch gefangen hält, Moll. Dann senkt sich aber die Oberstimme im Terzzug zum Grundton, und in diesem Augenblick setzt sich die Dur-Terz der Begleitung prägend durch:

[hier Notenbeispiel]

In Marko Tajcavic Heft "Lieder von der Mur-Insel" finden sich u.a. folgende Stellen. Zunächst der Anfang von Nr. 2:

[hier Notenbeispiel]

Dann der Anfang von Nr. 3:

[hier Notenbeispiel]

Nun handelt es sich bei diesen Beispielen zum einen um Anfangsliteratur mit offensichtliche pädagogischer Diktion, zum anderen stilistisch um freitonalen Musik, die dem klassischen Umgang mit den Tongeschlechtern längst nicht mehr so verpflichtet ist. Aber auch in wesentlich älterer Musik finden sich zahllose Beispiele für einen formprägenden Einsatz dieses Wechselspiels zwischen Dur und Moll. Stellvertretend für viele seien einige genannt. Im ersten der 6 "Moments Musicaux" von Franz Schubert wird durch die vermollte Wiederholung des vierten Taktes in Takt 5 sowohl eine harmonische Ausweichung als auch, damit verbunden, eine Hemiolenbildung eingeleitet (hier noch nicht sichtbar):

[hier Notenbeispiel]

In der "Facile" genannten Sonate KV 545 findet sich im 2. Satz, den Mozart in erweiterter Liedform komponiert hat, ein Zwischenteil (T. 33 bis 48), der in der gleichnamigen Molltonart (g-moll) der dem Satz zugrunde liegenden Haupttonart (G-Dur) steht. Das angegebene Beispiel zeigt die entscheidenden Übergänge, wobei besonders der Wechsel zurück zu Dur (T.48 zu 49) auffällig ist;

[hier Notenbeispiel]

Ebenso, nämlich auch als Eröffnung einer dramatischen Phase, wirkt der unvermutete Übergang in die Molltonika des an sich in F-Dur stehenden Verlaufs im Takt 71 im ersten Satz der B-Dur Sonate KV 333:

[hier Notenbeispiel]

Von Beethoven als Beispiel der Beginn des Modulationsteils zum zweiten Thema im ersten Satz der Sonate op. 2 Nr. 2: dem offenen Dominant-Ende des ersten Themas folgt nicht die Tonika, sondern der nach c-moll transponierte Anfang des Themas.

[hier Notenbeispiel]

Ein ganz großartiges Beispiel, das hier leider nicht in Noten wiedergegeben werden kann, weil dazu einfach der ganze Satz gebraucht wird, findet sich im Allegro (3. Satz) der Sonate op. 7 von Beethoven. Nach bisher sehr differenziertem Verlauf wird unmittelbar vor der erwarteten Schlussbildung (die Erwartung wird durch die wörtliche Wiederholung der ersten 8 Takte ausgelöst) in Takt 51 aus den Takten 9 bis 12 vermollt. Der von daher noch bekannte Trugschluss (in Es-Dur führte er zum c-moll Dreiklang) führt jetzt zu Ces-Dur, das sich in den folgenden Takten verselbständigt bis es in Takt 68 zu einer dominantischen Öffnung zu B-

Dur (in Bezug auf die Haupttonart Es-Dur also eine doppeldominantische, wobei das ces zur tiefalterierten Quinte umgewertet wird) führt. erst in Takt 79 (Beethoven schreibt hier das einzige Fortissimo des ganzen Satzes!) kommt die erwartete 2. Phrase des Nachsatzes der Eingangsperiode (ich gehe hier von kleinen Takten aus).

Ging es bisher fast ausschließlich um ein Vermollen, so sei doch abschließend, natürlich auch nur pars pro toto, auf den gegenteiligen Effekt verwiesen. Auch hier braucht die Wirkung das ganze Stück. Gemeint ist das 19. der Nocturnes" von Fr. Chopin (Oeuvre posthume) in e-moll, das sich in seinen Schlusstakten (46 bis 58) ganz nach E-Dur wendet und damit in diesem Schlussteil einen unbeschreiblichen Glanz ausstrahlt.

Nun bleibt der Abwärtstrend der für Moll prägenden kleinen Terz in seiner Wirkung nicht auf die dritte Tonleiterstufe beschränkt. Sie wirkt sich auch auf die 6. und 7. Stufe der Tonleiter aus, weshalb diese Form der Leiter für die melodische Abwärtsbewegung am geeignetesten erscheint:

[hier Notenbeispiel]

Die musikalische Ursache für die Notwendigkeit einer Erniedrigung dieser Stufen liegt in der starken Spannung die sich ergibt (4 Ganztonschritte unmittelbar hintereinander), wenn lediglich die Terz erniedrigt ist. Sie bedroht die innere Geschlossenheit der Leiter durch ein extremes Auseinanderstreben der Endpunkte dieser 5-Ton-Gruppe.

[hier Notenbeispiel]

Über die Behandlung der 6. und 7. Stufe entscheidet die melodische Bewegungsrichtung. Ich halte den verbreiteten Satz: das melodische Moll benutzt abwärts das reine Moll" nicht für sinnvoll. Was soll sich denn ein Schüler unter der Benutzung einer Leiter durch eine andere vorstellen? Es ist doch die schöpferische Melodiefindung, die sich der verschiedenen Leiterbildungen bedient. Ihre Auf- und Abwärtsbewegungen entscheiden über Hoch- oder Tiefalteration der 6. und 7. Stufe. Zeigt die melodische Richtung aufwärts, werden 6. und 7. Stufe erhöht eingesetzt.

[hier Notenbeispiel]

zeigt sie abwärts, dann erniedrigt:

[hier Notenbeispiel]

Besteht kein stufenweiser melodischer Zusammenhang zwischen 6. und 7. Stufe, so werden sie den angrenzenden "stabilen" Tönen zugeordnet. Die 6. in erniedrigter Form der 5.:

[hier Notenbeispiel]

die 7. erhöht als Leitton zu 8.:

[hier Notenbeispiel]

An dieser Stelle müssen wir unseren Schülern klarmachen, dass in einer Moll-Komposition ständig mit den beschriebenen Versionen zu rechnen ist, und diesen Problemkreis sofort auch durch entsprechende Analysen erhärten. Prinzipiell sind dazu alle Moll-Kompositionen geeignet. Besonders gern nehme ich aber u.a. aus "12 kleine Präludien für Anfänger" von J.S. Bach Nr. 12 in a-moll. Dieses etwas sperrige, selten gespielte Stück scheint mir eine echte Moll-Studie zu sein, deren besondere Anforderungen nicht auf dem Gebiet der Technik, sondern der Gestaltung liegen. Im dritten der hier wiedergegebenen 5 letzten Takte findet sich auch eine bei Skalenbewegungen der Melodie häufig zu beobachtende Verwendung des melodischen Molls; obwohl die Bewegungsrichtung vom Grundton aus abwärts weist, schreibt der Komponist eine erhöhte 6. und 7. Stufe. Der Grund für dieses Verhalten liegt darin, dass als melodischer Zielton der "überlaufene" (obere) Grundton gemeint ist. Der melodische Schwung federt aber zunächst noch einmal zur 5. Stufe, wonach die Melodie dann in Aufwärtsbewegung den Grundton erreicht. Im folgenden Beispiel findet sich diese Situation in Takt 15. Der Leitton *gis'* auf " 1 " wird stehen gelassen, es folgt die beschriebene Abwärtsbewegung im melodischen Moll und in Takt 16 eine erste Auflösung zur Tonika, die aber nicht greift. Die tatsächliche Auflösung dieser offenen Dominantenspannung erfolgt, bedingt durch den übergeordneten metrischen Zusammenhang, erst im Schlusstakt, Takt 17, auf " 1 ".

[hier Notenbeispiel]

Eindrucksvoll ist auch der Beginn des ersten der " 4 Duette" aus dem dritten Teil der Klavierübungen von Bach. Hier wird in einem großen Bogen das melodische Moll bis zum (unteren) Grundton durchgezogen. Erst das danach folgende *c''* der Oberstimme bricht (als erniedrigte 6. Stufe) in diese Spannung ein:

[hier Notenbeispiel]

Aus der Fülle der möglichen Beispiele seien noch 2 besonders genannt. Sie stehen unter den Nummern 58 und 59 im 2. Band von Bartóks "Mikrokosmos". Sie bedürfen keines Kommentars. Doch sei erwähnt, dass der übermäßige Sekundschritt zwischen erniedrigter 6. und erhöhter 7. Stufe, den Bartók in Nr. 58 offensichtlich zur Idee erhoben hat, auch Bach schon gereizt haben muß. Er findet sich je in dem schon zitierten kleinen Präludium, ebenso ist er, um nur noch ein weiteres Beispiel zu nennen, von zentraler Bedeutung in der zweistimmigen Invention in f-moll. (Aber ständig nur in der Abwärtsbewegung!). Normalerweise wurde durch Um-

kehrung der übermäßigen Sekunde eine harmonische Klammer gebildet:

[hier Notenbeispiel]

Nun die beiden Zitate der Bartók-Stücke:

[hier Notenbeispiel]

Unter Einbeziehung aller Möglichkeiten, also auch der chromatischen Veränderung eines Leitertons, die dem strengen Verständnis einer siebenstufigen Diatonik zwar zunächst widerspricht, in der Praxis zur Bildung des notwendigen Tonvorrats einer Moll-Tonleiter aber unerlässlich ist, stellt sich diese Leiter (als Modell hier auf dem Grundton c' aufgebaut) als "die Moll-Tonleiter" dar:

[hier Notenbeispiel]

Mit diesem Modell lassen sich gut eigene kleine Übungen machen. So neben dem Erfinden eigener Moll-Melodien besonders das Vermollen bekannter Dur-Melodien. Als letztes Beispiel hierzu die Mollform des weiter oben betrachteten Weihnachtschorals "Vom Himmel hoch", dessen erste Melodiephrase gleich noch einmal das Problem der melodisch zwar zunächst abwärts weisenden, ideell aber aufwärtsstrebenden Melodieführung zeigt.

[hier Notenbeispiel]

Der Vorteil dieser Betrachtungsweise des Phänomens "Moll" vor dem Hintergrund der Dur Tonleiter liegt in einer verbesserten Einstellung zu allen chromatischen Veränderungen, die vom Schüler vorerst nur punktuell, also nicht in größeren harmonischen Zusammenhängen, gesehen werden. Nun ist zwar Moll nicht aus einer Veränderung des Dur entstanden, sondern hat seine eigene historische Entwicklung, doch zeigt sich dem heutigen Betrachter zunächst nur das Ergebnis, im unmittelbaren Vergleich mit Dur. Und um diesen Vergleich, d.h. praktisch: die konkreten formalen Konsequenzen dieses Dualismus, geht es mir; zumal sich dabei auch die Gelegenheit bietet, die Kraft und Bedeutung chromatischer Veränderungen zu studieren, also Einsichten zu gewinnen, die über die traditionelle Dur-Moll-Tonalität hinaus Gültigkeit haben.

Ein Wort noch zu Kirchentonarten und freien Leiterbildungen, die ja in jüngerer Unterrichtsliteratur häufiger benutzt werden. Auch hier sollte vor der Arbeit am Stück eine gründliche Betrachtung des dem Stück zugrunde liegenden Tonvorrats stattfinden. Dabei ist zunächst nicht so wichtig, wie etwas heißt, sondern welche musikalische Bedeutung von ihm ausgeht. Je fortgeschrittener ein Schüler aber ist, umso "schonungsloser" sollte er auch mit der Fachterminologie vertraut gemacht werden.

Erfahrungsgemäß werden musikalische Betrachtungen leichter, je besser der Schüler sich auch hier eingewöhnt hat. Entscheidend bleibt aber immer das wirkliche Verstehen theoretischer Arbeit, wo doch Musik sonst so leicht und direkt, eben ohne primär rationalen Anspruch, den Menschen erreicht.

1.4. Tonarten

Mit voller Absicht wurde bisher die übliche Einteilung der Tonleitern in Ganz- und Halbtonschritte vermieden. Dem Schüler nützt es zunächst herzlich wenig zu wissen, wo in Dur und Moll "die Halbtonschritte" liegen. Diese Betrachtungsweise der Tonleitern ist am Anfang völlig unplastisch und unmusikalisch. Nützlich wird die Einteilung nach Schrittgrößen aber jetzt, wo die Leitern bekannt sind. Wenn nun von Ganz- und Halbtonschritten die Rede ist, so weiß der Schüler, welche musikalische Bedeutung ihnen zukommt, warum gerade sie so prägend für den Charakter einer Tonart sind. Tonleitern sind ihm nun mehr als nur "Skalen".

Bei der Einführung in unser Tonartensystem folge ich dem Verfahren, das vom Tetrachordaufbau ausgeht. Ich halte es für günstig, weil es vom Schüler selbständig erarbeitet werden kann. Es geht zurück (was ich größeren Schülern auch zeige) auf die griechische Kernskala, das sogen. vollständige System (systema telion), das aus vier gleichgebauten Tetrachorden bestand, deren beide mittlere durch einen Ganztonschritt (den Diazeuxis) von einander getrennt waren. Zu zwei vollständigen Oktaven ergänzt wurde dieses System durch den Ton "A", sinnvoll als Proslambanomenos (der Hinzugenommene) bezeichnet:

[hier Notenbeispiel]

Auch unsere Dur-Tonleiter besteht aus aufbaugleichen Tetrachorden. Ihre Schrittfolge wird aber in der Aufwärtsbewegung gemessen. Getrennt sind beide durch einen Ganztonschritt (der dem f' eine Bedeutung zumisst, die es in unserem Tonleiterverständnis nicht hat):

[hier Notenbeispiel]

Nun lasse ich zunächst die Reihenfolge der Kreuz-Tonarten erarbeiten. Das ist einfach, weil wir dabei unserer Schreibrichtung von links nach rechts folgen können. Da die Dur-Tonleiter aus zwei gleichgebauten Tetrachorden besteht, ist es möglich, dass das 2. auch als 1. einer quinhöher beginnenden gesehen werden kann. Dem zweiten Tetrachord von C-Dur folgt also nun im Ganztonabstand gleich gebaut (Ganzton - Ganzton - Halbton) ein neues, das mit dem ersten (dem ursprünglich 2. von C-Dur) zusammen eine neue Tonleiter bildet: G - Dur.

Die hierbei notwendige Chromatische Veränderung f " zu fis " bringt das erste Vorzeichen:

[hier Notenbeispiel]

Nun wird wieder das 2. Tetrachord zu einem ersten, und im Ganztonabstand schließt sich ein neues, gleichgebautes an:

[hier Notenbeispiel]

Diese Reihe wird fortgesetzt, bis alle Töne chromatisch verändert, d.h. bis Cis-Dur erreicht ist. Am Ende der einzelnen Beispiele wächst langsam die Anzahl der Vorzeichen, deren logische Reihenfolge vom Schüler jetzt begriffen wird.

Der Weg zur Reihenfolge der Be-Tonarten ist etwas umständlicher, weil jetzt von rechts nach links geschrieben werden muss. Dem ersten Tetrachord von C-Dur (oktavversetzungen sind aus praktischen Gründen unumgänglich) wird im Ganztonabstand ein gleichgebautes vorangestellt. Auch hier wieder am Ende der Zeile die Notierung des neuen Verzeichnisses.

[hier Notenbeispiel]

Auf die gleiche Weise entsteht B-Dur:

[hier Notenbeispiel]

Es ist gut, die Schüler abschließend zu systematischen Betrachtungen anzuleiten. So kann z.B. der Hinweis darauf, dass das jeweils neue Vorzeichen bei den Kreuztonarten immer auf den Leitton der neuen Tonart bezogen ist, während sich die chromatische Veränderung bei den Be-Tonarten regelmäßig auf die 4. Stufe bezieht, später bei der Erarbeitung der Tonleiter-Fingersätze sehr nützlich sein.

Ein Wort noch zum Quintenzirkel. Dieser Begriff klingt zwar sehr bedeutungsvoll, hat sich aber als Vorstellungshilfe als wenig hilfreich erwiesen. Viele Schüler kennen ihn, wissen aber nichts damit anzufangen. Hier mag die Gewohnheit eine Rolle spielen. Günstiger scheint mir aber die Quintenskala, oder auch "Quintenalphabet genannte Anforderung der Tonarten mit eindeutigem "Oben" und "Unten" (Termini, die auch bei Modulation üblich sind; man moduliert auf- oder abwärts, nicht rechts- oder links-herum) und auch ohne die vorgetäuschte Identität der enharmonisch aufeinander bezogenen Tonarten, die ja nicht unmittelbar nebeneinander liegen, sondern aufgrund des vielfachen Quintabstandes ihrer Grundtöne himmelweit voneinander getrennt sind.

Cis
Fis
H
E
A
D
G
C
F
B
Es
As
Des
Ges
Ces

Bekanntlich ist diesem System der Dur-Tonarten das der Moll-Tonarten angeschlossen. Der Zusammenhang ergibt sich aus dem gleichen Tonvorrat (womit speziell das reine, also aeolische Moll angesprochen ist), der sich in der gleichen Vorzeichnung der betr. "parallelen" Tonarten widerspiegelt. Das Abstandsintervall ist der kleine Terz. Daher die Bezeichnung "terzverwandte" Tonarten (im Gegensatz zu quintverwandten, a.o.).

Wichtig ist neben dem Hinweis auf die Bezeichnung "gleichnamig" (die besagt, dass eine Dur- und eine Molltonart auf dem gleichen Grundton aufgebaut sind; dazu auch die Beispiele aus dem Kapitel über Moll) der praktische Hinweis. So z.B. die Tonartenfolge in der 1. der 15 zweistimmigen Inventionen Bachs; Dem Beginn in C-Dur folgt eine Bewegung zum quintverwandten G-Dur (Takt 7), die nächste Phase führt zum terzverwandten a-moll (Takt 15) die letzte natürlich wieder zurück zu C-Dur. Die 4. Invention in d-moll wendet sich zuerst zur parallelen Dur-Tonart F-Dur (Takt 18), bevor sie über das quintverwandte a-moll (Molldominante) zur Ausgangstonart zurückkehrt.

Hiermit ist aber schon der Boden eines melodischen Ansatzes verlassen. In einem späteren Kapitel möchte ich auf die Bedeutung tonartlicher Bezüge noch einmal zu sprechen kommen, weil die Kenntnis dieser Dinge für das Verständnis einer Komposition, und damit unmittelbar auch für die Interpretation, von größter Wichtigkeit ist.

1.4. Intervalle

Bei einer einfachen melodischen Fortschreitung (horizontale Intervallbildung) im Schritt oder Sprung wird der 2. Ton immer vor dem Hintergrund des ersten gehört. Er ist, dank des Erinnerungsvermögens des Hörers, mit einer kleinen Vorgeschichte befrachtet und in seiner Wirkung von dieser geprägt. Der 2. Ton wird im Vergleich zum 1. gehört und aus diesem Vergleich entsteht der Eindruck melodischer Bewegung und Entwicklung. Im simultan gespielten Intervall gerinnt die melodische Folge zur harmonischen Gleichzeitigkeit, Relation wird zur Konfrontation, Abzählen zum Addieren. In diesem Prozess einer (vertikalen) Verdichtung liegt das Besondere des Intervalls. Es entsteht eine neue, übergeordnete Größe. War der Einzelton noch etwas Elementares, etwas "Unteilbares" (die Betrachtung der Teiltonreihe wird uns eines Besseren belehren) und an sich, d.h. ohne wertenden Zusammenhang, Neutrales, so begegnet uns in den Intervallen eine Gruppe von "Über-Tönen", von Klängen also, die sich auch ohne wertenden Zusammenhang charakteristisch von einander unterscheiden. Die Erregung dieser Entdeckung, die für die Entwicklung der mehrstimmigen Musik von entscheidender Bedeutung war, schlug sich in dem für Theorie und Praxis bis heute gültigen Begriff "Kontrapunkt" nieder: punctus contra punctum, Note gegen Note im Sinne echter Polarität.

Wenn also jetzt über Intervalle gesprochen wird, dann als vom gleichzeitigen Erklingen zweier Töne. Denn das Zerlegen eines Intervalls in eine Folge zweier Töne, als "Sekundschrift" oder "Quartsprung", lässt wieder das melodische Element dominieren. Wie verschieden dann z.B. Quarten wirken können, zeigt das folgende, auf C-Dur bezogene kleine Beispiel:

[hier Notenbeispiel]

Hat die erste Quarte (a) noch Öffnungscharakter, so die dritte ausgesprochen Finalwirkung. Die zweite (b) von einer leichten melodischen Indifferenz geprägt, vermittelt zwischen beiden. Zweimal werden Töne angesprungen, die im Sinne der Tonleiterkräfte eine leichte Abwärtstendenz haben. Beim 3. Sprung, dem Sprung auf den Grundton, entfällt der Wunsch nach einer Weiterführung. Eine andere Artikulation kann das verdeutlichen:

[hier Notenbeispiel]

Interessant ist auch die Beobachtung, wie eine andere Taktsetzung (worüber später noch genauer gesprochen werden soll) diese Wirkung beeinflussen kann:

[hier Notenbeispiel]

In diesem Beispiel wären d'', h' oder g', also Töne des Dominantbereichs, als Folgeton noch sehr gut denkbar.

Setzt man, ausgehend vom vertrauten Modell der Dur-Tonleiter, die einzelnen Leitertöne in unmittelbare Beziehung zu ihrem Grundton, so erhält man die Reihe der sogen. durtonalen Intervalle:

[hier Notenbeispiel]

Diese Intervalle sind rein (Prime, quarte, Quinte, Oktave) oder groß (Sekunde, Terz, Sexte, Septime). Als Sonderfall gilt die Prime. Regelmäßig kommt von Schülern der Einwand, sie bilde doch gar keinen wirklichen Abstand. Das Besondere der Prime liegt aber in der Doppelbelastung eines Tones, eine Tatsache, die Streichern, Sängern oder Bläsern aber sehr wohl - und beim Klavier mit Sicherheit dann, wenn wir an 2 Klavieren spielen, oder mit den genannten Instrumenten oder Sängern Kammermusik machen. Darum ist sie mehr als nur "ein Ton".

Der nächst Schritt könnte so aussehen, daß man durch Tiefalteration der 2., 3., 6. und 7. Stufe zu den noch fehlenden 2 "kleinen" Intervallen kommt. Ein Verfahren, das durch seine Nähe zur Moll-Tonleiter legitimiert wäre.

[hier Notenbeispiel]

Eine weitere Möglichkeit bietet sich durch Umkehrung der durtonalen Intervalle. Hierbei verlegt man den Grundton in die obere Oktave und lässt, wieder von ihm ausgehend, die Tonleiter abwärts laufen:

[hier Notenbeispiel]

Dass Sekunde, Terz, Sexte und Septime jetzt "klein" sind, hat seine Ursache in der nun rückläufigen Schrittfolge der Dur-Tonleiter:

	Sekunde groß (1)	Terz groß (2)	Quarte rein (2 1/2)	Quinte rein (3 1/2)	Sexte groß (4 1/2)	Sept. (5 1/2)	Oktave (6)
aufwärts:	1	1	1/2	1	1	1	1/2
abwärts:	1/2	1	1	1	1/2	1	1/2
	(1/2)	(1 1/2)	(2 1/2)	(3 1/2)	(4)	(5)	(6)
	Sekunde klein	Terz klein	Quarte rein	Quinte klein	Sexte klein	Sept. rein	Oktave

Diese Darstellungsweise öffnet, neben der Einführung des Begriffs "Umkehrung", die Möglichkeit zum Hinweis auf die Komplementärintervalle, d.h. die Ergänzungsintervalle im Oktavraum:

[hier Notenbeispiel]

Ablesbar ist hier, wie reine Intervalle sich mit reinen, große dagegen sich mit kleinen zur Oktave ergänzen. Oder anders: reine Intervalle führen in der Umkehrung wieder zu reinen, große dagegen zu kleinen.

Im weiteren Verlauf der Bemühungen um einen sicheren Umgang mit Intervallen bieten sich 2 Wege an. Entweder bleibe ich bei dem Verfahren einer Größenbestimmung vom durtonalen Intervall her, oder ich bestimme nach der Stufen-, d.h. Schrittfolge. Im ersteren Fall wird der tiefere Intervallton als Dur-Tonleiter-Grundton gedacht und geprüft, ob der obere Intervallton ein entsprechender Leiterton ist. Wenn ja, handelt es sich um ein reines oder großes Intervall. Wenn nein, so muss ich nach Maßgabe der Vorzeichnung des oberen Intervalltons die Bezeichnung entsprechend ändern z.B.:

[hier Notenbeispiel]

- | |
|---|
| 1.) D-Dur : 3. Stufe fis = große Terz |
| 2.) Cis-Dur : 3. Stufe sis, e bedeutet Tiefalteration = kleine Terz |
| 3.) As-dur : 4. Stufe des = reine Quarte |
| 4.) Es-Dur : 7. Stufe d, des bedeutet Tiefalteration = kleine Septime |

Dieses Verfahren ist zwar logisch, setzt aber wirklich gute Tonartenkenntnisse voraus. Der 2. Weg hält sich an die Schrittfolge. Er setzt beim Stammtönenbild an und berücksichtigt dann erst die eventuellen chromatischen Veränderungen der Intervalle:

- | |
|--|
| 1.) d - f = kleine Terz, (1 1/2) d - fis = große Terz |
| 2.) c - e = große Terz, (2) cis - e = kleine Terz |
| 3.) a - d = reine Quarte, (2 1/2) as - des = ebenfalls |
| 4.) e - d = kleine Septime (5) es - des = ebenfalls. |

Wo über Intervalle gesprochen wird, tauchen mit Sicherheit auch die Begriffe Konsonanz und Dissonanz auf. Über sie ist, in der Regel unter sorgfältiger Berücksichtigung der verschiedenen historischen Epochen, schon viel gesagt worden, dass hier nicht wiederholt werden soll. Nur soviel: Ich habe mich stets bemüht, über diese z.T. sehr subjektiv empfundenen Größen immer möglichst sachlich zu sprechen. Natürlich klingt eine große Terz "schöner" als eine große Septime, aber die große Septime ist durch den durch sie bewirkten Wunsch nach Auflösung das aktivere, das "interessantere" Intervall. Dissonanzen also nicht als "kaputte Konsonanzen" gesehen, sondern als Stadium der Vorbereitung, als

Auflösungs- und Neuformungsprozess, als Triebkraft auf die Konsonanz hin, oder ästhetischer Abstand zu ihr. Dissonanzen als Bewegungsvorgang zwischen Konsonanzen, als Aktivum, als eine dem Ohr notwendige Mühe, wobei der Grad der Abweichung vom konsonanten Klang vielfach modifiziert werden kann. Die Dissonanz ist nicht der Widerpart der Konsonanz, sie ist ihre notwendige Ergänzung. Oder radikal ausgedrückt: ihre gespannteste, schöpferischste Form. Denn in der Dissonanz lebt die Konsonanz als Vision einer Lösung, und der Stärkegrad einer Dissonanz nimmt ja mit seiner Nähe zur erwarteten Konsonanz zu, d.h. die Dissonanz wird immer deutbarer. Die Konsonanz dagegen "leidet (bei zunehmender Dauer) an sich selbst"; sie verblüht und verliert ihre hohe Bedeutung ohne den vitalen Kontrast differenzierter Dissonanzbildungen. Die bloße Gegenüberstellung von Konsonanz - Dissonanz im Sinne von schön - unschön, ist einfach zu wenig. Es sind doch nur Synonyme für die Empfindung von Weg und Ziel, Erwartung und Erfüllung, von Höhe und Tiefe einer langen nuancenreichen Skala, die nur flächenhaft die zwei Seiten einer Sache unterscheidend zu beschreiben suchen.

Setzt die akustische Erfahrung der Intervalle von großer Bedeutung, das Einüben in ihre charakteristischen Klangbilder: die Ruhe von Quinte und großer Terz, die Spannung von Sekunden, großer und kleiner Septime usw., unabhängig davon, von welchen Tönen diese Intervalle jeweils gebildet sind. Denn die Notation von Intervallen, womöglich noch im Rahmen einer bestimmten Tonart, bedeutet in den meisten Fällen auch eine präzise Wertung, die bei nur akustischem Erscheinen der Intervalle entfällt. So hat für das Ohr der folgende Klang Ruhe, aber dem Auge zeigt sich eine dramatische Spannung:

[hier Notenbeispiel]

Dieses Intervall ist ein Hinweis auf die bereits verwendeten Begriffe "übermäßig" und "vermindert". Bei ihrer Erklärung war mir das folgende kleine Modell immer sehr hilfreich:

[hier Grafik]

Aus dieser kleinen Anordnung der Begriffe zur Größenbezeichnung der Intervalle geht deutlich hervor, dass reine Intervalle bei chromatischer Veränderung direkt zu übermäßigen oder verminderten werden, während große und kleine Intervalle diese Begriffe nur einseitig tangieren.

Für das Hören sind diese Begriffe zunächst ohne Belang, da übermäßige und verminderte Intervalle (ohne Zusammenhang) klanggleich mit großen, kleinen und reinen sind. Eine Ausnahme bildet nur der sogen. Tritonus, die übermäßige Quarte, klanggleich mit der verminderten Quinte und von ihr nur in der Notation oder einer die Auflösung zeigende Weiterführung zu unterscheiden.

2. Der rhythmische Ansatz

a) Auch in der Erfahrung des Musikers hat der Begriff "Zeit" eine besondere Bedeutung. Er weiß aus seinem täglichen Umgang mit Ton- und Pausendauern, der Länge dynamischer Bewegungen, übergeordneter formaler Bezüge und Tempoverhältnisse etwas von der Bindung dieses Begriffs an zahlreiche praktische Voraussetzungen, weiß, dass die Zeit nicht als unabhängige Größe existiert, sondern nur in oder zwischen den Dingen spürbar wird. Für ihn ist die Zeit ein Qualitätsbegriff des Erlebens. „Lang“ und „kurz“ sind Wirkungen, die sich aus Relationen ergeben, wobei die von Individuum zu Individuum verschiedene Fähigkeit, akustische Erfahrungen zu verarbeiten. Hierbei spielt neben der Erfahrungsdichte der Erfahrungsinhalt eine entscheidende Rolle: ob er vertraut ist oder neu, schwer durchschaubar oder leicht fasslich, komplex oder simpel; ob Erwartungen ausgelöst werden, die dem gegenwärtigen Geschehen eine gezielte Richtung geben und Vorstellungen hinsichtlich einer Weiterführung wecken, die dann erfüllt oder nicht erfüllt werden; oder ob bereits Vergangenes in neuer Form wieder aufgegriffen und nun ganz anders als ursprünglich ausgewertet wird. Der Prozess des Verstehens ist immer wieder vielschichtig und Zeitgefühl abhängig von der Fähigkeit, ihn geistig zu bewältigen.

b) Musik ist eine Sprache ohne Begriffe und ohne Bilder. Zwar kann sie einen sprachlichen Gestus annehmen, kann auch beim entsprechend veranlagten Hörer zu bildhaften Assoziationen führen, aber ihre eigentliche Aussage vollzieht sich zwischen den Werten von Höhe und Tiefe, Länge und Kürze ihrer Töne, von Stille und Klang, im Wechsel der Klangfarben, der Bewegungen im Bereich der Dynamik, der formalen Wirkungen erkennbarer Satzglieder, Strukturierungen, wechselnder Dichteverhältnisse, Entwicklungsprozessen in unmittelbarer Folge und übergeordneten Zusammenhängen. Einfach ist das nicht. Aber vereinfachend formuliert könnte man sagen: Musik drückt sich durch Verhältniswerte aus. Sie lösen die Empfindung von Erwartung und Erfüllung, Spannung und Lösung der Spannung von Überraschung oder Konstanz, Turbulenz, Ruhe, Dramatik oder Befremden aus, die als individuelle Reaktionen und so schwer messbar im Zentrum musikalischer Kommunikation stehen.

c) Voraussetzung für „sprechende“ Relationen (nun besonders auch in Richtung auf rhythmische Wirkungen) sind zwei Dinge: die feste Norm und die schöpferische Abweichung von der Norm. Die Norm hat an sich keinen schöpferischen Aussagewert, für das Verständnis der Abweichung ist sie aber unerlässlich, denn diese kann sich nur vor dem Hintergrund einer Norm profilieren.

Beides, Norm und schöpferische Abweichung, muss vom Musiker empfunden und zur Wirkung gebracht werden. Das geschieht, um bildlich zu sprechen, von innen nach außen. „Innen“ bedeutet ein unbestechliches Gefühl für Gleichmaß, Regelmäßigkeit, Präzision oder anders: für das Grundsätzliche und darum Allgemeine. „Außen“ bedeutet demgegenüber die im schöpferischen Akt entstandene Gestalt oder Gestaltung, die einmalige Erscheinungsform einer musikalischen Situation in Komposition und Interpretation. Der Schüler muss lernen, dieses Spannungsverhältnis zwischen Norm und schöpferischer Abweichung, zwischen Innen und Außen, Gesetz und Phantasie zu erkennen und selbst herzustellen. Wie oft haben wir Schüler insgeheim deshalb als unmusikalisch betrachtet, weil sie „unrhythmisch“ spielten. Dennoch: Mitunter sind es gerade besondere Sensibilität und Phantasie, die es einem Schüler anfänglich schwer machen, auf Vorgegebenes einzugehen. Fasziniert von klanglichen Details, erfasst er (noch) nicht die tatsächliche Gestalt und formale Bedeutung einer Stelle. Auch nach Jahren intensiven Unterrichts passierten einer an sich sehr begabten Schülerin Fehler wie dieser (Mozart, KV 280, 3. Satz): Anstatt wie notiert:

[hier Notenbeispiel]

spielte sie zunächst immer

[hier Notenbeispiel]

Der Grund: Sie wertete die zeitlichen Dauern eigenständig, spielte für sie Durchsichtiges schnell und oberflächlich, für sie Interessantes (meist eigentlich virtuos und harmonisch sehr dichte Stellen) wieder in einem ganz anderen Zeitmaß. Das bedeutete, dass sie Abschnitt für Abschnitt individuell bewertete, ohne die Gesamtform oder wenigstens größere Zusammenhänge im Auge zu haben. Hier lag eine Schwäche. Um ihr zu helfen, wies ich darauf hin, dass keine Komposition „nur interessant“ ist. Ich zeigte ihr die formale Notwendigkeit auch „langweiliger“ Passagen, wobei sich natürlich zahlreiche Vergleiche (wie z. B. Das Konsonanz-Dissonanz-Verhältnis) anbieten. Es überzeugte sie, als ich sagte: Wenn es Dir gelingt, das Tempo gleichmäßig zu halten, dann erscheinen die unterschiedlichen Abschnitte einer Komposition deutlich als „langweilig“ und „interessant“, aber auch nur dann entstehen jene Gegensätze, die auch einen längeren musikalischen Verlauf in seiner Gesamtheit interessant erscheinen lassen.

Häufig ist es allerdings auch einfach technische Unbeholfenheit, die ein Spielen in rhythmisch falsche Bahnen lenkt. In beiden Fällen aber fehlt es an dem Vermögen, die in der Notation ausgedrückten musikalischen Absichten (=Verhältniswerte) in ihrer tatsächlichen Bedeutung zu erfassen.

Hier muss die verbale Aufklärung über die zeitlichen Ordnungen der Musik ansetzen. Theorie im Unterricht darf also nicht einseitig und pauschal nur als „Harmonielehre“ verstanden werden, schon gar nicht im Rahmen des Klavierunterrichts, denn die Realisierung der (harmoniebildenden) Tonhöhen ist am Klavier primär eine Frage der Technik. Ihre zeitlichen Wertungen aber hängen von der Fähigkeit ab, rhythmische Relationen im Sinne des beschriebenen Modells von Norm und schöpferischer Abweichung intuitiv richtig zu erfassen und darzustellen. Zeitliche Wertungen (entsprechend auch dynamische) verlangen tiefstes musikalisches Bewusstsein, Einfühlungs- und Vorstellungsvermögen, Formgefühl im weitesten Sinne. Für viele Schüler ist das ein langer Weg, doch wir müssen uns davor hüten, rhythmische Schwächen als einen Mangel an Musikalität überhaupt zu deuten. Die musikalische Begabung mag bei manchem insgesamt schwach sein; sie ist aber immer komplex und meistens auch entwicklungsfähig. Die rhythmische Komponente ist nur ein Teil von ihr, allerdings ein sehr wesentlicher.

2. 1. Metrum

Metrum ist Maß. Ursprünglich als Versmaß ein Ordnungselement der Dichtung, gliederte es auf der Basis von unterschiedlichen Längen und Akzentuierungen in unmittelbarem Zusammenhang mit der antiken Motivlehre den Vers quantisierend in betonte und unbetonte Zeiten, also regelmäßige Wiederkehr von Motivgruppen mit internem Betonungsgefälle, gestützt auf die Eigenheiten der Sprache. Die starke Sprachbezogenheit der frühen Musik hatte zu einer Übertragung dieses eigentlich vom Wortrhythmus ausgehenden Ordnungsprinzips auf die Musik geführt. Doch auch als die Musik sich mehr und mehr von der Sprache löste und zu ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten fand, blieb sie einer metrischen Ordnung ihres zeitlichen Ablaufs weitgehend verhaftet.

Wesentlich für die Bedeutung des Begriffs „Metrum“ sind also zwei Merkmale:

1. Regelmäßigkeit
2. Gruppierungen durch unterschiedliche Betonung.

Regelmäßigkeit bezieht sich auf eine gleichmäßige Impulsfolge (im Sinne des Metronoms):

[hier Notenbeispiel]

Diese (normative) Eigenschaft des Metrums, als Aktivum auf den Spieler übertragen, wird gern als „metrisches Grundgefühl“ bezeichnet. In ihm wurzelt das Tempoempfinden, auf ihn bauen sich alle übergeordneten Bildungen von Takt und Rhythmus auf.

Gruppenbildungen durch unterschiedliche Betonung können auf zweifache Weise entstehen:

a) durch dynamische Akzente, z. B.

[hier Notenbeispiel]

b) durch verschiedene Dauernwerte, z. B.

[hier Notenbeispiel]

So zeigt sich „Metrum“ als eine für alles (zumindest traditionelle) Musizieren unerlässliche Voraussetzung, eine Basis, eine Konstante, deren Erstellung und Handhabe eine wesentliche geistige Leistung bedeutet. Denn sowohl die Gleichmäßigkeit einer Impulsfolge, tatsächlich gespielt oder nur vorgestellt, wie auch alle Abweichungen, bei denen ja auch ein metrischer Grundschlag im Sinne von „schneller als“ – oder „langsamer als“ – zu sich selbst in Relation gesetzt werden kann, sind Leistungen, die vom Spieler in eigener Verantwortung entschieden und realisiert werden müssen.

Hierher gehört auch der Begriff „Agogik“. Er steht im Zentrum der Interpretationsarbeit als Sammelbegriff für alle ausdrucksbedingten Temposchwankungen; meist nur momentane, aber unmittelbare Eingriffe in das metrische Grundverhalten. Ebenso das Tempo rubato, ursprünglich als gleichzeitige Abweichung gegen den (beibehaltenen) metrischen Grundschlag gemeint (Musterbeispiele liefern u. a. heute noch Jazz und Schlagergesang), später, d. H. Im 19. und 20. Jahrhundert, auch auf Temposchwankungen allgemein übertragen.

2. 2. Takt

Kurz definiert, ist Takt die regelmäßige Folge unterschiedlich betonter Schläge. Ursprünglich, im 15. bis 17. Jahrhundert, meinte man mit „tactus“ eine zeitgliedernde Handbewegung durch Ab- und Aufschlag. Interessant ist die dabei für jede Taktbildung notwendige metrische Voraussetzung wenigstens zweier Zeiten. Somit wird der Zweiertakt durch seine Folge betont-unbetont zur kleinsten Möglichkeit einer Taktbildung:

[hier Notenbeispiel]

Ungefähr um 1600 begann man mit der uns heute so selbstverständliche Notation senkrechter Taktstriche, Hinweis auf die betonte „Eins“ eines Taktes. Dieser sogenannte Betonungstakt löste die alte Mensuralnotation ab, die nach Längen und Kürzen gliederte. Eine zeitgleiche Impulsfolge, erstellt (in der Vorstellung) vom metrischen Grundgefühl, wird schematisch durch Akzente gegliedert. Der Taktstrich wird zum Akzentzeichen,

allerdings ohne die Verbindlichkeit einer (dynamischen) Vorschrift, mehr im Sinne eines optischen Signals:

[hier Notenbeispiel]

die Erweiterung des Zweiers durch ein weiteres Viertel (oft mit dem Pulsschlag verglichen, wird die Viertelnote heute allgemein als Normalwert einer modellhaften Taktbildung gesehen) führt zum Dreiertakt, bestehend aus einer betonten und zwei unbetonten Taktzeiten (auf die latente Auftaktigkeit des Dreiers soll bei der Besprechung des Fünfertaktes noch kurz eingegangen werden):

[hier Notenbeispiel]

Damit sind die einfachen Bildungen beschrieben. Alle weiteren können, trotz ihrer Eigenständigkeit, als Ableitungen gesehen werden. Sie werden später noch genauer besprochen. Zuvor noch ein Blick auf den Auftakt. Auftakt, wahrscheinlich abgeleitet vom Aufschlag der dirigierenden Handbewegung (im Gegensatz zu Abschlag=Abtakt=Volltakt), bedeutet Beginn auf metrisch unbetonter Zeit:

[hier Notenbeispiel]

Beim Dreier ergeben sich zwei Möglichkeiten:

[hier Notenbeispiel]

Im übertragenen Sinne kann auch kompletten Takten Auftaktcharakter zukommen. Dies wird aber nicht vom Takt als solchem entschieden, sondern geht aus einer entsprechenden Melodie- und Harmoniebildung hervor. Wichtig ist mir immer, neben dem Hinweis auf den die Auftaktbildung ergänzenden Schlusstakt, der demzufolge unvollständig ist, dem Schüler zu zeigen, wie stark Auftaktigkeit einen Satzverlauf prägen kann beziehungsweise wie in einer Komposition Auftakt und Volltakt zu formalen Kontrastmitteln werden können.

Ebenso formales Kontrastmittel ist der Taktwechsel. Ihre Wirkung beruht auf der unterschiedlichen Größe metrischer Gruppen. Dass diese Unterschiedlichkeit so stark empfunden wird, wurzelt in unserer Veranlagung, einmal gemachte Erfahrungen zum Maßstab unserer Zukunftserwartungen zu machen. Das ist zwar etwas großzügig formuliert, aber anders wird auch Musik nicht erlebt. Mit zunehmender Erfahrung wird allerdings auch eine mögliche Abweichung von der Norm zum Bestandteil der Erwartungshaltung, als Möglichkeit oder sogar als Wunsch.

Diese Prägung auf eine gewisse Erwartung hin, entstanden durch zunächst regelmäßige Wiederholungen eines bestimmten Modells, ist nun auch die Voraussetzung der Wirkungen von Taktwechseln: Vor dem Hintergrund eines gleichbleibenden Grundschlags wird, häufig mit Hilfe ausgeprägter melodischer Figuren, eindeutig eine bestimmte Taktgröße demonstriert,

der nachfolgende Taktwechsel dann als Beschleunigung oder Dehnung empfunden, z. B.

[hier Notenbeispiel]

Der Effekt der Beschleunigung (bzw. Dehnung) wird sichtbar, wenn man die betonten Taktzeiten im Sinne eines übergeordneten Grundschlags unmittelbar in Beziehung zueinander setzt.

Musterbeispiele auf diesem Gebiet sind die „Ornamente (Sieben Studien über variable Metren)“ für Klavier von Boris Blacher. Hier werden exemplarisch die verschiedenen Möglichkeiten von Taktwechseln nicht nur einfach als Effekte praktiziert, sondern regelrecht zum formbildenden Element erhoben.

Wie Formbildung im Zusammenhang mit Takt (=Takt-Darstellung) geschehen kann, lässt sich besonders deutlich auch beim Einsatz von Pausen beobachten. Auf der formal neutralen Basis des einmal begonnenen, aber „pausenlos“ wirkenden Grundschlags werden im folgenden Beispiel die Pausen formbildend wirksam:

[hier Notenbeispiel]

1. In diesem Beispiel wird ein motivisches Modell (1) durch Wiederholung (2) bestätigt, diese Wiederholung ist durch einen Auftakt erweitert. Die Pause im fünften Takt führt zu einer Verselbständigung des Auftaktes, die Musik „stottert“ (2). Erst bei der 3. Wiederholung (4) ist das Modell wieder vollständig. Die anschließende Generalpause löscht den Auftakt.
2. Die Pause auf „1“ des zweiten Taktes, die ja die beiden Anfangsviertel durch Begrenzung erst zur motivischen Norm erhebt, schließt die ersten beiden Takte zu einer übergeordneten metrischen Einheit im Sinne von schwer-leicht zusammen. Auch dieses Zweitaktmuster setzt sich formbildend durch und wird zu einer Erklärung für die Notwendigkeit des abschließenden Pausentaktes.

So ist in diesem Beispiel dort, wo akustisch nichts geschieht, der musikalische Effekt am größten.

Mit Schülern wird zur Übung eine systematische Tabelle entwickelt. Als Basis dient der gegenüber dem Zweier etwas ergiebigere Dreier, der nun durch Pausen zersetzt wird:

[hier Notenbeispiel]

Daraus werden Klatschstücke wie das folgende entwickelt und (das ist unbedingt wichtig!) gemeinsam analysiert:

[hier Notenbeispiel]

Hier ist noch eine starke Anlehnung an das vorangegangene Beispiel im Zweiertakt feststellbar; ganz anders das nächste Beispiel. Hier bildet sich der gemeinte Takt erst sehr spät heraus. Der Anfang hat keine Eindeutigkeit. Das Ohr, das kein taktvermittelndes (motivisches) Modell erkennen kann, verhält sich abwartend und empfindet zunächst nur Willkür:

[hier Notenbeispiel]

Wichtig ist auch hier ein wirkliches Begreifen des Schülers. Hat er begriffen, so soll sich das in eigenen kleinen Arbeiten und bei analytischen Betrachtungen der Literatur zeigen, die er gerade spielt. Die Zeit ist meistens sehr knapp, aber wenn sich Verständnis auch praktisch erweist, wenn Einsichten nicht umgesetzt werden können in bessere Gestaltung, weil sie vielleicht nicht tief genug gingen oder weil wir nicht entschieden genug auf ihrer Relevanz bestanden haben, dann ist oft viel von ihr sinnlos vertan worden.

Im Sinne einer getäuschten Erwartung ist die Wirkung einer Synkope der einer Pause ähnlich. Beide leben von der Bezogenheit auf ein eindeutiges Taktmaß. Während jedoch die Pause die Erwartung gewissermaßen ins Leere laufen läßt, gleicht die Synkope eher einem Stau, einer Energieballung. Bei beiden, Pause und Synkope, ist die Wirkung umso größer, je stärker die Taktzeit, auf die sie sich beziehen, betont wird.

Die folgende rhythmische Formel ist absolut harmlos:

[hier Notenbeispiel]

Im Rahmen eines Zweihalbetaktes werden beide Taktzeiten angesprochen: die erste in ihrer Dauer vollständig, die zweite um die Hälfte verkürzt. Eine völlig andere Musik entsteht, wenn diese Formel, um ein Viertel versetzt, in Widerspruch zum Takt gerät:

[hier Notenbeispiel]

Noch schärfer ist die Wirkung dieser Version:

[hier Notenbeispiel]

Der eigentliche Synkopeneffekt entsteht hier durch die Aufteilung der Halben in zwei betonte Zeiten. Dem metrischen Gewicht als ideeller Akzent (man könnte auch sagen: als Erwartungsakzent) geht ein dynamischer Akzent voraus. Die schwere Taktzeit wird also nur hinsichtlich einer akustischen Betonung vorverlegt. Die eigentliche Synkopewirkung kann nur entstehen, wenn anschließend der metrische Akzent einer schweren Taktzeit folgt. Es ist also zu wenig, bei Synkopierungen nur von einer Verlagerung der schweren Taktzeit zu sprechen, z. B. als „vorgezogene Eins“. Vielmehr wird die „Eins“ in zwei unterschiedliche Akzentformen zerlegt, die dann unmittelbar aufeinander folgen. Eine buchstäbliche Verlagerung der „Eins“ hätte einen Taktwechsel zur Folge. Praktisch ist es allerdings nicht immer wünschenswert, das heißt angemessen, beide Akzente auch so stark wie möglich zur Geltung zu bringen. Häufig nämlich ist gar nicht der erwähnte Stau gemeint, der für synkopische Wendungen zunächst so typisch ist, sondern wirklich eine Taktüberlagerung, ein sogenannter Gegentakt. Das bedeutet aber, dass es sich nur scheinbar um eine Synkope handelt, in Wirklichkeit aber zwei selbständige Schichten gemeint sind. In der Regel handelt es sich dabei um längere Strecken. Im folgenden Beispiel (Belá Bartók, „Die erste Zeit am Klavier“, Nr. 14) dürfte die rechte Hand, d. h. die Oberstimme, wohl kaum „auf Lücke“ gespielt werden. Der ganze Charme dieses kleinen Stückes entfaltet sich nur bei einer möglichst unabhängigen Stimmführung. Problematisch ist dabei nur die rechte Hand; die linke geht im Taktsinn. Gelöst werden kann das Problem einer leicht hinkenden Spielweise durch eine (angemessene) dynamische Bevorzugung der Oberstimme, deren Töne ja permanent auf leichten Taktzeiten stehen:

[hier Notenbeispiel]

Nach diesen kurzen Gedanken über Pausen und Synkopen, die schon sehr deutlich auf die rhythmische Komponente des Begriffs „Metrum“ verweisen, nun zurück zum eigentlichen Thema dieses Kapitels. Alles, was über den Dreier hinausgeht, wird gemeinhin als „zusammengesetzte“ Taktart bezeichnet. Das ist mathematisch gesehen richtig, denn Zweier plus Zweier ergibt einen Vierer. Dieser aber hat als neue Einheit wieder die Qualitäten eines Zweiers, wenn auch differenzierter als dieser. Praktisch sieht das so aus:

[hier Notenbeispiel]

Das bedeutet auf den Fünfer übertragen drei verschiedene Möglichkeiten:

a) [hier Notenbeispiel]

Hier zeigt sich der Fünfer als Zweier mit verkürzter „2“. Als Beispiel dafür „Bulgarischer Rhythmus (2)“ aus Bartóks „Mikrokosmos“, Band IV:

[hier Notenbeispiel]

Der Zugang zu diesen unregelmäßigen Taktarten erschließt sich Spielern und Hörern leicht, wenn es gelingt, den übergeordneten Bezug zur Geltung zu bringen. Dabei ist zu beobachten, wie die ungleichmäßige Aufteilung in der Regel einen dem Auftakt ähnlichen Effekt bewirkt, der so häufig auch den Dreiertakt prägt, der so, was vielleicht etwas gewagt ist, mitunter ebenfalls als Zweier mit verkürzter „2“ gesehen werden könnte (Springtanz). Beim Fünfer und allen verwandten Taktbildungen tritt meist das metrische Gefälle (schwer-leicht) zwischen „1“ und (verkürzter) „2“ stark zurück, wenn der Raum zwischen beiden durch den metrischen Grundschlag ausgefüllt ist. Es tritt wieder stärker hervor, wenn sich beide, ohne rhythmische Zwischenwerte, unmittelbar gegenüber stehen.

b) [hier Notenbeispiel]

Diese Bildung steht hier an zweiter Stelle, da die gedehnte zweite Zählzeit ein leicht unorganisches Übergewicht bekommt, unorganisch, weil die kürzere Zählzeit auftaktig verstanden werden könnte. Das kann man natürlich nur hinsichtlich der schlichten Taktbildung sagen, denn im Verlauf einer Komposition wird Endgültiges über die Wirkung einer Taktart erst durch ihr Zusammenwirken mit den übrigen musikalischen Elementen entschieden, wobei besonders die Melodiebildung eine wichtige Rolle spielt. Dazu aus Bartóks „Mikrokosmos“, Band VI, der dritte der „Sechs Tänze in bulgarischen Rhythmen“:

[hier Notenbeispiel]

Interessant ist an dieser Stelle auch die Beobachtung, dass diese unregelmäßigen Taktarten am stärksten im Bereich der Folklore lebendig geblieben sind, wo sie in Liedern und Instrumentalsätzen Tänze oft viel organischer begleiten können, als z. B. so schematische Taktarten wie Zweier und Vierer, einfach weil ihre „Unregelmäßigkeiten“ unterschiedlichen Körperbewegungen einen größeren Spielraum lassen.

c) [hier Notenbeispiel]

Hier gliedert sich der Fünfer in drei Zeiten, von denen die dritte verkürzt ist. Auch hier sind Umstellungen denkbar. Ebenso kann natürlich ein entsprechender melodischer Gang sicher auch die Aufteilung 4+1 oder einfach eine Fünfergruppe glaubhaft darstellen. Nur werden dann die

spezifisch metrischen Wirkungen der Taktbildung stark vom Melodischen absorbiert, was nicht ausschließt, dass es zu interessanten rhythmischen Verspannungen kommt (z. B. „Mikrokosmos“ II, Nr. 48).

Vor diesem Hintergrund ist der Sechser leicht als Zweier zu begreifen:

[hier Notenbeispiel]

Demgegenüber erscheint der Siebener meistens als wiederum unregelmäßiger Dreier (a) oder auch Zweier (b) erscheint:

a) [hier Notenbeispiel]

b) [hier Notenbeispiel]

Der „echte“ Achter wird an dem folgenden Modell deutlich, wobei jetzt auch hier auf die Darstellung aller möglichen Spielarten verzichtet wird:

[hier Notenbeispiel]

So viel Theorie und systematische Darstellung müssen von praktischen Übungen begleitet werden. Hier bietet sich besonders Klatschen oder Klopfen an, wobei, ausgehend vom metrischen Grundschlag, unter Zuhilfenahme von Akzentuierungen (Übertragen auf entsprechend große Bewegungen der Hände), der Übergang zu den jetzt im Großen korrespondierenden Taktzeiten, den eigentlichen Trägern des metrischen Profils, geübt werden muss. Wichtig ist mir bei diesen Betrachtungen und Übungen, Takt als etwas Lebendiges, Selbstständiges, oft genug Satzbestimmendes zu zeigen. Er soll nicht als bloße Kulisse oder Raster („Takt ist eine Einteilung des Stücks“) oder einfach notwendiges Übel empfunden werden, sondern als echter „Mitspieler“, nicht etwas, das „gezählt“ werden muss, sondern eine tiefe, geheimnisvolle Kraft, die der Musik ganz von innen heraus Widmung und Form verleiht. Takt appelliert weniger an unseren Sinn für Pünktlichkeit und Ordnung als vielmehr an unsere Fähigkeit zum wirklichen Zuhören und Verstehen. Auch schriftlich lässt sich hier manches erreichen. Ausgehend vom Umformen einzelner Takte, können ganze Stücke in eine andere Taktart transformiert werden. Sie müssen natürlich relativ klein und überschaubar sein, denn Ziel ist ein besseres Klavierspiel, nicht Komposition. Ich möchte abschließend zu diesem Thema eine kleine Variationsgruppe zeigen, die auf dieser Basis entstanden ist. Das zwölfte der 24 kleinen Stücke op. 39 von Dimitri Kabalewsky ist sehr schematisch gebaut: zwei Dreiklänge in Sekundabstand nebeneinander gestellt, werden im Sinne einer melodischen Bewegung parallel verschoben. Der untere Dreiklang ist vollständig, der obere teilweise gebrochen. Wir haben nun, begünstigt durch diese einfache Satzanlage, versucht, alle Taktformen vom Zweier bis zum Achter darzustellen, wobei sich neben viel Begeisterung auch eine Reihe kleiner Etüden ergab.

Es werden immer nur die beiden ersten Takte angegeben; der Anfang im 2/4-Takt zeigt den Beginn des Stücks bei Kabalewsky:

[hier Notenbeispiel]

Den folgenden Lernschritt halte ich für einen der wichtigsten. Er bringt die Konfrontation von Tonleiter und Takt. Wir gehen auch hier systematisch vor und fügen zunächst Tonleiter und Zweiertakt zusammen. Beide haben ja eine eigene musikalische Bedeutung, und wir beobachten, was geschieht, wenn beide aufeinander Einfluss nehmen. Die Tonleiter wird jetzt in Vierteln notiert und noch einmal mit den kleinen Pfeilen versehen:

[hier Notenbeispiel]

Durch ihren Zusammenhang als Töne der Durtonleiter werden c' , e' , g' und c'' als besonders gewichtig empfunden. Die Taktwertung, die nun ihrerseits Gewichte verteilt, entspricht dieser Wertung bis g' : Melodische Bedeutung und Taktschwerpunkt fallen zusammen. Problematisch ist nur das Ende. Hier geraten beide offensichtlich in ein Missverhältnis zueinander. Der Leitton steht betont (was ihm ein unorganisches Übergewicht verleiht), der angestrebte Grundton c'' unbetont. In diesem Stadium kann man ruhig von „falsch“ und „richtig“ sprechen oder auch von „gut“ und „schlecht“. „Richtig“ bzw. „gut“ heißt hier soviel wie „natürlich“, „sinnfällig“, „der Form entsprechend“. Ich sage dem Schüler: Wenn ich einen Kugelschreiber mit ausgestrecktem Arm halte und dann die Hand öffne, fällt er natürlich zu Boden. Wenn es mir dagegen gelänge, die Hand zu öffnen und den Arm zurück zu ziehen, wobei der Kugelschreiber schwebend an seiner Stelle verbliebe, gälte ich als Zauberer. Tatsächlich gibt es ja diesen Vorgang, wenigstens dem Anschein nach. Wenn wir wissen, dass dergleichen Bühnenkunststücke eine exakte Kenntnis physikalischer Kräfte voraussetzen, mit Hilfe dieser Kenntnisse zwar nicht außer Kraft gesetzt, aber so geschickt gegeneinander ausgespielt werden können, dass z. B. im vorstehenden Fall die optische Erwartung des Zuschauers auf verblüffende Weise getäuscht wird. So bedeutet auch Komponieren nicht genormtes Verhalten im Sinne des hier besprochenen Modells, sondern „Zauberei“, die aber nur möglich ist, wo die Wirkungsweise musikalischer Kräfte begriffen wurde.

So ist auch in diesem Tonleiterbeispiel das plumpe Zusammentreffen von Takt- und melodischer Bedeutung durchaus kein kompositorischer Idealfall, als modellhafte Demonstration des Zusammenwirkens zweier verschiedener musikalischer Kräfte aber unbedingt einleuchtend. Der auf-taktig notierte Zweier ergibt eine völlig andere Situation:

[hier Notenbeispiel]

Hier widersprechen sich zunächst beide Betonungsarten, um sich am Ende der Tonleiter in sehr befriedigender Weise zu ergänzen. Interessant ist, dass dieses Beispiel von Schülern immer als die bessere Lösung bezeich-

net wird. Das hat einen formalen Grund: Während das erste Beispiel nach zunächst normalem Verlauf mit einem Konflikt endet, löst das zweite den Konflikt seines Anfangs zum Ende hin auf. Ist das verstanden, so kann es genügen, jetzt nur noch die Möglichkeiten im Rahmen eines Dreier-Taktes zu beobachten:

- a) [hier Notenbeispiel]
- b) [hier Notenbeispiel]
- c) [hier Notenbeispiel]

Am organischsten dürfte Beispiel b) sein, während a) und c) zwar einen guten Start haben, dann aber offen enden. Versöhnlicher wird das Ende dieser Beispiele, wenn sie weitergeführt werden:

- a) [hier Notenbeispiel]
- c) [hier Notenbeispiel]

Beispiel c) ist jetzt zwar taktlich geschlossen, aber harmonisch offen. Hier bieten sich zwei Lösungsmöglichkeiten: Entweder lässt man die Tonleiter noch bis g² durchlaufen:

[hier Notenbeispiel]

oder man biegt das Ende zu e² hin ab (wegen der abwärtsgerichteten Leittonwirkung von f²):

[hier Notenbeispiel]

2. 3. Rhythmus

Rhythmus bedeutet Bewegung. Der Rhythmus verfügt über alle Möglichkeiten, die verfließende Zeit gliedernd zu prägen. Basis und Norm ist ihm, zumindest in der traditionellen dur-moll-tonalen Musik, der Takt, dessen elementare Impulse er zur Bildung kraftvoller Formeln und beziehungsreicher Bewegungsabläufe nutzt. Und ähnlich wie die Töne einer Melodie den Hintergrund größerer harmonischer Felder vermitteln, so verweisen auch die differenzierten Bewegungen rhythmischer Formulierungen auf den Pulsschlag des zu Grunde liegenden Taktes, d. h. auf die elementaren Kräfte einer primären Zeitordnung. Rhythmus bedeutet schöpferische Kraft, Phantasie, Vitalität, aber auch Strukturierung, Gestik und Individualität einer Komposition. Durch ihn werden wesentliche formale Konturen gestaltet, und von der Deutlichkeit seiner Wiedergabe hängt viel für das Verständnis eines Werkes ab.

Im Rhythmus bietet sich die Möglichkeit, von der relativen Starre des in Taktarten gefassten metrischen Grundschlags sinnvoll abzuweichen. Das kann nach zwei Seiten hin geschehen: entweder durch Aufgliederung der Taktzeiten oder durch ihren Zusammenschluss.

Das erste bedeutet Zunahme an rhythmischer Aktivität, das zweite ein Zurücktreten der rhythmischen Bewegung „hinter dem Takt“. In beiden Fällen kommt es zu einer Diskrepanz zwischen Takt und Rhythmus, oder anders: zu einer vitalen Verselbständigung beider Elemente.

Ganz deutlich lässt sich auch hier wieder die Gesetzmäßigkeit erkennen, dass musikalische Wirkungen im Spannungsfeld zwischen Norm und Abweichung von der Norm entstehen: Setzt man als Norm den Takt, so entsteht durch wechselnde rhythmische Dichte innerhalb einer Komposition eine ständige Bewegung vom Takt (=Taktschlag) fort oder zum Takt hin. Dieser ist zwar ständig bestimmend, aber mit wechselnder Deutlichkeit sichtbar. Vom Hörer aus gesehen, bedeutet dieses Wechselspiel rhythmischer Bewegung eine ständige Bewegung der Aktivität seines Hörens: Geht der Rhythmus mit dem Taktschlag konform, so braucht sich der Hörer nicht um ein Taktverständnis zu bemühen. Er wird ihm gewissermaßen auf silbernem Tablett serviert. Kompliziert sich der Rhythmus bei weiterhin gut verständlichem Takt, dann genießt er gespannt den entstehenden Konflikt. Droht aber durch das rhythmische Verhalten, beispielsweise bei sehr langen Werten, der Takt verloren zu gehen, so wird er zu großer Aktivität provoziert, um mit dem drohenden Taktverlust nicht aus dem Verständnis des Stückes zu fallen.

So bietet sich im Rhythmus die Möglichkeit, entweder durch starke Aktivität oder durch Passivität den Takt nur unterschwellig oder durch eine den Taktzeiten entsprechende rhythmische Bewegung vordergründiger wirken zu lassen: ein Wechselspiel also zwischen Taktlatenz und Taktpräsenz. In den ersten vier Takten eines Menuetts (Nr. 5 in „Klavierübungen eines fränkischen Dorfschulmeisters“) von Georg Adam Kress lässt sich schon auf allereinfachster Ebene dieses Wechselspiel beobachten:

[hier Notenbeispiel]

Durch den Rhythmus bedingte Taktpräsenz in den Takten 1 und 4, ein behutsames Sich-Entfernen in den Takten 2 und 3, wobei besonders die Übernahme der Halben aus Takt 2 durch den Bass reizvoll ist. Stark bis zum Widerspruch ist die Abweichung vom Taktschema am Anfang von Schumanns „Träumerei“:

[hier Notenbeispiel]

Ebenso im Mittelteil des vierten Moment musical op. 94 von Franz Schubert:

[hier Notenbeispiel]

und in den Takten 29-34 des ersten Satzes der Sonate op. 101 von Ludwig van Beethoven:

[hier Notenbeispiel]

Geradezu schlimm wird es im Menuett der Sonate D-dur (1776) von Joseph Haydn, dessen erste vier Takte hier wiedergegeben werden sollen:

[hier Notenbeispiel]

Eine den Satzcharakter bestimmende Spannung durch Abweichung der rhythmischen Bildungen vom Takt als der Norm findet sich auch ganz deutlich in den beiden folgenden Beispielen: „Ritter vom Steckenpferd“ und „Fast zu ernst“ aus Schumanns „Kinderszenen“:

[hier Notenbeispiel]

Im gleichen Zyklus findet sich im letzten der dreizehn Stücke, „Der Dichter spricht“, folgende Stelle, die sogar ganz auf die Notation von Taktstrichen verzichtet:

[hier Notenbeispiel]

Und völlig „aus dem Takt“ geht Beethoven im ersten Satz seiner Sonate op. 54:

[hier Notenbeispiel]

Ausgesprochen gegen den Takt komponiert sind auch die folgenden Beispiele:

Nr. 6 aus „Lieder von der Nur-Insel“ von Marko Tajčević,

[hier Notenbeispiel]

der Anfang des vierten der „Rumänischen Volkstänze“ von Bartók,

[hier Notenbeispiel]

der Anfang der Sonate op. 14 Nr. 2 von Beethoven,

[hier Notenbeispiel]

und das Ende des bereits zitierten Stücks „Der Dichter spricht“ von Robert Schumann (bei dem noch einmal besonders deutlich die große Wirkung gezielt eingesetzter Pausen zu beobachten ist):

[hier Notenbeispiel]

Kein Mensch, außer dem Spieler selbst, weiß am Anfang der „Widmung“ aus Bartóks „10 kleinen Klavierstücken“, welcher Takt eigentlich gemeint ist:

[hier Notenbeispiel]

Das Gleiche gilt auch für mindestens die beiden ersten Takte aus dem Adagio von Beethovens Sonate op. 31 Nr. 2,

[hier Notenbeispiel]

den Anfang des Rondos seiner Sonate op. 10 Nr. 3

[hier Notenbeispiel]

und die Takte 187-189 des Presto der Sonate op. 27 Nr. 2.

[hier Notenbeispiel]

Wie weit musikalische Phantasie auch im Bereich traditioneller Musik den Takt hinter sich lassen kann, zeigt in unvergleichlicher Weise das Largo zur Fuge der Hammerklaviersonate, das hier allerdings wegen seines Umfangs nicht wiedergegeben werden kann.

Dieses Sich-Entfernen von der reinen Taktdarstellung, das bis zum direkten Widerspruch geraten kann wie das Sich-Annähern an sie, ist zwar in allen Fällen schon komponiert, wird aber in seiner tatsächlichen Wirkung vom Interpret stark mitbestimmt. Denn sein Spiel entscheidet darüber, ob sich z. B. eine rhythmisch sehr dichte oder sehr differenzierte Passage auch wirklich über den Takt erhebt, der zwar empfunden, aber nicht primär gezeigt wird, oder durch unbedachtes „Taktspielen“ massiv, schwerfällig und unentschieden erscheint (wobei hier mit „Taktspielen“ das Dominieren der einzelnen Taktzeiten gemeint ist). So verliert auch die folgende Stelle (Beethoven, Sonate op. 31 Nr. 3, Takt 53-58) Wesentliches ihrer formalen Bedeutung für den entsprechenden Zusammenhang, wenn hier der Takt das letzte Wort behält und nicht nur „mit langer Leine“ aus dem Hintergrund wirkt:

[hier Notenbeispiel]

Spätestens hier wird deutlich, dass Entscheidendes für das Spannungsverhältnis von Takt und Rhythmus von der dynamischen Wertung der Töne abhängt. Sie hat es buchstäblich in der Hand, wie präsent oder latent der Pulsschlag des Taktes gehört wird. Das gilt auch für die Takte 93-94 aus der Fuge von Bachs Toccata in e-moll:

[hier Notenbeispiel]

In Mozarts berühmter B-dur-Sonate KV 333 verschiebt sich der melodische Sinn gegen den Taktsinn. Ein starres Beharren auf der „1“ und der „3“ in den Takten 77-78 (wie es in Takt 76 selbstverständlich ist) würde die ganze Stelle zerstören:

[hier Notenbeispiel]

Zerstört würde auch der ganze Reiz der folgenden Stelle aus dem letzten Satz von Haydns D-Dur-Sonate (von 1780) schon, wenn man lediglich nur die „1“ eines jeden Taktes akzentuierte:

[hier Notenbeispiel]

Dagegen stehen all jene Stellen, die unverständlich klingen, wenn in ihnen nicht eindeutig auf den Takt, wenigstens den Taktschwerpunkt, hingewiesen wird, so z. B. im „Soldatenmarsch“ aus Schumanns „Album für die Jugend“:

[hier Notenbeispiel]

Überlässt man dieses Stück sich selbst, gerät es mit ziemlicher Sicherheit auftaktig:

[hier Notenbeispiel]

Ebenso der Anfang von Schumanns „Arabeske“ op. 18:

[hier Notenbeispiel]

Er klingt bei unachtsamer Wiedergabe so:

[hier Notenbeispiel]

Es misslingen auch regelmäßig die Anfänge der beiden Préludes in e-moll und Des-Dur von Frédéric Chopin. Während beim ersten meist nur das auftaktige c“ betont wird, ohne dass damit auch die notwendige dynamische oder agogische Betonung des anschließenden volltaktigen h‘ verbunden würde, sitzt beim zweiten die Betonung leicht auf dem zweiten Viertel des Taktes:

[hier Notenbeispiel]

Auch die Takte 32ff aus dem letzten Satz von Beethovens Sonate op. 26 fallen leicht einer unklaren Taktinterpretation zum Opfer:

[hier Notenbeispiel]

Ebenso die Takte 22ff aus seiner Sonate op. 73, zweiter Satz:

[hier Notenbeispiel]

Desgleichen der Anfang des Rondos aus Mozarts Sonate KV 545, wo der Komponist bezeichnenderweise die Noten auf den betonten Taktzeiten ohne Staccatopunkte schreibt:

[hier Notenbeispiel]

Achtloser Umgang mit dem angegebenen Takt, nämlich ihn in Achteln zu denken statt in Vierteln, und ein überwiegend harmonisches Verständnis der Musik führen am Anfang des Largos aus Beethovens Sonate op. 7 regelmäßig zu einem (falschen) Auftaktempfinden, was dann in Takt 4 prompt zu einer Dehnung der angegebenen Werte führt:

[hier Notenbeispiel]

Dagegen ist beim Thema von Bachs Fuge fis-moll aus dem II. Band des „Wohltemperierten Claviers“ kaum etwas zu machen. Hier könnte höchstens eine leichte Betonung der zweiten Achtelnote (a) davor bewahren, die „4“ des erstens Taktes als eine „1“ zu verstehen:

[hier Notenbeispiel]

Die Liste solcher Beispiele ließe sich beliebig verlängern, wie überhaupt durch diese Untersuchungen nur punktuell auf die vielseitigen rhythmischen Probleme aufmerksam gemacht werden kann. Anlass zu dieser Darstellung ist jedenfalls die Erfahrung, dass auch im Bereich von Takt und Rhythmus dem Interpreten ständig handfeste Entscheidungen abgefordert werden. Aber wenn diese Entscheidungen letztlich auch tief in der Empfindung wurzeln, so gibt es doch eine Menge zu zeigen und für den Schüler zu lernen, was ihm besonders bei schwierigen Stellen zur Hilfe werden kann. Dazu kommt die Gefahr, dass unreflektierte Hörgewohnheiten, technische Schwierigkeiten oder einfach Nachlässigkeit am Sinn einer Stelle vorbei führen, einfach weil man nicht gewohnt ist, auch das Rhythmische einer Komposition als vielseitiges Bezugssystem zu sehen und entsprechend zu bewerten. Wie oft erlebt man, dass Schüler erschrocken innehalten, weil sie einen falschen Ton spielten. Die Stelle wird dann gleich noch einmal gespielt, manchmal regelrecht geübt, ohne Rücksicht auf den rhythmischen Zusammenhang, der dabei bedenkenlos zerrissen wird.

Dabei geht doch die falsche Tonhöhe meist nur auf ein technisches Versagen zurück; der Rhythmus aber wird aus der Vorstellung gestaltet. Er fordert das ganze Einfühlungsvermögen, die ganze Musikalität des Spielers. Es ist erstaunlich (wenn auch begreiflich), wie häufig immer wieder der Rhythmus zu Gunsten der Harmonik geopfert wird, denn auch von Seiten des Hörers wird ein Vergreifen in der Regel als lässliche Sünde

empfunden, ein Unterbrechen des rhythmischen Zusammenhangs aber regelrecht als Frustration.

Dies führt zu einem anderen Problem: zu jenen Stellen nämlich, an denen sich der Rhythmus durch eine regelmäßige, gleiche Wertfolge gewissermaßen neutral verhält, während die eigentliche Strukturierung von den unterschiedlichen Tonhöhen, also einer harmoniebedingten Figurenbildung ausgeht. Der Anfang des kleinen Präludiums in d-moll von Bach ergäbe bei reiner Taktinterpretation dieses Bild:

[hier Notenbeispiel]

Zunächst eine hübsche Idee, die aber für den weiteren Verlauf des Stückes kaum tauglich ist. Unsinnig und gegen den melodischen Sinn (Wechselnotenbildung, Brechung) wäre auch primäres Taktspielen am Anfang und im weiteren Verlauf eines weiteren der kleinen Präludien:

[hier Notenbeispiel]

Es käme zwar zunächst eine Hintergrundlinie schön deutlich heraus, aber mit welcher Schwerfälligkeit! Diese Linie wirkt bei ganz anderer Interpretation noch viel beziehungsvoller, nämlich hinsichtlich der Terzbildung in Takt 3, auf die Takt 1 und 2 so vorbereiten könnten:

[hier Notenbeispiel]

In der Reprise seiner Sonate op. 10 Nr. 1 beginnt Beethoven den Seitensatz so:

[hier Notenbeispiel]

In der anschließenden Wiederholung variiert er die beiden ersten Takte zu dieser Achtesspassage, wobei nur noch die Linke den Takt zeigt:

[hier Notenbeispiel]

Nach kurzer Wendung zur Haupttonart c-moll beginnt er noch einmal den Seitensatz, jetzt forte und in der rechten Hand oktaviert. Die anschließende Wiederholung wird aber wieder zu einer Variante (der Takte 223 und 224). Nun wird dem Dreier in der Linken ein 6/8-Takt in der Rechten gegenübergestellt:

[hier Notenbeispiel]

Diese Idee wird wiederum weiter entwickelt bei der (erweiterten) Wiederholung des anschließenden Nachsatzes dieses zweiten Themas. Diesmal schweigt der Bass und überlässt der Rechten die folgende Aufgliederung der Takte 253 und 254, nämlich 3+4+5:

[hier Notenbeispiel]

Als Gegenbeispiel die Schlusstakte des letzten Satzes der Sonate op. 28 (auch der Anfang kann schon zur Falle werden). Hier ist zwar auch prinzipiell eine Gliederung in 3+4+5 möglich, aber nur theoretisch. Das sehr schnelle Tempo, auch das geforderte Fortissimo, vor allem aber die durch viele vorausgegangene Takte etablierte Taktbetonung ergaben für das Ohr meist diesen Eindruck:

[hier Notenbeispiel]

Im Prinzip handelt es sich also um eine Abwärtsbrechung, bereichert nur durch eine indirekte Sechzehntel-Synkope. Niemals aber ergibt sich

[hier Notenbeispiel]

Aber noch einmal zurück zu Bach. Das Ende des kleinen Präludiums in F-Dur zeigt sich folgendermaßen:

[hier Notenbeispiel]

Hier stellt sich die melodische Figurenbildung gegen den Takt. Nur wenn man das erkannt hat, bekommt diese Stelle ihre notwendige formale Bedeutung als „Bremse“ einer eingefahrenen motorischen Bewegung. Noch deutlicher verfährt Bach am Ende der Gigue der sechsten Französischen Suite:

[hier Notenbeispiel]

Hier steht dem Zweier in der Linken ein Dreier in der Rechten gegenüber. Die taktprägende 3/8-Bewegung (=Hälfte des 6/8-Taktes) wird in der Rechten augmentiert. Dies führt zur Hemiole. Die so bezeichnete und vorwiegend (aber durchaus nicht ausschließlich) in Alter Musik zu findende Bildung steht in der Regel vor Schlüssen. Sie ist im Rahmen des Dreiertaktes durch Augmentation der herrschenden Taktzeit entstanden nach dem Modell:

[hier Notenbeispiel]

Dieser Vorgang wird notiert als:

[hier Notenbeispiel]

Hierzu drei Beispiele:

Die Takte 43-44 aus Bachs bereits zitiertem kleinen Präludium in d-moll lauten:

[hier Notenbeispiel]

In Beethovens Sonate op. 31 Nr. 3 lauten die Takte 167-168 des ersten Satzes so:

[hier Notenbeispiel]

Und in Mozarts Sonate G-Dur KV 283, erster Satz, die Takte 7-10:

[hier Notenbeispiel]

Im ersten Beispiel basiert die Hemiolenbildung eindeutig auf der rhythmischen Strukturierung:

[hier Notenbeispiel]

Im zweiten Beispiel empfängt die betreffende Stelle ihre hemiolische Prägung aus der melodisch-harmonischen Anlage, während im dritten Beispiel der melodische Verlauf der Rechten durch die Linke die entscheidenden Akzente bekommt. Noch nicht ausdrücklich genannt wurde das mit diesem letzten Beispiel berührte Problem: die rhythmische Mehrschichtigkeit des Klaviersatzes. Hiermit ist zunächst nichts anderes gemeint, als dass beide Hände unterschiedliche rhythmische Werte spielen. Dies ist der Normalfall. Eigentlich ganz willkürlich sei der Anfang des zweiten Satzes der sogenannten „Facile“-Sonate von Mozart, KV 545, herausgegriffen:

[hier Notenbeispiel]

Man kann hier nicht einfach nach dem kleinsten Wert gehen und sagen der Satz verlief (fast) ausnahmslos in Sechzehntelbewegung. Ein langer Wert wird nicht vom kleineren als dem aktiveren absorbiert, sondern der kleiner füllt den größeren. Da die hier unterschiedlich rhythmisierten Töne verschieden hoch sind (in Kammer- oder Orchestermusik besteht die Möglichkeit, bei gleicher Tonhöhe durch verschiedene Klangfarbe zu trennen), ergibt sich eine Transparenz, die den Gesamtklang räumlich erscheinen lässt; mit Hilfe der Dynamik können Vorder- und Hintergrund sehr gut plastisch zur Wirkung gebracht werden. Im vorliegenden Fall ergibt sich aus der aktiveren Sechzehntelfigur der Begleitung sogar die

Möglichkeit, trotz der Halben in der rechten Hand ein leichtes Crescendo zum zweiten Takt hin auszuführen. Fragt man hier nach der Entfernung vom Takt, so ergibt sich neben der rhythmisch dominierenden Sechzehntelbewegung der Linken und ihrer Diskrepanz zur melodisch dominierenden, rhythmisch aber zum Teil ganz anders angelegten Rechten, der also weiter oben besprochenen Schichtung oder Räumlichkeit, noch ein weiterer Gesichtspunkt: die feste Verankerung dieser Musik im tonalen System schafft die Voraussetzung dafür, dass hier doch sehr direkt der Takt angezeigt wird. Wie schon bei der Betrachtung anderer gleichrhythmischer Abläufe zeigt sich auch hier wieder die formbildende Bedeutung der Tonhöhenorganisation.

[hier Notenbeispiel]

Das macht den Satz regelrecht dreischichtig. Es bedeutet weiterhin, dass diese Sechzehntelbewegung zwar prinzipiell um zwei Stufen (eine Stufe würde Achtelbewegung bedeuten) vom Viertel-Pulsschlag des Taktes entfernt ist, durch die harmonisch ausgerichtete Tonhöhenorganisation (Akkordbrechung) aber dem Taktempfinden stärker verhaftet bleibt als beispielsweise der Sechzehntellauf der rechten Hand in Takt 64, für den jede Taktbetonung unangebracht wäre:

[hier Notenbeispiel]

Natürlich muss hier wie überall die tatsächliche Situation berücksichtigt werden, d. h. Individualität und Umland der betrachteten Stelle. Dies wiederum gelingt desto besser, je mehr Erfahrungswerte dem Spieler zur Verfügung stehen. Die ganze theoretische Betrachtung von Musik hat nämlich nur dann einen Sinn, wenn sie im ständigen Konsens mit dem praktischen Umgang, d. h. dem Hören und Erleben von Musik erfolgt. Dann ist sie nicht so sehr Information, sondern vielmehr wirkliches Nachdenken, lebendiger, wenn auch endloser Prozess einer behutsam zunehmenden Sensibilisierung.

Verhielten sich, unter dem Aspekt der rhythmischen Schichtung, die Dinge bei dem Beispiel aus Mozarts C-Dur-Sonate noch recht eindeutig, so wird es dort wesentlich dramatischer, wo es zum offenen Konflikt zwischen beiden Händen kommt. So genannte Konfliktrythmen entstehen dort, wo gerade und ungerade Taktzeiteinteilungen unmittelbar aufeinander treffen. Das führt anfangs schon in der Horizontalen zu den Problemen. Hier bereitet schon die einfache Triole, besonders wenn sie einzeln steht, mitunter große Schwierigkeiten. Seltsamerweise wird ein Verlauf wie der folgende oft auf Anhieb gut bewältigt:

[hier Notenbeispiel]

Dieser dagegen nicht:

[hier Notenbeispiel]

Hier komme es zu dem fatalen Fehler, dass die Triole „gedrückt“ wird:

entweder **[hier Notenbeispiel]**

oder **[hier Notenbeispiel]**

Natürlich liegt für den Anfänger eine große Schwierigkeit darin, dass er hier ganz gefühlsmäßig zwei dem Wesen nach verschiedene Einteilungen abschätzen muss. Das bedarf der Bewusstmachung und Einübung, denn später wird es Stellen geben, an denen die präzise Einteilung der Taktzeiten allein nicht genügt, wo entschieden werden muss, ob hier nicht ein weit größerer Zeit-Raum als Einheit im Sinn eines auskomponierten Accelerando oder Ritardando zu erfüllen sei, als ihn eine Taktzeit darstellt. Beispielsweise heißt es bei Chopin im elften Takt der Valse op. 69 Nr. 1:

[hier Notenbeispiel]

oder im 15. Takt des Nocturne Nr. 20 in cis-moll (op. post.):

[hier Notenbeispiel]

Hier kommt es allerdings auch zum Konflikt in der Vertikalen. Irgendwann kommt es zur ersten Begegnung mit einer Zwei-gegen-Drei-Stelle, vielleicht bei der Arbeit an Haydns A-Dur-Variationen, deren Thema in Takt 6 folgende Wendung aufweist:

[hier Notenbeispiel]

Hilfreich sind hier zwei Erklärungen, von denen die erste mehr theoretischer, die zweite mehr praktischer Natur ist. Bei der ersten erklärt man, am besten schriftlich, dass und warum das zweite „normale“ Achtel genau zwischen das zweite und vierte Triolenachtel fällt. Dabei geht man von einer Einteilung einer Strecke in sechs Einheiten, also dem kleinsten gemeinsamen Vielfachen, aus:

[hier Notenbeispiel]

Der zweite Weg geht vom synkopischen Charakter dieses rhythmischen Konflikts (besonders in langsamem Tempo) aus und kann sehr gut als Klopfübung in drei Stufen erarbeitet werden:

- a) **[hier Notenbeispiel]**
- b) **[hier Notenbeispiel]**
- c) **[hier Notenbeispiel]**

Ähnlich lässt sich auch der Konflikt Drei gegen Vier darstellen:

[hier Notenbeispiel]

Er lässt sich im Rahmen eines $\frac{3}{4}$ -Taktes auch so darstellen:

[hier Notenbeispiel]

Zusammen gezogen ergibt sich Folgendes:

[hier Notenbeispiel]

Entscheidend ist bei diesen Stellen, dass sie nicht irgendwie „geschehen“, sondern wirklich bewusst gebildet werden. Ihre Wirkung steht und fällt mit der beherrschten Führung jeder Hand, denn die Probleme sind letztlich nicht mathematischer, sondern im wahrsten Sinne des Wortes polyphoner Art: jede Hand für sich zu hören, ohne dabei das Gesamtergebnis aus dem Auge zu verlieren. Hierbei kann man beobachten, dass solche Stellen desto schwieriger sind, je näher sich die jeweiligen Aufteilungen rhythmisch stehen, also z. B. „beinahe“ im Verhältnis 2:1 wie in Chopins Valse brillante in a-moll op. 34 Nr. 2

[hier Notenbeispiel]

oder im 4. der 6 Präludien op. 1

[hier Notenbeispiel]

Dies wird desto leichter (sofern die technischen Voraussetzungen gegeben sind), je mehr sich die Aufteilungen der einen Hand von der der anderen rhythmisch entfernt, wie in Haydns f-moll-Variationen:

[hier Notenbeispiel]

oder in Chopins bereits zitiertem Nocturne op. post.:

[hier Notenbeispiel]

Die Schwierigkeit dieser und aller ähnlichen Stellen liegt also in einer zunehmenden Tiefe der rhythmischen Dimension. Das Spannungsverhältnis zwischen Norm und Abweichung vergrößert sich, hier nicht in der Folge, in einem Entwicklungsprozess, sondern in der Gleichzeitigkeit. So muss die taktzeigende ebenso wie die rhythmisch zu melismatischen Bewegungen befreite Hand in völliger Natürlichkeit interpretiert werden, diese im entsprechenden Taktgefälle, jene in angemessener Entfernung von eben diesem Gefälle. Niemals dürfen diese Stellen „schwer“ klingen, wohl dramatisch, erregt oder exzentrisch, je nach dem übrigen Satzverlauf, aber niemals massiv oder als Besonderheit in den Vordergrund gezerrt, womöglich noch durch technisches Unvermögen belastet. Solche „Verbissenheit“ entsteht häufig dadurch, dass nicht richtig getrennt wird, man also zulässt, dass sich die Erregung der einen, von der einfachen Taktdarstellung abweichenden Hand, auf die andere überträgt. Dann

nämlich wird die Aussagekraft dieser Partien vom Spieler „kommentiert“ und nicht aus sich heraus zur Wirkung gebracht. Ein paar weiterführende Gedanken zu komplementärrhythmischer Musik. Typisch für sie ist ein im Prinzip gleichbleibender Abstand der rhythmischen Bewegung zum metrischen Grundschlag. Hierher kommt ihre typische Gleichförmigkeit, rhythmische Konstanz, dem Empfinden von Ruhe oder Motorik nahestehend. Ausschlaggebend für das eine oder andere sind neben dem Tempo die Motive des entsprechenden Satzes und ein häufig sehr raffiniertes kontrapunktisches Gewebe auf der Basis wechselnder Durchlässigkeit der einen Stimme für die andere, oder anderen vor dem Hintergrund einer einheitlichen harmonischen Bewegung. Wie raffiniert das gegeneinander (und hier auch gegen den Takt, wenn man vom jeweils harmonischen Schwerpunkt ausgeht) ausgespielt werden kann, zeigt Bach in der ersten der fünfzehn zweistimmigen Inventionen in den Takten 15-19:

[hier Notenbeispiel]

In klarem Wechsel lösen sich Umkehrungsform und Originalgestalt des Soggettos taktfüllend ab; harmonische Ruhepunkte liegen aber nur in den Takten 16 und 19, jeweils auf „3“ (Auflösung des Quartvorhalts). Dieselbe Invention zeigt weiter eine besondere Möglichkeit der Steigerung innerhalb eines komplementärrhythmischen Satzes: die vertikale Verdichtung. Unmittelbar vor der gerade zitierten Stelle schließt der zweite Abschnitt dieser Invention:

[hier Notenbeispiel]

Diese Stelle ist eine Parallele zu den Takten 5 und 6, hier aber laufen beide Stimmen in Sechzehnteln (hier ist im Original eine handschriftliche Einfügung, die ich nicht ganz auf der Kopie habe – es handelt sich um S. 71). Bach hat dieser Idee eine ganze Invention gewidmet. Die Invention Nr. 14 in B-Dur empfängt von hier ihre entscheidende formale Prägung. Das an sich dreitaktige Thema (genau: bis Takt 4 auf „1“) erscheint am Schluss der Komposition in kanonischer Engführung, wobei lediglich die Oberstimme leichte Konzessionen macht. Der Weg zu dieser Engführung führt über eine permanente Verkürzung des Themas bis auf das Zwei- und dreißigstel-Kopfmotiv. (Eine „klassische“ Parallele zur Idee dieser Invention von geradezu einmaliger Konsequenz ist der Durchführungsteil des ersten Satzes von Beethovens Sonate op. 28; hier wird allerdings von vorne her verkürzt.) Wechselnde vertikale Dichte findet sich naturgemäß in so gut wie jedem polyphonen Werk (und nicht nur dort!). Welche formale Bedeutung einer solchen Verdichtung zukommt, entscheidet der Zusammenhang. Im vorstehenden Beispiel von Bach steht sie sicherlich nicht von ungefähr vor der komplementärrhythmisch offensten Stelle. Von Beethoven stammt das nächste Beispiel einer Steigerung durch vertikale Verdichtung, das hier noch pars pro toto für unzählige entsprechende

Stellen angeführt werden soll. Es sind die Takte 55ff aus dem Trio zum Menuett der Sonate op. 2 Nr. 1:

[hier Notenbeispiel]

Die Interpretation komplementärrhythmischer Musik fordert sehr intensiv immer wieder die Lösung eines Kernproblems aller polyphonen Musik: die dynamische Wertung der beteiligten Stimmen, insbesondere der jeweils thematischen. Wenn dies auch nicht unmittelbar eine Frage zum Thema Takt und Rhythmus ist, so soll doch hier an einem praktischen Beispiel gezeigt werden, wie stark doch auch dieses Problem im Rhythmischen wurzeln kann. Das Beispiel ist Bachs bekanntes kleines Präludium in C-dur aus dem 12 „Kleinen Präludien für Anfänger“, das hier vollständig wieder gegeben werden soll:

[hier Notenbeispiel]

Die Melodiebildung der ersten drei Takte ergibt eine latente Auftaktigkeit, die in Takt 4ff von der rechten Hand offen fortgesetzt wird. Diese Fortsetzung ist in einer stufenweise abwärts führenden Linie verankert, die zielsicher in Takt 9 endet, dort nämlich, wo die Wiederholung des Anfangs, jetzt in der Dominanttonart G-dur, erfolgt. Das so häufige und gut gemeinte Hervorheben der Linken in Takt 5 und 6 (um die Imitation zu zeigen) ist ganz unnötig. Zum einen nämlich hört man sie ohnehin, da die Rechte sich hier sehr zurückhält; zum anderen zerreißt es den Fluss der Musik, weil es vom eigentlichen Zusammenhang, d. h. von dem, was aufgrund innerer Einheitlichkeit einen Zusammenhang bildet, ablenkt. Die komplementärrhythmische Anlage dieses Stückes ist nur stilistischer Habitus, nicht die besondere Idee. Diese liegt auch nicht in dem genannten Auftaktmoment, das sich bis zum Schluss durch das ganze Stück zieht. Bestenfalls liegt sie in der das Stück eröffnenden Brechungsfigur, denn auch diese Komposition ist wie die anderen Kleinen Präludien Bachs als technische Übung konzipiert worden. Überhaupt bleibt es fraglich, ob zu Recht immer von „der“ Idee gesprochen wird. Gerade auch angesichts der Musik Bachs kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass ständig viele Ideen harmonischer, kontrapunktischer, rhythmischer und gesamtformaler Art bei ihrer Entstehung mitgewirkt haben. Das Faszinierende ist eigentlich gar nicht das Nachweisbare, sondern das vollkommen Organische, Einheitliche, das ganz und gar Zwingende, das uns als überwältigender Gesamteindruck beim Hören (und Betrachten) dieser Musik ergreift. Von daher kommt denn auch der Wunsch nach einer tieferen analytischen Beschäftigung mit dieser Musik, und erst vor diesem Hintergrund bekommen die Entdeckungen der Analyse ihre Bedeutung. So ist im vorliegenden Stück zu beobachten, wie zum Ende hin zunehmend rhythmisch verdichtet wird, wobei vor allem Takt 13 berücksichtigt werden muss, denn hier spielen zum ersten Mal beide Hände in Achtelbewegung. Und hier liegt auch der melodische Höhepunkt, der dann stufenweise von c^{'''} bis g^{''} abgebaut wird, wobei Takt 14 eine

kadenzartige Sechzehntelbewegung in der rechten Hand bringt (bei völliger Ruhe der Linken, deren gehaltenes f von der Rechten in der Mitte des Taktes harmonisch umgewertet wird, was auch eine Zerstörung der Auftaktmotivik zur Folge hat), bevor das Stück in Takt 15, angestaut durch eine leichte taktinterne Synkopierung, endgültig zur Ruhe und zu seinem Schluss findet. Dieser Schluss ereignet sich gewissermaßen unter dem g, das „innerlich“ bis zum Schluss durchklingt.

Für komplementär-rhythmische Stücke bedeutet die dynamische Entscheidung für oder gegen eine Stimme immer auch unmittelbar eine Entscheidung für oder gegen die rhythmische Bewegung, insofern nämlich, als durch die Dynamik bestimmt wird, welche der Stimmen (und damit welche rhythmische Bewegung) vordergründig wirken soll. Als Beispiel noch einmal die Takte 15-18 aus der ersten Invention (s. o.): Zeigt der Interpret hier abwechselnd linke Hand-rechte Hand-linke Hand-rechte Hand usw., so zeigt er zwar die ständige Sechzehntelbewegung, kontrapunktisch auch die Imitation, verspielt aber das Stimmliche dieser Stelle. Die Linke löst hier nämlich nicht einfach die Rechten ab, sondern lebt in ihr, oder anders: Die Rechte wird transparent für die Linke. So kommt es trotz gleichbleibenden rhythmischen Verlaufs doch zu wechselnder rhythmischer Bewegung.

Dies gewinnt besondere Bedeutung bei unzähligen Schlussbildungen, dort nämlich, wo beispielsweise im Sopran der Schlusston schon erreicht ist, die rhythmische Bewegung aber noch Zeit zum Ausatmen braucht. Es ist selbstverständlich, dass dieses Ausatmen oder Ausschwingen dynamisch zurück genommen werden muss, damit sich die Ruhe des eigentlichen Schlusstons durchsetzen kann. Hierzu einige Schlussbildungen aus verschiedenen Epochen:

Bach, Invention G-Dur

[hier Notenbeispiel]

Bach, Französische Suite Nr. 5, erster Satz (Allemande)

[hier Notenbeispiel]

Haydn, f-moll-Variationen

[hier Notenbeispiel]

Brahms, Intermezzo op. 116 Nr. 6

[hier Notenbeispiel]

Schumann, „Reiterstück“ aus den „Kinderszenen“

[hier Notenbeispiel]

Hierher gehören auch alle „auskomponierten Pausen“, jene Stellen, an denen beim Pausieren einer Melodiestimme die Begleitung weiter läuft bzw., im Gegensatz hierzu, die melodische Bedeutung eines Tones und damit seine tatsächliche rhythmische Dauer aus einem für das Auge gleichrhythmischen Verlauf ausgefiltert werden müssen. Als Beispiele hierfür Takt 22-23 aus der Allemande der fünften Französischen Suite von Bach und von Mendelssohn Bartholdy den Anfang des vierten der „Lieder ohne Worte“ op. 19:

[hier Notenbeispiel]
[hier Notenbeispiel]

Noch ein Wort zur Artikulation. Auch sie hat mit der Länge der Töne zu tun, mit ihrer realen Dauer. Sie ist aber nicht im vorstehenden Sinne rhythmusbildend, sondern könnte besser als passive Rhythmisierung bezeichnet werden. Sie ist ein notwendiges Mittel zur Verdeutlichung interpretatorischer Absichten, indem sie durch Bindung und Trennung in Gleichzeitigkeit und Folge auf Sinnzusammenhänge verweist oder Tönen und Tongruppen eine individuelle klangliche Charakteristik gibt. Sinnvolle Artikulation ist eine Lebensaufgabe. Umso wichtiger ist es, sie schon frühzeitig in den Unterricht mit einzubeziehen. Gerade weil hier so vieles eine Ermessensfrage ist (und darauf muss auch unbedingt hingewiesen werden), sollten dem Schüler schon früh gezielte Aufgaben gestellt werden, bei denen er sich in entsprechende Entscheidungen einüben kann. So wichtig nämlich exaktes Textspielen für jedwede Interpretation ist, so wichtig ist auch der Mut zur Eindeutigkeit, d. h. zum Bekennen des eigenen Verständnisses. Es gibt keine objektive Interpretation, aber immer viel Unsicherheit, Unbeholfenheit oder echtes Missverständnis. Das ist mir bei einem Schüler zunächst allerdings zehn Mal lieber als der Versuch, sich durch emotionale und geistige Neutralität aus der Verantwortung für sein Spiel schleichen zu wollen. Praktische Übungen können zunächst an einem einfachen Modell erfolgen, z. B. der Tonleiter, auftaktig, im Zweiertakt:

a) [hier Notenbeispiel]

Betonung der leichten, Schwächung der schweren Taktzeit:

b) [hier Notenbeispiel]

Umgekehrter Effekt:

c) [hier Notenbeispiel]

An den Tetrachordaufbau erinnernde Zweiteilung der Leiter:

d) [hier Notenbeispiel]

Spannungsvoller Zusammenschluss zu einer Gruppe mit der stärksten Korrespondenz der oktavverwandten Ecktöne.

Von hier aus ergeben sich viele Möglichkeiten, die große Bedeutung der Artikulation anhand gemeinsam erarbeiteter Literatur zu studieren, indem man entweder nach den Auswirkungen von Änderungen fragt (z. B. beim Vergleich verschiedener Ausgaben) oder noch nicht bezeichnete Stücke abschreiben zu lassen, wobei die Enden von Legatobögen sowie die tatsächlich gewollte Länge von Staccato-Tönen exakt in Notenwerten auszudrücken ist. So könnten z. B. die ersten Takte von Nr. 4 aus Bartóks „Die erste Zeit am Klavier“:

[hier Notenbeispiel]

in einer entsprechenden Übertragung so aussehen:

[hier Notenbeispiel]

oder Nr. 16 aus dem gleichen Band:

[hier Notenbeispiel]

auf diese Weise notiert werden:

[hier Notenbeispiel]

Wichtig ist auch, dem Schüler einmal klar zu machen, wie viele Gesichter ein zunächst so eindeutiger Wert wie die Achtelnote haben kann: im Legatissimo, mit Fermate, im Accelerando oder Ritardando, als Verzierungsnote, kurzer oder langer Vorschlag oder Bestandteil eines ausgeschriebenen Arpeggios.

Ich habe im Vorstehenden versucht, etwas von der Vielseitigkeit und Bedeutung rhythmischer Probleme aufzuzeigen, die in der Unterrichtspraxis alltäglich sind. Abschließend möchte ich nun versuchen (wie zuletzt im Abschnitt über Artikulation schon geschehen), Einstiegsmöglichkeiten in diesen Problemkreis zu zeigen, Übungen also, „Theorie-Etüden“, die mir im Unterricht geholfen haben, die Schüler auch auf rhythmischem Gebiet zu mehr Verständnis und damit Selbstständigkeit zu führen.

Als erstes: Tonleiterrhythmizierungen. Hierbei soll der Schüler erfassen, wie durch unterschiedliche rhythmische Längen Wertungen ausgesprochen werden, die deutlich auf den zu Grunde liegenden Takt verweisen. Dabei wird der zeitlich längere Wert als betont, der kürzere als weniger betont empfunden. Tonlich neutral sind diese Übungen, wenn sie nur geklatscht werden. Auf dem Instrument gespielt oder gesungen werden die Töne möglicherweise, wie schon beim Zusammenbringen von Takt und Tonleiter, auch hier unterschiedlich gewertet: Zur harmonischen tritt die

metrische, wobei der Takt jetzt nicht durch dynamische Akzentuierung, sondern durch unterschiedlichen Rhythmus vermittelt wird. Benutzt man derlei Übungen als Melodiediktate, sollte man möglichst nicht nur klatschen oder klopfen. Gekoppelt mit Tonhöhenfolgen sind auch rhythmische Formulierungen leichter zu fassen.

Die Frage zu den folgenden Übungen lautet also: Welcher Takt liegt zu Grunde? Dabei gibt es naturgemäß oft mehrere Lösungsmöglichkeiten, die im Vergleich sehr nützlich werden können.

1. [hier Notenbeispiel]

2. [hier Notenbeispiel]

Die nächste Übung ist schwieriger. Vorbereitet durch Wortrhythmisierungen (immer schriftlich) soll jetzt ein vereinbarter Satz angemessen rhythmisiert und in ein entsprechendes Taktmaß gebracht werden. Es ist erstaunlich, wie auch an sich anspruchslose Sätze wie „So gut wie der möcht' ich auch einmal spielen“ oder „Ich bin zu faul zum Üben“ immer wieder zu einer Vielzahl verschiedener Lösungen führen. Hier ein paar Ergebnisse zu diesem letzten Satz:

[hier Notenbeispiel]

Die Ursache dieser Vielfältigkeit liegt zunächst einmal in dem Unvermögen vieler Schüler, das, was sie eigentlich meinen, auch wirklich exakt zu notieren. Man muss ihnen also demonstrieren, was sie geschrieben haben, und dies dann mit ihnen zusammen korrigieren. Zum andern liegt sie in der großen Schwierigkeit, das äußerst differenzierte rhythmische Gefälle der Sprache in präzise Notenwerte umzusetzen, die in diesem Zusammenhang oft plump und schematisch wirken. Dieses Ausfiltern des Rhythmus verlangt also Entscheidungen, die im Sinne von Vereinfachungen von der Eleganz und Wendigkeit der Sprache wegführen. Der Sprachrhythmus wird stilisiert. Gerade an diesem Vorgang, der auf den ersten Blick Verarmung zu bedeuten scheint, lässt sich aber etwas sehr Wesentliches zeigen: Die Vereinfachung rhythmischer Relationen bedeutet Zunahme an rhythmischer Schärfe. Die Nähe zu einer erkennbaren Norm macht den Rhythmus beziehungsvoller – eine Beobachtung, die auch im harmonischen Bereich eine Parallele hat: je eindeutiger der harmonische Hintergrund, desto wirkungsvoller auch alle stimmführungsbedingten Abweichungen.

Die Bedeutung des gesprochenen Wortes liegt in seinem (begrifflichen) Sinn. Ohne diesen Sinn und nach Ablösung des phonetischen Elementes bleibt die leere Schale rhythmischer Relationen zurück. Ihre Bearbeitung im Sinne einer Bindung in die Normen rhythmischen Verhaltens ergibt eine neue Bedeutung: einen jetzt rein musikalischen Sinn. So lässt sich denn auch dieses neue, verselbstständigte rhythmische Gewand mit der alten Wortform nicht mehr zusammen bringen, ohne dass das Ganze unangemessen, fremd und komisch wirkt. Erst im Singen können beide

wieder versöhnt werden, und die neue Rhythmisierung fungiert nun als Mittler zwischen Sprache und Musik.

Die nächste Übung appelliert unmittelbar an die Erfindungskraft der Schüler. Auf der Basis (z. B.) des $\frac{3}{4}$ -Taktes sollen die verschiedenen Möglichkeiten studiert werden, die sich aus der Zu- und Abnahme rhythmischer Aktivitäten ergeben. Als Vorbereitung wird das Material erstellt: Größter Wert ist die punktierte Halbe, kleinster die Achtelnote, ausgeschlossen werden Punktierungen der Viertel, Pausen, Überbindungen. Das muss nicht sein, macht die Übungen aber überschaubarer. Bei systematischer Aufteilung ergeben sich folgende Möglichkeiten:

[hier Notenbeispiel]

Eine nähere Untersuchung des Materials ergibt Gruppen von unterschiedlicher Beweglichkeit. Das lässt sich in Zeichen so ausdrücken: ein einfacher waagerechter Strich bedeutet Gleichförmigkeit der Bewegung; gezielte Bewegungsrichtung wird durch einen Pfeil symbolisiert, ein Stau durch einen senkrechten Strich. Mit Stau meine ich, dass eine begonnene Taktzeitaufteilung in einen größeren Wert übergeht, also nicht der Erwartung entsprechend fortgesetzt wird. So ergibt sich folgendes Resultat, wobei alle Takte natürlich für sich zu betrachten sind:

[hier Notenbeispiel]

Nun zwei der Lösungen, die ich als besonders gelungen empfinde. Im ersten Beispiel wird ruhig begonnen und geendet, im zweiten aus dem Gleichmaß des ruhig schreitenden Dreiers zuerst in Richtung Ruhe (Ruhe der Bewegung), dann zu stärkerer rhythmischer Aktivität, zum Schluss wieder zur Ruhe hin empfunden. Hier ist auch das häufige Bedürfnis zu beobachten, Takte (zur Bestätigung) zu wiederholen.

a) [hier Notenbeispiel]

b) [hier Notenbeispiel]

Nun sollte man noch einmal auf Pausen und Synkopierungen zu sprechen kommen, jetzt aber taktintern auf die einzelnen Zählzeiten und ihre rhythmischen Unterteilungen bezogen. Wie weit hierzu Übungen entwickelt werden, kann der Phantasie von Lehrer und Schüler überlassen bleiben, denn zum einen ist in der Regel die zur Verfügung stehende Zeit meist zu kurz, um ausgedehnten theoretischen Untersuchungen nachzugehen, zum andern steht ja als Demonstrationsmaterial die gesamte Klavierliteratur (einschließlich besonders der zeitgenössischen Klavierschulen) zur Verfügung.

Solche Demonstrationen anhand der Literatur können sehr wirkungsvoll sein, wenn sie nicht einfach nur vom Gegebenen ausgehen, sondern vom musikalisch Elementaren her auch einmal als Entwicklungen angelegt werden. Zwei Beispiele:

1. [hier Notenbeispiel]

Diese Melodielinie ergäbe bei einfachster Taktierung auch Maßgabe der melodischen Schwerpunkte diese Lösung:

[hier Notenbeispiel]

In der entsprechenden Komposition (Bartók, „Mikrokosmos“ Band I, Nr. 1) wird jetzt der dritte Ton im Wert verdoppelt, die Halbe e wird zur Ganzen. Das bedeutet Stillstand (der Bewegung), dies wiederum Gruppierung. So wirkt die folgende Dreitongruppe als motivische Entsprechung. Ihr Ende ist eine halbe Pause, die als Zäsur vor dem zweiten Teil wirkt. Dieser verläuft „normal“:

[hier Notenbeispiel]

Dieser schlichte rhythmische Eingriff schafft also Form (durch Gliederung), und diese Formbildung ist außer im Rhythmischen auch im Harmonischen verankert, denn der nun betont stehende sechste Ton d kann ja nicht Schlusston sein. Seine „Entlastung“ erfolgt endgültig im letzten Takt, also nicht unmittelbar, sondern erst nach einer „Ausbeutung“ (Takte 5-7) dieser harmonischen Spannung:

(Notenbeispiel)

2. Diese simple Tonfolge

(Notenbeispiel)

ergibt, ohne Phantasie und Zutun von außen, einen volltaktigen Zweier oder Vierer (der Zweier würde das g mehr herausstellen):

(Notenbeispiel)

Wollte man das rhythmisch betonen, so könnte das am besten durch Dehnung des ersten und dritten Tons geschehen, was einen Dreier bzw. Sechster ergäbe:

(Notenbeispiel)

Nun wird aber in der betreffenden Komposition (durch rhythmische Dehnung) eine Betonung nicht auf g, sondern auf h gelegt. Interessant ist, wie dieser empfindliche Ton (rhythmisch) auf diese Belastung reagiert:

[hier Notenbeispiel]

Sicherlich sind dies nur kleine Beispiele, aber sie weisen griffig auf einen entscheidenden Vorgang hin, nämlich darauf, wie erst durch maßvolle Eigenständigkeit der beteiligten Größen zwischen den musikalischen Elementen Spannungen entstehen, die dann ihrerseits zu ersten Formbildungen gestaltet werden können. Und diese Formbildungen sind es dann ja auch, die uns als Musiker beschäftigen, die emotional erfasst und angemessen interpretiert sein wollen. Ihre Hintergründe, die Kenntnis ihrer inneren Beschaffenheit kann uns aber helfen, sie besser zu verstehen; das bedeutet praktisch, besser entscheiden zu können, was im Vordergrund der Interpretation stehen soll. Wodurch Zusammenhang und formbildende Bewegung entstehen, wie sehr ein deutliches Taktspielen den Satzcharakter verdeutlichen kann, wie stark ein melodischer Verlauf dynamisch differenziert werden muss, um wichtige Spitzentöne durchzulassen, oder wo rhythmische Bildungen absichtsvoll dem etablierten Taktmaß widersprechen usw.

Abschließend eine Übung, die dem Schüler zeigen soll, wie durch rhythmische Eingriffe in eine melodische Linie auch von ihm selbst diese Linie ganz unterschiedlich geformt werden kann. Wie die Hand eines Puppenspielers in seine Figuren gleitet und sie zum Leben erweckt, so hier der Rhythmus, der einer an sich ruhig fließenden Melodie ganz verschiedene Formen aufprägt:

[hier Notenbeispiel]

- a) [hier Notenbeispiel]**
- b) [hier Notenbeispiel]**
- c) [hier Notenbeispiel]**
- d) [hier Notenbeispiel]**
- e) [hier Notenbeispiel]**
- f) [hier Notenbeispiel]**

Fortgeschrittene Schüler mit Kenntnissen auch in Satz- und Formenlehre sind natürlich schon weit über diese Ansätze hinaus. Trotzdem sollte man auch bei ihnen nichts unbesehen lassen, denn Faktenwissen ist nicht immer gleichbedeutend mit wirklichem Verstehen, und ganz gleich, ob man nun von viel Können und Erfahrung her zu ursächlichen Zusammenhängen vordringt oder mit den ersten Schritten in die Welt der Musik den weiten Weg eines beständig wachsenden Musikverständnisses erst beginnt – immer ist es nötig, dass die Dinge „ankommen“, dass Bewusstmachung die Empfindungen begleitet und neues Interesse geweckt wird. Ziel ist schließlich die Fähigkeit, auch mit großen kompositorischen Zusammen-

hängen umgehen zu können. Dieses Ziel ist aber vom Anfang nur quantitativ entfernt. Die vorliegenden Ausarbeitungen wollen helfen, gerade schon am Anfang Wesentliches zu behandeln. Schlimm ist, wenn Anfangsunterricht unter der Überlegenheit des Lehrers leidet, wenn die ersten entscheidenden Schritte in einer dem Lehrer oft unbewussten Atmosphäre der Ungeduld, der notgedrungenen Herablassung geleistet werden müssen. Große Musik setzt auch großes Können voraus, aber auch dort, wo dies einfach noch nicht vorhanden sein kann, kann doch schon vollwertige Musik gemacht werden.

3. Der harmonische Ansatz

Die ersten Überlegungen zu einer "Theorie im Unterricht" hatten versucht, den einzelnen Ton im Zusammenhang der Tonleiter zu zeigen. Deutlich wurde dabei zum ersten Mal ein als 'Funktion' bezeichneter Effekt, dass nämlich ein Ton im Zusammenhang mit anderen zwangsläufig eine bestimmte Wirkungsweise annimmt. Eine zweite Stufe bildete die Betrachtung des Intervallbegriffs, im Wesentlichen unter dem Aspekt der Gleichzeitigkeit des Erklingens zweier Töne. Es schloss sich ein Kapitel über Metrum, Takt und Rhythmus an. Der Grund für die Platzierung dieses Kapitels vor dem jetzt zu Behandelnden liegt in der hohen Bedeutung, die die zeitlichen Ordnungen in der Musik für alle Zusammenklänge haben. Ohne die ständige Arbeit an den rhythmischen Problemen, wären mit Sicherheit auch die harmonischen nicht zu lösen gewesen. Das zeigt sich u.a. sehr deutlich in der Klassik. Denn hier steht der optimalen harmonische Wirkung (optimal im Verhältnis zu den eingesetzten Mitteln, nicht im Sinne von größter harmonischer Buntheit) aller Töne auch die rhythmisch klarste Satzstruktur gegenüber. Weder vorher noch nachher ist der Text der Meisterwerke schon rein optisch so klar, so durchsichtig gewesen, wie in der Klassik. Ich weiß kein besseres Beispiel als die Musik Mozarts, die sooft zu der (falschen) Annahme verführt hat, sie sei einfach. Nun soll auf einer dritten Stufe ein Einstieg in die "Harmonie" versucht werden. Hierbei sollen zwei Dinge im Mittelpunkt stehen:

Die Entfaltung des Tons zum (später auch funktionsgebundenen) Akkord, und die neuen Möglichkeiten der Einzeltonwertung durch unterschiedliche Harmonisierungen. Das Erste ist die Voraussetzung für das Zweite, welches seinerseits etwas qualitativ ganz Neues ist im Vergleich zur nur melodisch geprägten Wertung eines Tons im Rahmen einer bestimmten Tonart. Auch hier also zunächst Beschränkung auf zentrale Vorgänge im Bereich der tonalen Musik, wesentliche Eigenschaften, die auch ohne umfangreiches Faktenwissen begriffen werden können. Auf einer vierten Stufe soll dann noch etwas über Modulation gesagt werden. Denn hier wird zum letzten Mal im Bereich der traditionellen tonalen Musik eine übergeordnete Ebene erreicht, auf der nicht nur Einzeltöne und Akkorde, sondern größere geschlossene harmonische Felder miteinander korrespondieren.

3.1. Die Obertonreihe

Schüler frage ich gern, ob sie schon einmal einen Ton angefasst haben. Natürlich wird diese (nicht ganz korrekte) Frage regelmäßig verneint. Aber das Anfühlen einer schwingenden Bass-Seite ist ein guter Ansatzpunkt für die Erklärung des Obertonphänomens. Diese Erklärung ist von großer Bedeutung, weil die Obertonreihe auch bei fortgeschrittenen harmonischen Betrachtungen, noch eine wesentliche Rolle spielt. Sie muss unbedingt von praktischen Demonstrationen begleitet sein, bei denen wir dem

Schüler zeigen, wie freigelegte Saiten angeregt, wie sogar mit einer Taste (= eine Saite) verschiedene, weil im Sinne der Obertonreihe, verwandte Töne gehalten werden können.

[hier Notenbeispiel]

Diese und ähnliche Übungen sollen zu der Einsicht führen, dass aufgrund der Obertonreihe jeder Ton zur Harmonie veranlagt ist. Der Dreiklang, genauer gesagt: Der Dur-Dreiklang, ist ein Stück sichtbar gemachte Obertonreihe. Wesentlich für ihn ist die völlige Ruhe, die von seinem Klangbild ausgeht. Denn natürlich lässt sich die Obertonreihe noch weiter "sichtbar machen". Die Klänge werden dann aber reicher, gespannter, letztlich wieder so dicht, dass sie nicht mehr als Akkord im klassischen Verständnis bezeichnet werden können. An dieser Stelle ist es auch wichtig, den Schüler einmal in einen klingenden Ton hineinhören zu lassen. Denn jetzt gelingt es ihm mit Sicherheit, auch im einzelnen Ton verschiedene Obertöne wiederzuerkennen.

Eine Darstellung der Obertonreihe mindestens bis zum 8. Oberton gibt eine notwendige Anschauung vom bisher Behandelten. Gebräuchlich, weil am Übersichtlichsten, ist hierbei die Darstellung in horizontaler Form, nicht korrekt die Notation des 7. Obertons, die tiefer als unser "B" ist. Bei der Nummerierung beziehe ich, wie das auch allgemein üblich ist, den Grundton mit ein (wie dies auch bei Darstellungen als Teil- oder Partialtonreihe geschieht):

[hier Notenbeispiel]

Natürlich sind Darlegungen der Obertonreihe gewöhnlich wesentlich detaillierter (mit exakten Berechnungen der entsprechenden Schwingungszahlen, Hinweisen auf syntonisches und pythagoräisches Komma, Kombinationstöne u.s.w.). Hier geht es aber um den pädagogischen Ansatz in der Praxis des täglichen Unterrichts, nicht um eine physikalische Belehrung. Was nicht heißen muss, dass sich diese Dinge mit einschlägig interessierten und vorgebildeten Schülern nicht noch bedeutend weitertreiben ließen.

3.2. Dreiklangbildungen

Die wenigsten Schüler haben wirklich eine Vorstellung von dem was gemeint ist, wenn vom Dreiklang gesprochen wird. Und fast alle denken spontan an den Dur-Dreiklang. Der Grund hierfür liegt darin, dass der Dur-Dreiklang die sinnfälligste Dreiklangsform ist. Das heißt nicht, dass alle anderen weniger sinnfällig seien, sondern nur, dass der Dur-Dreiklang die primärste, die vordergründigste Dreiklangbildung ist. Alle anderen sind mehr oder weniger "Folgeerscheinungen" (was nicht historisch gemeint ist) und wurzeln mit ihrer Bedeutung in der Selbstverständlichkeit des

Dur-Dreiklangs. Diese Selbstverständlichkeit für das menschliche Ohr kommt mit Sicherheit aus der Konstellation der Obertöne im untersten Bereich der Obertonreihe, jenen Bereich also, in den unser Ohr noch hineinhören kann. Das oft beschworene "Natürliche" liegt also im Akt des (unbewussten) Widererkennens (und entsprechend sollte man auch Begriffe wie "natürlich", "selbstverständlich" u.ä. nicht als Waffe zur Verteidigung bestimmter Systeme benutzen. Sind sie doch vielmehr Hinweis auf oft allzumenschliche Begrenzungen):

[hier Notenbeispiel]

Geht man von dieser Darstellung aus, so ergibt sich die für spätere Betrachtungen der Dreiklangslagen und -umkehrungen wichtige Beobachtung der unterschiedlichen Häufigkeit der Töne: der Grundton erscheint bereits zum dritten Mal, die Quinte zum zweiten, die Terz zum ersten Mal. Die Terz ruht also in dem festen Rahmen von Grundton und Quinte. Erst der 7. Teilton beeinflusst die klangliche Wirkung dieser Konstellation. Mit ihm kommt es zum Vierklang (im Rahmen des temperierten Systems zu einem Dominant-Septakkord) und damit zu einer ersten akkordinternen Spannung. Die Ruhe des Dreiklangs wandelt sich zu eigener (spontan verständlicher) harmonischer Dynamik; der Akkord wird, ohne direkten Zusammenhang mit anderen, harmonisch aktiv. Nötig ist es jetzt, den Blick von der engen Lage der Dreiklangstöne zueinander zu lösen und sich auch andere Möglichkeiten vor Augen zu führen:

[hier Notenbeispiel]

Ebenso auch rudimentäre Dreiklangsbilder:

[hier Notenbeispiel]

Natürlich kann hier auch der vierstimmige Satz mit den entsprechenden Verdopplungsregeln zugrunde gelegt werden. Nötig ist das m.E. aber nicht. Ein nächster Schritt führt zur Darstellung der übrigen Dreiklangformen: Moll-Dreiklang, vermindertes und übermäßiges Dreiklang:

[hier Notenbeispiel]

Greifen wir auf das zurück, was im Zusammenhang mit "Moll" schon im Rahmen der Tonleiterbetrachtungen gesagt wurde, so ergibt sich für den Molldreiklang, im Gegensatz zum Dur-Dreiklang, ein leicht instabiles Moment durch die (latente) Abwärtstendenz der kleinen Terz. Hier kann gut auf die häufige Dur-Tonika bei Schlussbildungen in Moll verweisen. Ausgesprochen "spannend", d.h. eindeutig im Bezug auf eine die Spannung auflösende Fortschreitung ist der verminderte Dreiklang, benannt nach dem Rahmenintervall, der verminderten Quinte:

[hier Notenbeispiel]

Etwas geringer in der Akkordspannung, weil ohne Zusammenhang weniger eindeutig, ist der übermäßige Dreiklang. Nimmt man auch ihn nicht einfach als eine bestimmte Farbe und sucht nach einer möglichen Auflösung, so ergeben sich (auch ohne die denkbaren enharmonischen Verwechslungen) verschiedene Möglichkeiten:

[hier Notenbeispiel]

Wichtig ist an dieser Stelle eines ersten (theoretischen) Kontakts zu diesen Dreiklangsformen ein Einüben in die richtige Orthografie der einzelnen Dreiklangsbilder, bei der in jedem Fall der Terzaufbau am Stammtombild ablesbar sein muss. Eine etwas mühsame, aber unbedingt notwendige Prozedur; systematisch durchgeführt anhand weder nur der C-Dur-Tonleiter oder der chromatischen Leiter. Hierbei sollte man keine Angst vor teilweise etwas unsinnig komplizierten Formen haben. Als Denkübungen sind sie nicht sinnlos.

[hier Notenbeispiel]

Natürlich läßt sich der Dreiklang auch von der Terzschichtung her beschreiben (nicht erklären!). Diese Beschreibung als Ergänzung zu dem vorstehend Gesagten, hat den Vorteil einer einleuchtenden Systematik, die für ein besseres Behalten Stütze sein kann:

Dur-Dreiklang	: große Terz + kleine Terz
Moll-Dreiklang	: kleine Terz + große Terz
verminderter Dreiklang	: kleine Terz + kleine Terz
übermäßiger Dreiklang	: große Terz + große Terz

Systematische Aufstellungen sind aber in der Regel interessanter für den, der einen Tatbestand im Prinzip schon erfasst hat. Zum ersten Erkennen von Tatbeständen sind sie aber weniger hilfreich; es sei denn, es handelt sich um vergleichende Beobachtungen im Stile von statischen Analysen. Aber hier müsste der Statistik auch eine Systematisierung vorausgehen, in der entschieden wird, welche Kriterien durch die Statistik erfasst werden sollen. Es darf bei diesen ersten Erklärungen, bei diesen Ansätzen, so wie sie hier gemeint sind, aber niemals der Eindruck entstehen, als würden lediglich Fakten transportiert, ohne von uns selbst jemals hinterfragt worden zu sein. Schüler denken da nicht allzu viel, aber sie spüren mit großer Sicherheit, ob und wie stark wir selbst von unseren Erklärungen und Begründungen überzeugt sind. Und was sie als echte Begeisterung an uns beobachten können, beeindruckt und überzeugt sie oft vielmehr als das, was wir sonst so alles wissen. Auch wenn nun schon manches über den Dreiklang gesagt wurde ist es trotzdem an dieser Stelle noch sehr schwer, einen konkreten Bezug zur Literatur herzustellen. Zuviel geschieht auch schon in einfachen Kompositionen, um überall den Dreiklang als

vertikales Ordnungsprinzip heraushören und -lesen zu können. Oft werden Töne weggelassen, viele sind harmoniefremd oder nur sehr umständlich als Bestandteil von Zwischendominanten, alterierten Akkorden, Modulationen und ähnlichem zu erklären. Die Ausbeute ist mager, zumal auch noch gar nichts über die Funktionen der Akkorde gesagt wurde. Es müssen also erst noch andere Schritte gegangen werden. Trotzdem sind hier zwei Dinge angebracht: Die vorbereitete Demonstration einer Analyse auf Dreiklangsbasis anhand eines dem Schüler bekannten Stücks und am Dreiklang orientierte technische Übungen. Das erste könnte folgendes Aussehen haben:

a) Vorbereitung

[hier Notenbeispiel]

b) das Stück (L. Mozart: Notenbuch für Wolfgang, Nr.2,1.Teil):

[hier Notenbeispiel]

Was der Dreiklang als Idee für eine Komposition bedeuten kann, wird u.a. von Bartok in Band III des "Mikrokosmos" demonstriert: einmal in Nr.85, wo Dreiklänge in Rückung und Zerlegung den Satzverlauf bestimmen, und in Nr.79, wo in einzigartiger Weise ein Dur-Dreiklang auf "e" durch permanente Modifizierung einer formwirkenden Entwicklung unterzogen wird.

In Nr. 69 bilden Dreiklänge in Rückung eine sich zum Schluss noch verselbstständigende Begleitung, während in Nr.70 ein D-Dur und ein fis-moll-Dreiklang (auskomponiert) gegenübergestellt werden. Auch das bereits im Zusammenhang mit "Takt" erwähnte Stück von D. Kabalewski war ja lediglich anhand von Dreiklangsbrechungen entstanden.

Ein nächster Schritt soll mit Lagen und Umkehrungen des Dreiklangs vertraut machen. Mit "Lagen" ist hier das Abstandsverhältnis des Basstons zum jeweils höchsten Dreiklangston bei Dreiklängen in Grundstellung gemeint, also die Möglichkeiten der Oktav-, Terz- und Quintlage. Wie wichtig die klanglichen Unterschiede dieser verschiedenen Lagen für eine Komposition sein können, zeigt z.B. die häufige Verwendung der Terzlage bei der Bildung sog. "unvollkommener Schlüsse". Hier einmal am (fließenden) Ende von Fugenthemen:

(Bach, Wohltemperiertes Klavier, Band I, Fugen in C, G und D)

[hier Notenbeispiel]

oder in klassischer Musik, wo sie, wie in den folgenden Beispielen von Clementi und Mozart, als Teilschlussbildungen Wiederholungen regelrecht provozieren:

[hier Notenbeispiel]

Betrachtet man einmal unter diesem Aspekt einer "Öffnung durch unvollkommenen Schluss" Bachs G-Dur-Invention, so sind von den 11 diese Komposition formal gliedernden Teilschlüsse nur 3 vollkommene Ganzschlüsse: das Ende des ersten Teils in Takt 7,1 (G-Dur, unterlaufen durch eine 16tel-Pause der Linken), das Ende des zweiten Teils in Takt 15,1 (a-moll) und das Ende der Invention in Takt 23 (natürlich in C-Dur, Tonika). Alle übrigen (in Takt 2,1 - 3,1 - 8,1 - 9,1 - 10,1 - 11,1, harmonisch gewertet auch Takt 16,3 und 18,3) sind unvollkommen oder als Sextakkorde komponiert. Auch im ersten Teil des bereits zur Dreiklangs-Analyse benutzten kleinen Menuetts aus dem "Notenbuch für Wolfgang" von Leopold Mozart wird die melodische Spannung ganz wesentlich von den 4 Phrasen-Endungen bestimmt:

g (Takt 2,1) : Tonika - Quinte

e (Takt 4,1) : Tonika - Terz

e (Takt 6,1) : Tonika - Terz

d (Takt 8) : Dominant - Quinte

Dehnt man diese Betrachtung auch auf den zweiten Teil dieses Menuetts aus, ergibt sich ein verwandtes Bild:

g (Takt 10,1) : Dominant - Quinte

e (Takt 12,3) : Tonika - Terz

e (Takt 14,1) : Tonika mit Terz im Bass

d (Takt 16) : Tonika - Grundton (Schlusston)

Hierbei werden allerdings die musikalisch wichtigen Entwürfe in Takt 2,4 und 10, die die entsprechenden Grundtöne gewissermaßen nachliefern, ausgespart. Sie erfolgen für das Ohr "zu spät", zu unbetont und durch ihre Höhe zu verselbständigt.

Hieran wird deutlich wie defizient diese Wertungen sein können, die motivische Prägung, formale Gliederung, Stellung im Takt, Wertungen auch durch Dynamik und Artikulation, vertikale Dichte (der Bass pausiert in dem besagten Stück in den Takten 2,4,10 und 14) Wirkungen entstehen lassen, die auch an sich sehr einfache Tonverhältnisse sehr differenziert erscheinen lassen können. Denn auch die im Zusammenhang mit den Tonleiterbetrachtungen festgestellte Tatsache, dass Grundton,

Terz und Quinte als Ruhepunkt qualitativ zusammengehören, wir hier, unter "echten Bedingungen" dahingehend verfeinert, dass sich jetzt doch ein ganz erheblicher Unterschied zwischen der Finalwirkung der Oktavlage und der Teilschlusswirkung von Quint- und Terzlage beobachten lässt.

Ist die Lage eines Akkordes für seine (formale) Wirkung schon so bedeutungsvoll, dann steigert sich dies noch, wenn nicht der Grundton, sondern Terz und Quinte im Bass liegen, d.h. den Akkord tragen. Diese Situation entsteht bei Umkehrungen.

Umkehren heißt, den jeweiligen Basston in die oder eine obere Oktave zu versetzen. So können nacheinander einmal die Terz und einmal die Quinte zu Basstönen werden:

[hier Notenbeispiel]

Auch hier ist wieder wichtig, den Blick des Schülers von der engen Lage zu lösen und ihm verschiedene Darstellungen zu zeigen. Nützlich sind auch die Bezeichnungen "Sext-" und "Quartsextakkord" aus der Generalbassnotation, deren Grundzüge in diesem Zusammenhang leicht zu erklären sind.

Zur musikalischen Bedeutung: Die Terz im Bass macht den Akkord leicht, schwebend. Seine funktionale Bedeutung bleibt. Die Quinte im Bass steht in einem Spannungsverhältnis zu Quarte (eigentlichem Grundton) und Sexte (eigentlicher Terz), so dass, wenn der Akkord betont steht, ein Doppelvorhalt empfunden und in der Regel die folgende Auflösung gewünscht wird:

[hier Notenbeispiel]

Dadurch (siehe auch Dur-Tonleitermodell!) gewinnt der Bass Grundtonbedeutung. Die funktionale Wirkung schlägt um: die Tonika-Quinte erscheint als Dominant-Grundton. Nur auf unbetonter Zeit bleibt die funktionale Substanz eines Quart-Sext-Akkordes erhalten. Voraussetzung ist dann aber in der Regel ein bestimmter, vorwiegend melodischer Zusammenhang. Oder anders: durch die Möglichkeit der Umkehrung des Dreiklangs lässt sich (neben der schon beschriebenen offenen Schlusswirkung des Sextakkordes) auch eine melodisch bessere Bassführung erreichen. Besser, als wenn der Bass nur von Grundton zu Grundton ginge. Als Beispiel zu einer linienhaften Bassführung, die darum auch formal bedeutungsvoll ist, von Mozart die Takte 9 bis 24 aus dem 3. Satz der Sonate KV 283. Interessant ist hier auch der Prozess einer rhythmischen Entwicklung, der bei dieser stilisierten Darstellung des Basses gut erkennbar ist:

[hier Notenbeispiel]

Von Beethoven aus der Sonate op. 14,2 stammt das folgende Basslinienzitat. Es sind die Takte 8 bis 19, der Modulationsteil zwischen erstem und

zweitem Thema von der Haupttonart G-Dur zur Dominant-Tonart D-Dur (hier zum Dominantorgelpunkt auf "a"):

[hier Notenbeispiel]

Vom gleichen Komponisten der Anfang der Sonate op. 10,1, dessen erste motivisch stark ausgeprägte 22 takte von einer unglaublich konzentrierten Bassführung zusammengehalten werden:

[hier Notenbeispiel]

Jetzt kann der Vierklang angesprochen werden. Ansatz soll der Dominant-Septakkord sein. Er ist der häufigste im Umkreis der klassischen Literatur und auch der Klang, der sich aus der Obertonreihe nach dem Dreiklang als nächste Akkordbildung ableiten lässt. Natürlich wird hierbei mit der dem temperierten System entnommenen kleinen Septime gearbeitet, so wie sie uns das Klavier anbietet. Die Eigenschaft des Dominantsept-Akkordes spontan, d.h. auch ohne entsprechenden Zusammenhang mit anderen Akkorden als Spannungsklang hinsichtlich seiner Auflösung eindeutig zu sein, kann gut durch ein kleines Experiment verdeutlicht werden. Dabei konfrontiert man einen (ruhigen, ruhenden) Dur-Dreiklang mit allen übrigen Tönen. Ständig wird der Dreiklang " seine Ruhe" bewahren und von den jeweils neuen Tönen eine angemessene Eingliederung fordern:

[hier Notenbeispiel]

Lediglich die kleine Septime zerstört diese Ruhe und zwingt ihrerseits jeden einzelnen Dreiklangston zu einer ganz bestimmten,eben eindeutiger Fortschreitung.

[hier Notenbeispiel]

Diese Eindeutigkeit gilt für jeden Akkordton, auch bei Umkehrungsformen des Akkordes. Das ist nicht erschöpfend. Aber es ist erstaunlich, was mit diesen Kenntnissen schon erfasst werden kann. Zum Beispiel die Einsicht, dass die kleine Septime hier die gleiche funktionale Prägung eines Dur-Dreiklangs erreicht, wie sonst nur der Kadenzzusammenhang oder das selbst eine Tonika zu einer Dominante werden kann, wie in dem bereits zitierten kleinen Präludium Bachs in C-Dur, gleich im ersten Takt oder wie genial ein Schluss komponiert ist, wie der des 23. und 24. Preludes von Chopin, bei dem die endlich erreichte Tonika trotz hinzugefügter Septime ihren Finalcharakter nicht verliert. Es versteht sich von selbst, dass diese Überlegungen Hand in Hand mit praktischen Übungen zur Gehörbildung des Schülers erfolgen müssen. Eine Erklärung ist viel leichter zu verstehen, als man in ihr eine praktische Erfahrung bestätigt sieht. Niemals darf der Eindruck entstehen, als sollte mit theoretischen Betrachtungen das Hören manipuliert werden.

3.3 Die Funktionen der Stufendreiklänge

Funktion bedeutet Wirkungsweise. Funktionen ergeben sich in Zusammenhängen, in denen z.B. an sich gleichgebaute Dreiklänge aufgrund ihrer unterschiedlichen Stellung im Rahmen einer Tonart unterschiedliche musikalische Wirkungen auslösen. Als Dreiklänge aufbaugleich, bilden sie in der Abfolge doch ein funktionales Gefälle. Ein neuer übergeordneter Zusammenhang gibt dem jeweiligen Klangbild eines Dreiklangs eine neue klangliche Dimension. Er wirkt nicht nur an sich, als Dur-, Moll- verminderter oder übermäßiger Dreiklang (mit allen Möglichkeiten verschiedener Lagen und Stellungen), sondern wird zum Bezugspunkt in einem großen harmonischen Zusammenhang. Ein guter Einstieg zum Verständnis dieser neuen Sinnggebung, dieser Aufwertung der Dreiklänge, bietet sich in der Gegenüberstellung von "Tonika" und "Dominante", den Dreiklängen also auf I. und V. Stufe.

[hier Notenbeispiel]

Hierbei ist die Ruhe des Tonika-Dreiklangs, bzw. des als Tonika angenommenen Dreiklangs schnell erklärt. Schon im Rahmen der Tonleiterbetrachtungen qualifizierten sich seine Töne als "ruhend", später, bei der Betrachtung der Obertonreihe, zeigte sich ihr enges Verwandtschaftsverhältnis und damit ihre Eigenschaft, sich zu einem einheitlichen Klangbild zu fügen:

Im festen Rahmen von Grundton und Quinte ruht die das Tongeschlecht bestimmende Terz. Im Allgemeinen erklärt man nun die Spannung des Dominantdreiklangs mit der Tatsache, dass hier die Terz der Leitton ist.

Das aber erweckt leicht den Eindruck, als sei nur diese Terz das eigentlich Dominantische. Häufig hörte ich von Schülern den Einwand dass, wenn der Leitton so wichtig sei, doch die Dominante (entsprechend zur Tonika) auch auf diesem Ton aufgebaut sein müsste. Tatsache ist ja nun, dass Grundton und Quinte des Dominantdreiklangs bei einer Gegenüberstellung mit der Tonika ebenfalls von dominantischer Wirkung sind. Und dominantisch heißt hier: in der klanglichen Wirkung eindeutig auf die Tonika bezogen. Es ist also die Gesamtheit des Dominantdreiklangs, die hier in ein direktes Spannungsverhältnis zur Tonika tritt.

Dies erkläre ich mit der Verselbständigung der Tonika-Quinte. Sie, die bisher so eng auf den Grundton bezogen war, löst sich von ihm durch eine eigenständige Dreiklangsbildung. Sie wird ihrerseits zum Grundton und tritt damit "in Opposition" zur Tonika. Ein einfaches Modell kann das auch akkustisch verdeutlichen:

[hier Notenbeispiel]

Erst wenn diese Opposition wieder aufgegeben wird, d.h. der Dominante die Tonika folgt, löst sich die entstandene Spannung.

Und eigentlich erst jetzt, nach dieser Konfrontation, ist die Tonika wirklich Tonika, hat sie eine Bestätigung ihrer funktionalen Bedeutung im (dominantischen) Kontrast erfahren. Die dritte der sog. Hauptstufen, die Subdominante, "hängt", am Tonika-Grundton, der (dann) ihre Quinte ist:

[hier Notenbeispiel]

Ihre funktionale Spannung zur Tonika ist nicht so stark wie die der Dominante. Eine unmittelbare Gegenüberstellung beider Dominanten mit der Tonika und ihre entsprechende Auflösung zeigt ein interessantes Bild:

[hier Notenbeispiel]

Gegensätzliche Richtungen der Auflösungen, in der Mitte die Tonika als zentrierendes Element. Wohl Ruhe, aber im Sinne von Konzentration, von Ausgewogenheit, von gesammelter Kraft.

Tatsache ist ja nun, dass Grundton und Quinte des Dominantdreiklangs bei einer Gegenüberstellung mit der Tonika ebenfalls von dominantischer Wirkung sind. Und dominantisch heißt hier: in der klanglichen Wirkung eindeutig auf die Tonika bezogen. Es ist also die Gesamtheit des Dominant-Dreiklangs, die hier in ein direktes Spannungsverhältnis zur Tonika tritt. Dies erkläre ich mit der Verselbständigung der Tonika-Quinte. Sie, die bisher so eng auf den Grundton bezogen war, löst sich von ihm durch eine eigene Dreiklangsbildung. Sie wird ihrerseits zum Grundton und tritt damit "in Opposition" zur Tonika. Ein einfaches Modell kann das auch akustisch verdeutlichen:

[hier Notenbeispiel]

Erst wenn diese Opposition wieder aufgegeben wird, d.h. der Dominante die Tonika folgt, löst sich die entstandene Spannung. Und eigentlich erst jetzt, nach dieser Konfrontation, ist die Tonika wirklich Tonika, hat sie eine Bestätigung ihrer funktionalen Bedeutung im (dominantischen) Kontrast erfahren. Die dritte der sog. Hauptstufen, die Subdominante, "hängt" am Tonika-Grundton, der (dann) ihre Quinte ist.

[hier Notenbeispiel]

Ihre funktionale Spannung zur Tonika ist so stark wie die der Dominante. Eine unmittelbare Gegenüberstellung beider Dominanten mit der Tonika und ihre entsprechende Auflösung zeigt ein interessantes Bild:

[hier Notenbeispiel]

Gegensätzliche Richtungen der Auflösungen, in der Mitte die Tonika als zentrierendes Element. Wohl Ruhe, aber im Sinne von Konzentration, von Ausgewogenheit, von gesammelter Kraft. Da diese 3 Hauptstufen sowohl eindeutige Spannungsverhältnisse aufbauen, als auch das gesamte Tonmaterial einer Tonart repräsentieren, ist ihre Zusammenfassung als "Kadenz" so bedeutungsvoll. Setzt man die Stufendreiklänge an die entsprechende Stelle, d.h. die Tonika in die Mitte, die Subdominante in die Unter-, die Dominante in die Oberquinte, so wird zunächst einmal der Name Kadenz (lat. cadere - fallen) an den beiden Quintfällen von T zu S und von D zu T deutlich:

[hier Notenbeispiel]

Diese Bild ergibt eine Zweiteilung des Kadenzablaufs: die Anfangstonika steht (theoretisch) zur Subdominante im gleichen Verhältnis wie die Dominante zur Schlußtonika. Dennoch: der Vorgang T-S vermittelt nicht den Eindruck vollgültiger Ruhe, wunschloser Finalität.

3.4. Wertungen und Umwertungen von Einzeltönen

In der Einleitung zu diesem Kapitel eines harmonischen Ansatzes war von einem "soziologischen Effekt" der Tonkonstellationen die Rede. Gemeint war, dass sich kein Ton im horizontalen und vertikalen Zusammenhang mit anderen Tönen einer Funktionsbestimmung entziehen kann. Wo mehrere Töne als Gruppe auftreten, geraten sie in Abhängigkeit zueinander. Durch diese Abhängigkeit ist nun auch die Möglichkeit gegeben, "einen" Ton funktional umzuwerten. Harmonisierung bedeutet nicht nur Aufwertung im Sinne eines Entfaltens, eines Aufblühens eines Tones, sondern ebenso auch die Möglichkeit einer Umwertung. Dieser Effekt ist von zentraler Bedeutung bei harmonischen Zusammenhängen. Ein Ton erscheint im wechselnden Licht. Er kann gehalten, bewegt, von innen her belebt, in seiner melodischen Funktion bestätigt oder in seiner Richtung umgelenkt werden. Wie differenziert diese Abhängigkeitsverhältnisse sind, versuchten auch schon die bisherigen Überlegungen deutlich zu machen. In ihnen liegen für den Komponisten unendliche Möglichkeiten zur Schaffung einer künstlerischen Aussage, für den Interpreten unendliche Aufgaben zu einer profilierten Wiedergabe. Deutlich sollte auch geworden sein, dass sich diese Abhängigkeit, diese gegenseitige Beeinflussung von Tönen und Klängen auf verschiedenen Ebenen vollzieht, dass z.B. das Melodische vom Harmonischen, dass beide vom Metrischen umwertend beeinflusst werden können. D.h. praktisch: natürlich "will" der Leitton aufwärts zum Grundton, aber die VII. Stufe ist nicht unter allen Umständen Leitton, eine Tonika mit Quintbass klingt auf betonter Taktzeit wie eine Dominante mit Doppelvorhalt u.s.w. Um das hier angesprochene Problem zu verdeutlichen, benutze ich gern einfache bildliche Darstellungen wie die folgenden:

Ein Kugelmännchen erscheint bewegt, lediglich durch die unterschiedliche Darstellung seines "Körpers" (Kopf=Einzelton, Körper=Gruppe der harmonisierenden Töne)

[hier Notenbeispiel]

Übertragen auf den Ton d", der unterschiedlichen Begleitakkorden ausgesetzt wird, ergeben sich zwar nicht Kriterien wie "stehend" oder "gebeugt", dennoch kann auch hier eine Beeinflussung im Sinne von "fest" oder "beweglich" beobachtet werden:

[hier Notenbeispiel]

Noch dramatischer ist das Verhältnis zweier Kugelmännchen zueinander, die mit einer Darstellung des ständig gleichen Kopfabstandes beginnen sollte.

[hier Notenbeispiel]

Schon bei seinen ersten Kadenzübungen stößt der Schüler auf einen Umwertungsprozess, beim Liegenlassen nämlich der gemeinsamen Töne:

[hier Notenbeispiel]

Geht man hier von der Überlegung aus, dass da jeder Ton auf mehrere Obertonreihen bezogen, in mehreren Obertonreihen beheimatet sein kann, so ergibt sich für den Ton dieses Bild:

[hier Notenbeispiel]

Einfacher ist die Darstellung am Akkordbild, wobei der Ton c" nacheinander als Grundton, Terz, Quinte oder auch Septime erscheint:

[hier Notenbeispiel]

Hierzu direkt als Literaturbeispiel die Takte 10 bis 15 aus dem ersten Satz der Sonate op.27,2 von Beethoven:

[hier Notenbeispiel]

Natürlich könnte man praktisch so gut wie jede tonale Komposition als Beispiel anführen. Handelt es sich hierbei um einen zentralen Vorgang innerhalb tonaler Musik: nicht nur die Entfaltung zum Dreiklang, das Vordringen zu den harmonischen Räumen hinter den Tönen, sondern die Möglichkeit, von dort aus wieder unmittelbaren Einfluss auf eben diese Töne nehmen zu können, ihre musikalische Bedeutung zu bestätigen, zu differenzieren oder neu zu definieren. Unmittelbar, d.h. ohne

entsprechende melodische Entwicklung, ja sogar u.U. gegen den melodischen Sinn. So seien nun exemplarisch noch einige Stellen angeführt, die auch ohne komplizierte Analyse dem Ohr spontan verständlich auf diese neu gewonnene Dimension musikalischer Zusammenhänge hinweisen. Gleich zu Beginn von Schuberts Moment musicaux Nr.6 kommt es durch Umwertung zu einer für das ganze Stück typischen Vorhaltsbildung:

[hier Notenbeispiel]

Bezeichnend ist nun, daß das dazugehörige Trio (trotz Auftakt!) diese Vorhaltsbildung gerade nicht hat:

[hier Notenbeispiel]

Schumann unterläuft in Nr.26 aus dem "Album für die Jugend" den Tonika-Grundton harmonisch mit der Dominante und macht ihn damit zum Quartvorhalt:

[hier Notenbeispiel]

Anders dagegen am Schluss desselben Stücks:

[hier Notenbeispiel]

In Bachs schon zitiertem Kleinen Präludium in C-Dur trotz der Orgelpunkt am Anfang allen harmonischen Veränderungen. Am Schluss bahnt sich noch einmal ein Orgelpunkt an. Nun wird aber schon nach 2 Vierteln aus dem Subdominantgrundton eine Dominantseptime, die ihren Platz räumen muss:

[hier Notenbeispiel]

Formal bedeutsamer ist die Idee der harmonischen Umdeutung eines Einzeltons im 15. der Deutschen Tänze von Schubert (hier nur Takt 1 bis 8)

[hier Notenbeispiel]

und in Beethovens Bagatelle op.119 Nr.7, wo das ständig trillernde C im Bass erst im allerletzten Moment als Tonika-Grundton eindeutig wird, während es in 9 vorangegangenen Takten, von der Taktbetonung wesentlich unterstützt, überwiegend die harmonische Bedeutung eines (Zwischendominant-) Septakkord-Grundtons hatte:

[hier Notenbeispiel]

Vollends zur kompositorischen Idee, nämlich zum sich verselbständigen, den Charakter des ganzen Stücks prägenden Orgelpunkt, führt der Kontrast zwischen harmonischer Ferne und Nähe eines Satzverlaufs zu einem exponierten Einzelton in "Le Gibet" aus Ravels "Gaspard de la Nuit", dessen Stimmung in den 52 Takten des Stücks unglaublich plastisch von dem ständig (oktaviert und synkopisch rhythmisiert) wiederkehrenden Ton "b" bestimmt wird. Wie raffiniert gestaltet Haydn in seiner c-moll Sonate (1771) den Übergang vom 1. zum 2. Satz. Das Ende des ersten steht eindeutig in c-moll:

[hier Notenbeispiel]

der Anfang des 2.Satzes enthüllt seine eigene Tonalität (As-Dur) sehr behutsam aus c-moll heraus:

[hier Notenbeispiel]

Ähnlich, nämlich auch mit der Tonika-Terz als Aufhänger, verfährt Beethoven beim Übergang zum Modulationsteil in der Exposition des 1.Satzes der Sonate c-moll op.10, Nr.1:

[hier Notenbeispiel]

während jeweils der Grundton umgedeutet wird beim Übergang vom 1. zum 2. Satz in der Sonate op. 10, Nr. 1

[hier Notenbeispiel]

und beim Übergang vom 2. zum 3. Satz in der Sonate op. 27, Nr.1:

[hier Notenbeispiel]

Für die Interpretation dieser Stelle bedeutsam ist auch die Umwertung des zweigestrichenen c In Mozrts Sonate KV 332, 1. Satz:

[hier Notenbeispiel]

An dieser Stelle sei der berühmtesten Umdeutung Referenz erwiesen: dem Trugschluss. Das Besondere an ihm ist, dass der zur Umdeutung gelangende Ton nicht in 2 unterschiedlichen Zusammenhängen gezeigt wird, sondern die Umdeutung als Täuschung einer eindeutigen Erwartung erscheint. Im weiteren Sinne lässt sich so allerdings eine Fülle von Situationen als "trugschlüssig" definieren, ohne ausgesprochener Trugschluss (D - Tp oder D - tG) zu sein.

Regelrecht stilprägend werden die Möglichkeiten harmonischer Manipulationen mit ihren Auswirkungen auf die gesamte Satzstruktur in Melodiebildung, Phrasierung, metrischer Gliederung, Artikulation, Dynamik und Agogik, kurz der gesamten Diktion von Form und Gestik einer Komposition in der Spätromantik. Hier allerdings oft auch auf der Basis fast permanenter Modulation. Und dieser Begriff könnte aus der Sicht dieses Kapitels so definiert werden: Übertragung des Umwertungsprozesses vom Einzelton auf den funktionsgebundenen Akkord. Als (überschaubares) Beispiel sei pars pro toto der Anfang der C-Dur Prelude op.31,4 von A.Scriabin zitiert, wo dem Verständnis des harmonischen Zusammenhangs doch einiges zugemutet wird:

[hier Notenbeispiel]

Endgültig überschritten wird dann die Grenze zu freitonaler Handhabung harmonischer Kräfte (wenn hier auch grundsätzlich noch deutbar) in Werken wie dem Klavierstück Nr.12 aus Bartoks "Für Kinder", in dem jetzt eine komplette Melodie in 2 unterschiedlichen harmonischen Einfärbungen erscheint.

[hier Notenbeispiel]

Aber diese Idee war auch durch die stilistische Entwicklung besonders begünstigt. Das sie nicht neu war, zeigen die abschließenden Beispiele. So schreibt Schumann im "Album für die Jugend" in Nr.17 (kleiner Morgenwanderer) die Takte 1 und 2 nochmals, nun aber anders harmonisiert, als Takte 13 und 14:

[hier Notenbeispiel]

Ebenso im "Nordischen Lied" die Takte 1 und 2, bzw. 5 und 6, 13 und 14

[hier Notenbeispiel]

In seinen Variationen über ein Thema von Gluck (Unser dummer Pöbel meint KV 7) harmonisiert Mozart ebenso den gleichen melodischen Verlauf ganz unterschiedlich:

[hier Notenbeispiel]

3.5. Modulation

Auch in diesem letzten Kapitel soll kein Miniaturkompendium zu einem bestimmten Thema erstellt, sondern eine Beschreibung harmonischer Kräfte und ihrer Wirkungsweisen versucht werden. Man kann Dinge so sehr vereinfachen, dass sie nichts mehr bedeuten, dass nur noch Aufzählungen zustande kommen mit dem offensichtlichen Bestreben, möglichst vollständig zu sein, Aufzählungen von Fakten, ohne dass es zu einer echten Anleitung käme, die verwendeten Begriffe auch praktisch nützlich werden zu lassen. Und so geht auch mir hier weniger um die Erwähnung der verschiedenen Modulationsarten und -wege, als vielmehr um eine Fortsetzung des in den vorigen Kapiteln bereits entwickelten Aufbaus eines auch gedanklichen Begreifens der Musik. Wichtig ist mir dabei die Vorstellung von einer Hierarchie der Kräfte: der zunächst nur im Zusammenhang mit der Tonleiter gesehene Ton, seine Entfaltung zum Dreiklang, zum funktionsgebundenen Akkord, dann die als Umwertung bezeichnete Möglichkeit, einen Ton in funktional verschiedene Zusammenhänge zu binden und nun auf einer letzten, höchsten Ebene die Korrespondenz großer, in sich geschlossener Felder.

Ein praktisches Beispiel kann am besten zeigen, was gemeint ist. Es handelt sich dabei um eine der kleineren Sonaten von Domenico Cimarosa (Nr.5 aus dem ersten Band von Broekmans & van Poppel, Amsterdam). Der Schüler, mit dem ich dieses Stück erarbeitete, hatte die hier beschriebenen Kenntnisse über Tonleitern und Tonarten, Hauptfunktionen (einfache Kadenzübungen am Instrument) und, zumindest ansatzweise, eine Vorstellung von dem, was hier Umwertung genannt wurde.

Die "Sonata" steht in g-moll. Eine erste Verblüffung stellte sich bei der Entdeckung ein, dass nach 8 Takten in g-moll zunächst 33(!) Takte in B-Dur kommen. Dann wieder (nur) 8 Takte in g-moll. Diese sind eine wörtliche Wiederholung der ersten 8 Takte. Es folgen nun 8 Takte in c-moll, 9 Takte in B-Dur und erst zum Schluss 16 Takte wieder in g-moll.

Fazit: von den 82 Takten des Stücks stehen nur 32 in der Haupttonart, 42 Takte aber in der parallelen Dur- und 8 Takte in der Subdominant-Tonart. Takt 8 bringt ein Tonika-Ende in g-moll, Takt 9 unvermittelt die Tonika von B-Dur - aber thematisch auf den Anfang des Stücks bezogen:

[hier Notenbeispiel]

Der nun folgende große B-Dur-Teil endet in Takt 41 und es folgt die bereits zitierte wörtliche Wiederholung der ersten 8 Takte; für das Ohr überraschend, vom Vorhergehenden (wie in Takt 8) durch eine Viertelpause getrennt. Nun geschieht aber etwas sehr Interessantes: nach Ablauf dieser 8 Takte wird der Tonika-Grundton (g) vom Bass weiter repetiert und in Takt 50 mit den Tönen d'' und h'' befrachtet.

[hier Notenbeispiel]

Diese "verdurte" Tonika entpuppt sich als Dominante von c-moll. In Takt 57 (s.o.) ist dieser Abschnitt melodisch abgeschlossen. Der Bass bewegt sich (von c-moll ausgesehen) zur Dur-Subdominante. Dieser F-Dur Akkord (Takt 58) wiederum stellt sich als Dominante von B-Dur heraus. Es folgt eine nach B-Dur transponierte Wiederholung der Takte 50 bis 57. Das Ende dieses Abschnitts bringt eine eindrucksvolle Umwertung:

[hier Notenbeispiel]

Tonika-Grundton und -terz von B-Dur werden zu Terz und Quinte der Tonika von g-moll, das nun bis zum Schluss beibehalten wird. Die Erkenntnisse aus dieser Betrachtung waren nun:

1. Dieses Stück in g-moll steht gar nicht durchweg in g-moll.
2. Die korrespondierenden Tonarten sind als parallel, bzw. quintverwandt eng auf die Haupttonart bezogen.
3. Die Modulationen vollziehen sich entweder durch unvermittelte Gegenüberstellung (gemildert durch thematischen Bezug) oder die Benutzung gemeinsamer Töne.

Modulation bedeutet also wohl das Verlassen eines tonartlichen Zentrums und Erreichen eines Neuen. Aber sinnvoll ist dieser Prozess erst durch die hierdurch entstehende Tonarten-Polarität. Nicht "die Modulation" ist das allein Sinnvolle, sondern die Dimensionen neuer Verspannungen, denen sich die Ausgangstonart im Verlauf einer Komposition ausgesetzt sieht.

(Spätestens hier ist eine gute Voraussetzung für die Erklärung der Zwischendominante gegeben. Zeigt sich doch an ihr in griffiger Weise, wie Modulation durch Verselbständigung einer Funktion entstehen kann).

Modulation also nicht einfach als Verlassen einer Tonart, sondern als Aufbau, als Entwicklung verschiedener tonartlicher Ebenen, deren Verhältnis zueinander vom Grad ihrer Verwandtschaft, der Schnelligkeit des eigentlichen Modulationsvorgangs und der Dauer ihres Bestehens wesentlich bestimmt wird. U.a. in seiner Es-Dur-Invention zeigt Joh. Seb. Bach, wie planvoll Tonartenbezüge angelegt sein können. Auf den ersten Blick geht von diesem Stück, das im Übrigen technisch ziemlich anspruchsvoll ist, musikalisch verhältnismäßig wenig Faszination aus. Ständig wird das Thema vollständig oder teilweise ohne irgendeine melodische Veränderung mal in der rechten, mal in der linken Hand zitiert, begleitet von einer technisch unangenehmen, unruhigen, das Thema kontrastierenden Sechzehntelbewegung. Erst die harmonische Analyse ergibt ein erstaunliches Bild. Die Gleichförmigkeit des melodischen Verlaufs ist nur der Hintergrund für einen beziehungsreichen Wechsel der beteiligten Tonarten:

[hier Notenbeispiel]

Überträgt man diese Tonartenfolge auf die bereits früher beschriebene Quintenskala, so entsteht ein (natürlich von der Anordnung der Tonarten bei dieser Aufstellung abhängiges) auch dem Auge spontan verständliches, auf Quint- und Terzverwandtschaft zurückgehendes Muster:

[hier Notenbeispiel]

Unter diesem Aspekt betrachtet, nämlich unterschiedlicher tonartlicher Ebenen, tritt auch die Satzanlage des Präludiums op.13, Nr.3 in G-Dur von A.Scriabin plastisch hervor: der 4-taktige Nachsatz eines 8-taktig angelegten Themas wird noch zweimal wiederholt, zunächst im mediantisch verwandten B-Dur (Tonart der tP), dann in As-Dur (der Tonart des sG), bevor die letzten beiden Takte dieses Nachsatzes (zusammen mit einer kleinen Coda) das Stück, nun wieder in G-Dur, beschließen. Jedes Mal, d.h. im Thema selbst und zu Beginn der beiden Wiederholungen, wird dieser Nachsatz über die Subdominante angegangen. Hierbei kommt es, begünstigt durch die mediantische Beziehung, der Dreiklänge G - Es und B - Des, auch wieder zu interessanten Umwertungen. Der Beginn des Nachsatzes im Thema:

[hier Notenbeispiel]

Der Einsatz der ersten Wiederholung:

[hier Notenbeispiel]

Der Beginn der zweiten Wiederholung:

[hier Notenbeispiel]

Die abschließende Wendung von As-Dur zurück nach G-Dur wird durch enharmonische Umdeutung eines Akkordes vollzogen, der zunächst, aus dem bisherigen Zusammenhang heraus, als Dominant-Terzquart-Akkord in As-Dur verstanden, dann aber vom Komponisten leittönig auf den Sextakkord der Tonika von G-Dur bezogen wird:

[hier Notenbeispiel]

Ganz anders kann dagegen Modulation dazu benutzt werden, dem Hörer jegliches Gefühl für ein bestimmtes Zentrum zu nehmen, ihn einer vorübergehenden Unsicherheit auszusetzen, bis sich neu Eindeutigkeit entwickelt. Hierfür liefern u.a. die Durchführungsteile klassischer Sonatenhauptsätze eine Fülle faszinierender Beispiele.

Sicher ist das nicht alles, was zu dem Thema Modulation gesagt werden könnte. Aber es ging mir auch hier im Wesentlichen nur um den Ansatz, um das Öffnen eines grundsätzlichen Verständnisses besonders auch bei solchen Schülern, die Musik nicht oder noch nicht professionell betreiben.

4. Atonale Musik im Unterricht

In seinem Vorwort zu den Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 von Anton Webern schrieb Arnold Schönberg 1907: "Diese Musik wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausgedrückt wird."

Was heißt "verstehen"? Sicherlich mehr als nur "wahrnehmen". Wahrnehmung ist Kenntnisnahme. Verstehen aber heißt annehmen, bedeutet, sich in dem Wahrgenommenen wiederzufinden. Sehr prononciert beschreibt das Johann Nepomuk David in seiner Analyse der 9. Sinfonia (f-moll) von Johann Sebastian Bach:

"Hören heißt gehorchen, d. h. wir sind dem gehorsam, was wir zu hören gewohnt sind, was wir erhören können. Wir sind in unseren Hörgewohnheiten gefangen, sind hiervon 'hörig'; wir haben davon unsere Erfahrungen und messen an diesen Erfahrungen das jeweils zu Hörende. Aus unseren Hörerfahrungen entnehmen wir unsere Hörerwartungen und finden das Neue als zu uns gehörig oder (uns) nicht gehörig."

Und hier sei zunächst einmal denen Recht gegeben, die atonale Musik nicht, oder noch nicht, verstehen können, weil sie sich, d. h. ihre bisherigen Hörerfahrungen, in dieser Musik nicht wiederfinden und darum diese Musik auch nicht als zu ihnen gehörig annehmen können.

Dagegen steht die Erfahrung anderer. Es ist die Erfahrung, dass Hörgewohnheiten keine Wert an sich darstellen. Sie sind wohl hilfreich (wie auch auf Dauer unvermeidlich), aber unreflektiert verführen sie zu einer Einseitigkeit, die uns nicht mehr deutlich sehen läßt, woran wir uns da eigentlich gewöhnt haben, wem wir hörig geworden sind. So kann die ständige Begegnung mit gewohnten Klängen aus dem Zentrum wirklichen Erfahrens hinausführen und uns langsam taub machen für das, was nur durch Töne sagbar ist, eben, weil es ständig nur auf mehr oder weniger gleiche Art gesagt wird.

Natürlich soll in keiner Weise der hohe Wert der traditionellen Musik angezweifelt werden, auch nicht der Nutzen der intensiven Beschäftigung mit ihr (wobei hier der Begriff "traditionell" ebenso pauschal ist wie im übrigen Text der Begriff "atonal", gibt es doch in beiden Bereichen genügend Literatur, die 1. stilistisch ganz verschiedenen Strömungen angehört und 2. nicht vorbehaltlos von jedem angenommen, von jedem als wirklich bedeutend erlebt wird). Aber die Gefahr ist groß, dass sie uns nicht nur Lehrmeister ist, sondern zum Alibi wird für geistige Trägheit und verspielte Zeit, dass wir angesichts der Qualitätsdichte der Überlieferung verstummen, anstatt das einzig Richtige zu tun, was auch der tonalen Musik Lebendigkeit und Bedeutung erhält: weiter zu arbeiten und das für uns Wesentliche auf unsere Weise zum Ausdruck zu bringen.

Ergebnisse setzen Arbeit voraus. Auch uns bleibt kein anderer Weg, wenn uns Musik wirklich mehr bedeutet als Bildungsdekor oder ein auf Abruf verfügbares Stimulans für die Wechselfälle unserer Gemütsverfassung.

Das Schwere bei der Arbeit mit atonaler Musik ist, dass hier beim Elementaren angesetzt werden muss. Atonale Musik kann nämlich meist erst nach gründlicher Beschäftigung (vor allem auch gründlicher **p r a k t i s c h e r** Beschäftigung!) mit der entsprechenden Komposition erfasst werden. Vieles bleibt unerhört, weil es nur einmal gehört wird, obwohl es in seiner Andersartigkeit spontan nicht zu erfassen ist. Tonale Musik wirkt dagegen meist so unmittelbar überzeugend, dass viele Hörer eine zusätzliche Analyse für überflüssig halten. Sie haben die Wirkung einer Komposition verspürt, und besser kann's doch gar nicht kommen, zumal, wenn dann die Analyse wie so häufig nur hinter den akustischen Eindrücken hergeht und lediglich versucht, das meist ohnehin schon Bekannte bewundernd und mit assoziativen Bildern angereichert noch einmal "theoretisch" zu formulieren. Das muss so nicht sein, aber die Gefahr ist groß, dass solche Analysen nur Akustisches verbal nachzeichnen, statt etwas musikalisch Wesentliches abzuleiten, etwas, das auch unabhängig vom jeweiligen Stück und Zeitstil von Bedeutung ist.

Die vorangegangenen Kapitel hatten u. a. versucht, auf ein Charakteristikum der tonalen Musik hinzuweisen: das Verschmelzen musikalischer Einheiten zu übergeordneten Größen, die nun ihrerseits wieder zu Bausteinen größerer Zusammenhänge werden. So gruppieren sich im Rahmen präziser rhythmischer Ordnungen Töne zu Melodien oder Themen, zu Intervallen und Akkorden mit einem weiten Aussagespektrum durch alle Stufen der Konsonanz- und Dissonanzbildung. Die Akkorde wiederum bilden differenzierte, durch harmoniefremde Töne und vielfache Alterationsmöglichkeiten belebte Kadenzabläufe im Rahmen bestimmter Tonarten, die nun ihrerseits wieder miteinander korrespondieren. Horizontale und vertikale Bezüge wachsen zu immer neuen Größen, die dann für sich ansprechbar sind. Das Ergebnis sind Werke, die auch bei größter Dichte bedeutungsvoller Bezüge auch dem ungeschulten Hörer immer noch wenigstens als Ganzes fasslich bleiben, die zwar bis in ihre "Molekularstruktur" hinein beschreibbar sind, ihre Wirkung aber letztlich aus ihrem endgültigen Gestaltprofil beziehen. Und je besser sie komponiert sind, desto weniger empfindet man ihre Komplexität.

Dieses Aufgehen kleiner Einheiten in ganzheitlich wirkende große, die sich dann ihrerseits wiederum zu einem größeren Ganzen fügen, wobei das Ganze dann oft fast mühelos als organische Einheit erlebt werden kann - dieser Prozess stellt sich bei atonaler Musik nicht unbedingt in gleichem Maße ein. Nicht, dass diese Musik unorganische wäre, also z. B. nicht in der Lage, größere Zusammenhänge zu gestalten, aber diese Musik ist nicht hierarchisch, sondern im höchsten Maße pluralistisch. Ich meine damit, dass in ihr die Vielzahl musikalischer Kräfte unmittelbar gegenwärtig und wirksam ist, durch keinen langen Selektionsprozess ästhetisch gewertet und hierarchisch geordnet. Das macht das Zuhören (Er-Hören) so schwer, fordert es doch in erster Linie die Fähigkeit zur Begeisterung am eher freien Spiel der Kräfte, die zwar auch das Energiepotential der tonalen Musik sind, in atonaler Musik aber pro domo zur Wirkung gebracht werden.

Zur Methodik:

Die Arbeit mit atonaler Musik muss beim Elementaren ansetzen. Das, was im Bereich der traditionellen Harmonielehre als "Elementartheorie" gehandelt wird, liegt aber in der Regel schon jenseits dessen, was hier gemeint ist. Begriffe wie Dur und Moll, Tonleiter und Tonart, Intervall und Dreiklang, Metrum, Takt und Rhythmus stehen für Bildungen, die sich über das eigentlich Elementare schon erhoben haben. Sie sind Vorordnungen musikalischer Spezifika mit einer bedingten harmonischen Garantiekraft. Die Auseinandersetzung mit ihnen als der Basis der traditionellen Musik kennzeichnet die gesamte jüngere Musikgeschichte. Die Resultate dieser Auseinandersetzung reichen von freier Tonalität, Bitonalität, Polymetrik und Klangfarben-Kompositionen bis zu seriellen Reihentechniken, von denen man sich eine modalen Ordnungen vergleichbare, wenigstens pauschale Einheitlichkeit des Klangbildes versprach, Aleatorik und elektronische Musik, die tief in die physikalische Substanz der Klänge und Geräusche eindrang. Der pädagogische Ansatz zur Arbeit an atonaler Musik muss weit zurückgehen. Kurz formuliert könnte er so dargestellt werden:

Das Material der Musik ist der Klang. Der Klang hat Eigenschaften, ohne die er nicht existent ist: Höhe (Helligkeitsgrad), Dauer, Farbe und Intensität. Diese Eigenschaften sind veränderbar im Sinne von hoch-tief (hell-dunkel), kurz-lang, unterschiedlich gefärbt (z. B. durch unterschiedliche Lage oder Anschlagsart auf ein und demselben Instrument; bedingt u. a. durch die Obertonzusammensetzungen und Resonanzverhältnisse) und laut-leise. Die Veränderungen können sich gleichzeitig oder isoliert, in erkennbarer Abhängigkeit oder unabhängig voneinander und mit unterschiedlicher Heftigkeit, d. h. stufenweise oder gleitend, geringfügig oder mit extremer Auffälligkeit vollziehen. Sie bedeuten aber immer Bewegung, und aus diesen Bewegungen entsteht Form.

In formaler Hinsicht gibt es in atonaler Musik keine verbindlichen Modelle, aber die alten Prinzipien von Wiederholung (Variation), Kontrast und Entwicklung haben nach wie vor Gültigkeit, wenn auch mit sehr unterschiedlichem Gewicht. Sie sind essentielle Eigenschaften, ohne die Musik nicht vorstellbar ist. So sind auch atonale Kompositionen nicht unbedingt willkürliche Konglomerate mehr oder weniger ausgefallener Einfälle, sondern leben wie die meiste Musik vor und neben ihnen von der Darstellung in Entwicklung zentraler Ideen.

In der kleinen Schrift "Zugang zur Musik der Gegenwart" (Wolfenbüttel, 19**) habe ich versucht, dies neben einer ausführlichen Darstellung der soeben kurz skizzierten Elementartheorie des musikalischen Materials genauer zu beschreiben. In diesem Zusammenhang versuchte ich auch zu zeigen, worin die hauptsächlichsten Schwierigkeiten beim Hören atonaler Musik bestehen. Darum sei hier nur soviel zusammenfassend wiederholt: Nicht so sehr vertraute formale Gestik und emotionale Charakteristik der Satzteile, Sätze und Satzfolgen, die sich zu großer architektonischer Demonstration ausbreiten, sind bei der Begegnung mit dieser Musik bestimmend, sondern vielmehr subtilste Bewegungen im Kleinen im Sinne von unmittelbarer Erfahrung und Erwartung, die sich dann im Großen

häufig zu flächigen Strukturierungen ausbreiten. Gefordert wird die Kunst eines konzentrierten, akribisch präzisen Hörens, eine Tugend, die zwar für den Umgang mit tonaler Musik im Grunde ebenso unerlässlich ist, hier aber leider zu oft vom Pathos der Formbildungen im Großen verdrängt wird. Man sucht den "großen Bogen", den zwingenden Ausdruck einer nicht alltäglichen, aber überzeugenden Interpretation, wobei ungezählte Vergleichsmöglichkeiten als Anregung und als Maßstab mit ihren ständig wachsenden Forderungen eine unerbittliche Eigengesetzlichkeit entwickeln.

Die Beschäftigung mit atonaler Musik fordert bewusstes Hören, wirkliches Hinhören. Das ist, wie gesagt, nichts Neues, hier aber so besonders schwer, weil unsere Hörgewohnheiten zunächst versagen, unseren Hörerwartungen nicht in der gewohnten Weise entsprochen wird. Nun sind Gewohnheiten an sich nichts Schlechtes. Sie helfen uns bei allen Lernprozessen. Sie dienen als Basis, auf der Neues aufgebaut werden kann. Sie lassen uns schnell vertraute Situationen erfassen und zuverlässig reagieren. Das gilt auch für gewachsene Hörgewohnheiten. Sie ermöglichen ein schnelles, großräumiges Erfassen größerer Zusammenhänge, gewähren rasch Überblick, Vergleich und Verständnis, sofern die Musik sich an vertraute Muster hält. Tut sie es nicht mehr, wird oft auf einmal alles schwer. Schon der kleinste Zusammenhang kann nicht mehr mit der vertrauten Schnelligkeit erfasst und erkannt (d. h. eingeordnet) werden. Er macht Mühe, wirkt undurchsichtig, fremdartig, schwer und abweisend. Hier müssen wir, ähnlich wie bei den ersten Schritten in den Bereich des theoretischen Umgangs mit Musik, unseren Schülern über eine Schwelle helfen. Hier entscheidet sich, inwieweit eine Entwicklung für den Einzelnen möglich ist, nämlich ob er es lernt, sich neue Sachverhalte zu erarbeiten, ohne dass das klangliche Ergebnis im Großen ihn schon im vorhinein überzeugt, d. h. in der gewohnten Weise angesprochen hätte. Nun möchte ich das Gesagte anhand einiger Stücke verdeutlichen.

Zuerst "Die Katze in der Sonne" aus dem Heft "Der Esel geht am Meer spazieren" von Milko Kelemen:

[hier Notenbeispiel]

Ein erster visueller Kontakt mit der Komposition zeigt schon etwas von der Trägheit der Bewegungen, der konzentrierten Ruhe des hier mit musikalischen Mitteln beschriebenen Sonnenbades dieser großen Individualistin unter den Tieren: vorwiegend lange, z. T. übergebundene Werte bei ruhigem Andante-Tempo, wenige dynamische Hinweise, keine Angaben zur Artikulation mit Ausnahme der Tenuto-Striche in den Takten 5 und 6. Bei näherer Betrachtung einzelnen Klänge fallen scharfe Dissonanzbildungen auf (häufiger Gebrauch der kleinen Sekunde), was sich in den Takten 5 und 6 auch auf die Notation auswirkt. Die Ruhe der rhythmischen Bewegung findet also in der Gespanntheit der einzelnen Klänge ein interessantes Gegengewicht.

Formal kann man das Stück in drei Teile gliedern, wobei der Mittelteil (Takt 3-6) durch größere rhythmische Bewegtheit gekennzeichnet ist. Diese Gliederung deckt sich nicht ganz mit dem eingesetzten Tonmaterial. Damit ist gemeint, dass die angestrebte atonale Einheitlichkeit des Klangbildes rasch zum Einsatz aller zwölf möglichen Töne führt. Mit eingerechneten Tonwiederholungen geht ein erster Durchlauf bis Takt 3 auf "2", ein zweiter bis Takt 6 einschließlich (gleichzeitig Ende des zweiten Teils), ein dritter (ohne Tonwiederholungen), der sich vollständig wiederholt, von dort bis zum Schluss.

Bei der folgenden Darstellung wurden die Töne der einzelnen Akkorde jeweils von unten gelesen. Die eingeklammerten Töne sind Wiederholungen, die Klammern unter den Tönen verweisen auf deren akkordischen Zusammenhang, die Pfeile zeigen Akkordwiederholungen: (Notenbeispiel)

Trotzdem kann man hier wohl kaum von Zwölftönigkeit im Sinne der Reihentechnik sprechen. Eine Reihe als solche existiert nicht eindeutig, denn die zwölf Töne der chromatischen Leiter werden nur akkordisch angeboten.

Typisch für das ganze Stück ist eine Satzanlage, die man als additiv bezeichnen könnte. Das bedeutet: Nicht so sehr die linienbildende Abfolge von Klängen, ihr notengetreue Verlauf oder ein Weiterschreiten im melodischen Sinne lässt Sinnzusammenhang entstehen, sondern das Zusammenstellen der einzelnen Akkorde zu größeren Blöcken. Das erfordert subtilste dynamische Arbeit. Schon der Anfang bietet die Möglichkeit, mit dem Schüler hier über die Notwendigkeit zu sprechen, zwischen einer hier mit "p" angegebenen Basisdynamik (die nur eine dynamische Ebene, ein relatives dynamisches Niveau bestimmt und hier über vier Takte hinweg Gültigkeit hat) und einer interpretierenden Detaildynamik zu unterscheiden, die auf dieser Basis den speziellen musikalischen Bewegungen verdeutlichend nachgeht. Schlage ich nämlich im ersten Takt die Sekunde b-c in der Linken genau so laut an wie den ersten Akkord der Rechten, entsteht der Eindruck einer Fortschreitung. Nehme ich hingegen die Sekunde dynamisch gegenüber der Rechten etwas zurück (die zudem schon leicht verklingt), entsteht das was weiter oben als Addition bezeichnet wurde. In den folgenden beiden Takten ist zu entscheiden, ob durch die Bewegung der Linken das "mf" in Takt 5 schon angestrebt werden soll, die Sekunde in Takt 4 also ein aus einem "pp" erreichtetes "p", der folgende Anschlag der Rechten schon "mp" sein könnte, bevor dann in Takt 5, ausgehend vom "mf" der Linken als letzter Steigerung, das Decrescendo zu einem gemeinsamen dynamischen Niveau, zum "pp" am Ende von Takt 5, führt.

Der Schlussteil (Takt 7-11) mit seinen lange liegenden Akkorden der Linken verlangt ein ähnliches Verfahren, wenn man einen statischen Effekt erreichen und damit die Länge der Klänge in dieser durch augmentierte Wiederholung erstrebten Schlusswirkung sinnvoll zur Geltung bringen will. Ich scheue mich auch nicht, größere Abschnitte, so z. B. die letzten drei Takte, mit liegendem Pedal spielen zu lassen, wie hier überhaupt fehlende

Pedalangaben sicherlich nicht bedeuten, dass es, zumindest zu besseren Bindungen, nicht eingesetzt werden dürfe.

Diese dynamische Millimeterarbeit zahlt sich aus. Sie ist musikalisch und psychologisch sinnvoll, weil sie nicht einem kaum erfüllbaren Diktat von außen entspringt, sondern als eigenschöpferische Teilnahme, als notwendige interpretatorische Leistung empfunden wird. Und ganz sicher ist dieser Spielraum zu eigener Mitgestaltung nötig, wo Schüler zur Entscheidungsfähigkeit einerseits, zu tiefem Verständnis auch komplizierter Sachverhalte andererseits reifen sollen. Das "Kinderstück" von Anton Webern aus dem Jahre 1924 basiert auf einer Zwölftonreihe. Hier die Takte 1-7 (auf "2") und die Schlusstakte 14-17:

[hier Notenbeispiel]

Nun muss ein Zwölftonstück nicht unbedingt atonal sein, wie auch umgekehrt atonale Musik durchaus nicht mit Zwölftonmusik gleichzusetzen ist. Aber die ursprüngliche Diktion der Zwölftonmusik war, durch eine für die Dauer des jeweiligen Stücks verbindliche Tonhöhenorganisation in Form einer ständig (unter Umständen auch transponiert) wiederholten Reihe eine Geschlossenheit des Klangbildes zu erreichen, wie sie der tonalen Musik vergleichbar ist, die auf einer im allgemeinsten Sinne modalen Ordnung basiert. Das muss jeder Schüler wissen. Wissen muss er auch, dass die Reihe kein "Thema" ist. Das Thema ist eine musikalische Gestalt, deren Erscheinungsform als "offenes" (z. B. in der Fuge) oder "geschlossenes", d. h. periodisch gebautes Thema (z. B. im Sonatenhauptsatz) als individuelle Größe von seiner besonderen Charakteristik, der motivischen Struktur her einen Satzverlauf bestimmt. Es kann zwar modifiziert und motivisch verarbeitet werden, erweist aber gerade darin seine formbildende, d. h. Zusammenhang stiftende Kraft. Die Zwölftonreihe will so nicht verstanden werden. Sie kann mit jedem Durchlauf rhythmisch, intervallisch (dies allerdings in Grenzen) und durch Akkordbildungen neu geprägt werden. Durch die Möglichkeit, auch Umkehrungs, Krebs- und Krebsumkehrungsform innerhalb eines Stücks zu verwenden, ist der größtmögliche Abstand zum traditionellen Themenverständnis erreicht. Das bedeutet positiv, dass ein Komponist seine ganze Phantasie, Erfahrung, sein Einfühlungsvermögen und seine ästhetische Kraft, kurz: sein gesamtes Formgefühl aufbieten muss, um aus diesem so äußerst passiven Material einen lebendigen Ablauf zu entwickeln.

Um dem Schüler den Zugang zum vorliegenden Stück zu eröffnen, versuchen wir zunächst herauszufinden, wie oft die Reihe (die hier nur in der Originalgestalt zum Einsatz kommt) abläuft, eine im allgemeinen etwas stupide, weil für den eigentlichen Verlauf eine Komposition wenig aufschlussreiche Übung, die zu Anfang jedoch sehr wichtig ist. Der nächste Schritt kann schon wesentlich mehr von der Musik zeigen. Mit dem Schüler gemeinsam wird jetzt der rhythmische Verlauf vor dem

Hintergrund des hier zugrunde liegenden 3/4-Taktes ausgefiltert, indem alle rhythmischen Aktionen auf eine Linie zusammengezogen werden:

[hier Notenbeispiel]

Hierbei ergeben sich für die weitere Arbeit zwei wichtige Aspekte: Gruppenbildungen und eine die Gesamtentwicklung kennzeichnende Abweichung von der Taktnorm. Letzteres zuerst: Die Gesamtentwicklung zeigt ein bis Takt 12 reichendes, eigentlich recht griffiges Zusammenspiel zwischen dem 3/4-Takt und einem Rhythmus, der vorwiegend auf der Achtelbewegung beruht. Eine Ausnahme bildet Takt 8. Ab Takt 13 löst sich dieser Zusammenhang. Der Verlauf des Stücks öffnet sich zu jener rhythmischen Freiheit, die vom Interpreten höchste Konzentration verlangt (weil die unmittelbare Relation der rhythmischen Werte durch häufige und unregelmäßige Pausenbildungen gestört und die Taktbezogenheit dadurch zunehmend geleugnet wird), vom Hörer dagegen als nahezu aleatorisch empfunden wird. So unterstützt hier der Rhythmus jene für atonale Musik so typische "offene" Formbildung: Das Stück hört auf, zerfasert, vergeht einfach im Gegensatz zu einer formal und tonartlich wieder zum Anfang heimkehrenden tonalen Komposition.

Dieser Eindruck eines offenen Endes wird verstärkt durch interne Gruppenbildungen im übrigen Verlauf. Sie entsteht durch ein offensichtliches Zusammenwirken von rhythmischer Gliederung der einzelnen Gruppen, dynamischer Bewegung und zum großen Teil auch der Artikulation. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die Takte 11 und 12, weil hier das einzige Ritardando des Stücks zu finden ist (melodischer Höhepunkt!):

[hier Notenbeispiel]

Zum Schlussteil sei noch ergänzt: Es fällt auf, dass die bisher so "melodisch" gehaltene Satzanlage aufgegeben wird. Sie entfernt sich vom linienhaften Gestus einerseits durch melodische Stagnation (Repetitionen), andererseits durch Akkordbildungen. Eine Komposition also mit im Großen deutlicher und dadurch auch gut nachvollziehbarer Entwicklung, deren musikalischer (und pädagogischer) Sinn im Kleinen im Zusammenspiel der musikalischen Elemente auch Unerfahrenen auf diesem Gebiet gut zugänglich ist, ohne dabei besondere technische Anforderungen zu stellen. Als letztes Beispiel das Klavierstück III von Karlheinz Stockhausen. Hier die Takte 1-7 dieses nur 16 Takte umfassenden Stücks:

[hier Notenbeispiel]

Ein einer Einführung Stockhausens zur Wiedergabe der Klavierstücke I-IV (das dritte ist das mit Abstand überschaubarste dieser Gruppe) im Norddeutschen Rundfunk 1957 heißt es: "Auf einem der vielen Wege zu dieser Musik möge man einmal besonders darauf achten, wann und wie Pausen komponiert sind, wie verschieden lang und wie verschieden still

man sie empfindet - je nachdem, ob laute oder leise Klänge, ob dichte oder lockere Tongruppen vor und nach den Tongruppen zu hören sind." Dieses Stück ist keine Reihenkombination - und es ist wesentlich schwerer zu spielen als die beiden bisher beschriebenen. Worin bestehen aber nun diese Schwierigkeiten? Offensichtlich nicht im Grifftechnischen, denn schwer ist hier nicht das Greifen an sich, sondern die Steuerung der Bewegungsvorgänge: im rhythmisch richtigen Moment mit richtiger dynamischer Nuancierung anzuschlagen und, im Sinne einer passiven Rhythmisierung, die Dauer der einzelnen Notenwerte präzise auszuhalten. Nun beziehen sich die von Stockhausen betonten unterschiedlichen Pausenwirkungen nicht nur auf die Stellen, an denen tatsächlich nichts erklingt, sondern sie wirken sich auch bei Schichtungen unterschiedlicher Dauern und dynamischer Nuancen aus, denn der länger klingende Ton ist durchaus nicht immer der lauteste. Dies verleiht dem Stück eine über die auch hier zu beobachtenden Gruppenbildungen hinaus stellenweise fast polyphone Klanglichkeit. Vor allem fällt aber auf, dass zwischen Tonhöhen, Tondauern und Dynamik kein Zusammenhang in Form einer Anpassung besteht. So fehlen denn neben jeglicher Artikulation auch Hinweise auf ein Crescendo oder Decrescendo, ebenso Tempomodifizierungen des metrischen Grundschlags, den der Komponist auf den kleinsten rhythmischen Wert bezogen wissen will. Die Empfindungen von Bewegung und Ruhe, als wechselnde rhythmische Dichte auskomponiert, lassen zwar (nachträglich) erkennbare Gruppen, aber kaum irgendwo die Möglichkeit einer vorausschauenden Erwartung entstehen. Diese Unmöglichkeit des Mitgehens, des Mitdenkens (seitens des Zuhörers!) im Sinne eines Überwachens, eines aufbauend addierenden Sammelns, Vergleichens und Einordnens hat zur Folge, dass jede, wirklich jede Aktion von unmittelbarer Bedeutung ist. Kein übergeordneter vorder- oder hintergründiger harmonischer oder formaler Sinn, keine Sublimierung elementarer Kräfte zu formal vertrauten Signalen, sondern die unmittelbare Gegenwart dieser Kräfte und ihre direkte Bezugnahme aufeinander machen den Stil dieser Komposition aus. Dass aber auch von dieser Musik, die man unter pädagogischem Aspekt ruhig einmal als "Gestaltungs-Etüde" betrachten kann, eine einheitliche, geschlossene Wirkung ausgeht, steht außer Zweifel.

Für den Unterricht mit fortgeschrittenen Schülern ist es von großem Nutzen, z. B. in Gruppenstunden auch einmal gemeinsam größere Werke der zeitgenössischen Literatur für Ensemble oder Orchester zu betrachten, bei denen die Möglichkeiten der Klangfärbungen zusätzlich noch viel stärker zur Geltung kommen als bei reiner Klaviermusik. Ich habe mit verschiedenen Gruppen von Kindern und Jugendlichen in regelmäßigen Gruppenstunden neben diesen Betrachtungen auch viel experimentelle Musik gemacht. Dabei kam es immer wieder zu langen und außerordentlich nützlichen Gesprächen über praktisch alle Bereiche und Aspekte der Musik, nicht nur der atonalen. Die Fragen nach Form und Sinn, die Möglichkeiten der Wirkung, unterschiedliche Emotionen, die Notation, Begriffe wie Tradition, Verstehen, Qualität, Stil, neu, sinnvoll u. ä. mussten ständig reflektiert werden, weil das eigene Tun für sich und im

Vergleich zum bis dahin Vertrauten einfach nach Klärung und Wertung verlangte. Dabei entstanden Interesse und Verständnis; schließlich gibt es keine Verständnisbasis als die, die durch praktische Erfahrungen mit der eigenen Produktivität gewachsen ist, die hier besonders auch durch den Gruppeneffekt gefördert wird.

Es ist zu bedauern, dass das Angebot an einer atonalen Klavierliteratur, die sich tatsächlich auch im normalen Unterricht realisieren lässt, so äußerst gering ist. Wie kann man denn Aufgeschlossenheit und Sachverstand erwarten, wo nicht zuvor auch alle Möglichkeiten zur Kontaktnahme angeboten wurden! Nicht ganz schuldlos ist auch eine Einstellung, der die im Vergleich messbare pianistische Spitzenleistung das Non plus ultra allen Klavierunterrichts ist, so als lohne sich der Unterricht mit weniger Begabten letztlich doch nicht so recht; wobei mit "pianistisch" dann lediglich eine außergewöhnliche, von gesundem Selbstwertgefühl getragene manuelle und intellektuelle Fixigkeit verstanden wird. Dieser Einstellung ist häufig der mangelnde Publikumerfolg zeitgenössischer Musik Grund genug, sie im Unterrichtsprogramm einfach zu unterschlagen.

Atonale Musik im Unterricht ist nie vertane Zeit. Gesagt sein soll aber auch, dass nicht jeder Schüler die Bereitschaft und die manchmal besonders benötigte intellektuelle Befähigung hierzu mitbringt. Diese Bereitschaft muss oft geduldig geweckt werden, manchmal auch gegen viele Vorurteile und elterliche Ansichten. Sie kann nicht erzwungen werden. Und auch Schüler, die sich nie für atonale Musik erwärmen können, werden deswegen nicht weniger wertvolle Musiker abgeben. Ich sehe hier nur eine oft einengende Einseitigkeit, der schnelles Urteil wichtiger ist als Lernen, und deren formelhaft gewordene Musikbetrachtung leicht zu unschöpferischer Genügsamkeit, zu einem nur noch von Gewohnheiten bestimmten Musikverständnis geraten kann.

5. Gedanken zur Form in der Musik

Bei den folgenden Überlegungen soll und wird es sich nicht um einen vereinfachten Überblick über die traditionelle Formenlehre handeln. Ich möchte auch hier dem Prinzip einer Ansatzbildung folgen und vorwiegend grundlegende Dinge ansprechen. Es existiert zwar eine Fülle jedenfalls als Modell exakt beschreibbarer Formbilder aus den verschiedenen Epochen der Musikgeschichte, in der Praxis des Unterrichtes sollte am Anfang aber die Beobachtung formbildender Kräfte stehen, die, unabhängig von Zeitstilen, ursächlich in den jeweiligen Formbildern wirken. Diese Grundkräfte sind für die Interpretation zunächst von viel unmittelbarer Bedeutung als die genaue Kenntnis der vielen aus ihnen entstandenen Formschemata. Diese Kenntnisse sollen ja erst wachsen und mit ihnen das Einschätzungs-vermögen der Bedeutung einer so oder so gestalteten Form an sich und im erkennbaren Bezug auf vertraute Modelle.

Denn auch da, wo fraglos ein direkter Bezug auf bestehende Formbilder vorliegt, erfüllt der Komponist nicht einfach eine Norm. Er bildet Form im Bereich gewachsener Modelle. Diese Modelle erleichtern die musikalische Kommunikation durch sinnvolle Einschränkungen, Begrenzungen, Normierungen. Das eigentliche kompositorische Signal ist aber die individuelle, zwar von der formalen Norm ausgehende, sie aber schöpferisch erfüllende und damit immer wieder überwindende, d.h. transzendierende Bewegung in diesem Raum. Wie ein Schauspieler, der über Text und Regieanweisungen hinaus die Funktion einer Figur im Gesamten eines Dramas begriffen hat und diese nicht mehr nur spielt, sondern selber geworden ist. Oder wie ein schönes Kleid, das nicht nur soziologische Demonstration oder Uniformierung ist, sondern den Wunsch nach der Bekanntschaft mit seiner Trägerin weckt. Das also zur Person führt und nicht Fassade bleibt. Die Norm, der (fiktive) Standardtyp eines Formbildes, ist der notwendige Maßstab, im Verhältnis zu dem sich die eigentliche kompositorische Tat erst sinnvoll profilieren kann, indem sie einem vorgegebenen Formmuster inhaltlich so sinnvoll entspricht, dass es gar nicht mehr als Vorgabe empfunden wird.

Anders verhält es sich mit informeller Musik, d.h. jener, die in freier, einmaliger Weise das musikalische Material gestaltet. Sie bezieht sich nicht auf vorgegebene Form, "diskutiert" nicht mit dem jeweiligen Werk als Argument einen verbreiteten Formtyp, sondern versucht, Form als erkannte Notwendigkeit eher spontan geschehen zu lassen; versucht, von Werk zu Werk, abhängig vom eingesetzten Material, auch die Form neu zu schaffen, oder besser: zu finden. Das Verständnis dieser Formbildungen verlangt vom Interpretieren ein ganz anderes Denken als bei Werken "im Vergleich mit anderen".

Dazwischen liegt viel Musik, der formal zwar nachweislich dieses oder jenes Formschema zugrunde liegt, aber mehr im Sinne unreflektierter

Gewohnheit, als aus wirklicher Identität. Denn trotz zeitlich gesehen weiträumiger Anwendung haben auch Formbildungen ihren ganz bestimmten historischen Ort. Hier leuchten sie für Augenblicke auf, werden zum Brennpunkt eines bestimmten Musikempfindens, um dann nur noch mehr oder weniger Rahmen zu sein, innerhalb dessen sich neue Ausdrucksmöglichkeiten entwickeln, die dann auch ihrerseits zu neuen Formbildungen führen können. Hierin liegt auch der Grund für viele Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Formtypen. Denn jedes Formbild bedeutet nur eine Station in einem laufenden Prozess. Jede Formbildung hat ihr Vorher und Nachher, ihr Noch-nicht und Nicht-mehr.

Form entsteht aus dem Verlangen nach Eindeutigkeit. Und Form wandelt sich, wenn sich das wandelt, was sich formulieren will. So spielte neben dem jeweiligen Harmonieverständnis der vergangenen Jahrhunderte auch das von absolutistischer, hierarchischer Vorstellung sich lösende Selbst- und Lebensverständnis eine entscheidende Rolle bei der Entstehung der entsprechenden Formbildungen der verschiedenen Epochen, wie in neuerer Zeit Elemente wie Rhythmus und Klangfarbe. Es ist das jeweilige Verhältnis zum eigentlich Inhaltlichen der Musik, das spezielle Musikverständnis einer Zeit (einschließlich auch der soziologischen Funktion von Musik), das seine Mächtigkeit nur in angemessenen Formbildungen aktualisieren kann.

Den Formbildungen voraus geht eine schöpferische Unruhe aufgrund elementarer Erfahrungen mit den musikalischen Kräften, die auf Aktualisierung drängen. Diese setzt aber eine sinnvolle Beschränkung aller Möglichkeiten voraus, damit wirkungsvolle, erkennbare Bezogenheiten entstehen. Hierhin gehört auch der Begriff "Idee". Im einzelnen Werk von außen her meist gar nicht konkret nachweisbar, ist sie doch der eigentliche Motor bei der Entstehung einer Komposition. Um sie kristallisiert sich das eigentliche Werk, aus ihr bezieht es seine Einmaligkeit, seine Einheitlichkeit und Eindeutigkeit. Dabei kann es sich äußerlich ebenso um den Nachvollzug allgemeiner Formbilder oder -prinzipien handeln, wie andererseits um den Wunsch, ohne Vorprägungen die formale Entwicklung einer ins Material geworfenen Idee ganz ursprünglich zu erspüren.

Form kann also von Modellen ausgehen, ebenso auch ohne Modelle entstehen. Sie kann als das primär Typische einer Komposition gesehen werden, ebenso aber auch ganz unklar bleiben, der bemühten Analyse nur noch entfernt nachweisbar. Sie kann ebenso Stützgerüst einer im schlechtesten Sinne konventionellen kompositorischen Geschwätzigkeit sein wie ein für die besondere Schlagkraft eines Werkes kaum bewusst empfundener Aspekt. So ist auch die Raffinesse einer komplizierten Satzstruktur nicht gleichbedeutend mit hoher Qualität, und eine im Urteil des Analytikers und im Vergleich mit anderen Werken gesehene formale Indifferenz nicht gleich kompositorische Schwäche. Denn Bedeutung hat Form nicht an sich, erst als Sinnträger immanenter Kräftespiele des

musikalischen Materials wird sie zur notwendigen und ansprechbaren Größe.

Form bedeutet also nicht einfach A - B - A, sondern Gestalt, die durch die Geschlossenheit ihrer Erscheinung zum erlebbaren künstlerischen Gegenüber wird. Dabei ist mit Geschlossenheit nicht Gleichförmigkeit gemeint, sondern Einheitlichkeit trotz differenzierter Satzanlage. Und diese wurzelt viel stärker in einem starken individuellen, intuitiven Empfinden für das, was mit den eingesetzten musikalischen Kräften sinnvoll möglich ist, als in allgemeinen Verlaufsmustern. Sie ist das eigentlich Unlernbare der Komposition. Und hier liegt auch der Grund dafür, dass überzeugende Interpretation auch vom jungen Interpreten möglich ist, obwohl er zu hieb- und stichfesten formalen Analysen noch gar nicht fähig ist. Aber er spürt die Konturen eines Satzprofils (wie auch der hörende Laie!): das plötzliche Aufbrechen harmonischer Kompliziertheit, wachsende Erregung durch rhythmische oder dynamische Bewegungen, die Dichte motivischer Verflechtungen, die Ruhe vereinfachter oder verspielt variiertes Wiederholungen usw. So gesehen ist Form ein Organismus, die Komposition ein lebendes Gewebe, und Interpretation die Darstellung eines Wachstumsprozesses, der höchstes Einfühlungsvermögen verlangt. Von daher möchte ich, bevor konkreter von einzelnen Formelementen die Rede ist, zwei Grundkräfte ansprechen, die für das Empfinden von Form unabdingbar sind: Erwartung und Kontinuität.

Die Bedeutung, die die Entwicklung eines musikalischen Verlaufs für mich hat, hängt wesentlich davon ab, mit welcher Erwartungshaltung ich allem, was geschieht begegne. Erwartung kommt aus Erfahrung. Vom ersten Ton einer Komposition an summieren sich Erfahrungen, die durch Bezug aufeinander zu mitunter sehr konkreten Erwartungen hinsichtlich des weiteren Verlaufs führen. Hierzu als Beispiel der Anfang von Mozarts "Sonatine" (Rondo) in G-Dur:

(Notenbeispiel)

Fest umrissene Einheiten von Motivgrößen wachsen zu einer 8-taktigen Periode. Hierbei bringt der zweite Takt nach anfänglich wörtlicher Wiederholung des ersten eine Abweichung im dreigestrichenen c, im Folgenden (Takt 3,4) einen Abbau der (harmonisch gesehen: Septimen-) Spannung zum Halbschluss in Takt 4. Hierbei bildet Takt 1 eine erste Bezugsgröße, die durch die Wiederholung in Takt 2 bestätigt und erneut melodisch, diesmal aber nach oben hin geöffnet wird. Dies fordert eine Weiterführung, wobei die Erwartung jetzt auf eine 2-Takt-Größe überspringt, also bis Takt 4 reicht. Hier kommt es, bedingt durch den Halbschluss, abermals zu einer konkreten Erwartung, jetzt aber von 4-Takt-Größe, harmonisch auf ein Tonika-Ende hoffend. Diese Erwartung erfüllt sich.

Nun ist ein Formteil von 8-Takt-Größe gewachsen, der sofort, oktavversetzt (!) und mit neuer Begleitfigur, bestätigend wiederholt wird.

In diesem Zusammenhang möchte ich kurz auf den Begriff "Spannung" zu sprechen kommen. Spannung entsteht in einer Risikosituation. Im Mechanismus "Erfahrung - Erwartung" wirkt sie sich vor allem im Zusammenhang mit dem Zustrom musikalischer Informationen aus. D.h. die Informations- oder Ereignisdichte eines Verlaufs ist ja so gut wie nie ein gleichmäßiges Fließen, sondern in der Regel sehr unterschiedlich intensiv. Flächen großer Bewegtheit, ereignisreich und vielseitig, wechseln mit solchen großer Ruhe. Das eine fordert größte Aufmerksamkeit im Zuhören und Erfassen, das andere tiefes Einhören bei äußerlich wenig musikalischer Aktion.

Spannung ergibt sich nicht einfach automatisch aus der Vitalität des Geschehens, dem Vielseitigen, Originellen, Überraschenden, so willkommen, notwendig und erregend alle diese Momente auch sind. Sie bedeutet eher Zuspitzung (die durchaus auch durch Zurücknahme von Vitalität geschehen kann), Kristallisation, Klimax, das Provozieren von Durchbruch oder Untergang, Triumph oder Scheitern. Situationen also, in denen das, was geschieht, auf ein Ergebnis drängt, und das Folgende sich diesem nicht einfach durch einen neuen Einfall entziehen darf. Im zitierten Mozart - Beispiel sind es die Takte 5,6 und 7 die, wenn auch nur ganz im Kleinen, eine solche Situation zeigen.

Durch wörtliche Wiederholung der Anfangstakte staut sich der Informationsstrom, es kommt zu einem Insistieren, zu einer Herausstellung des Vorgangs, der beim ersten Mal dominantisch-offen endete. Der Hörer empfindet dabei spontan die Unmöglichkeit einer im Ganzen gleichen Weiterführung, er will eine Lösung.

Nun muss eine Lösung nicht unbedingt der Erwartung entsprechen. Gerade wenn diese eindeutig ist, gewissermaßen auf der Hand liegt, entsteht leicht die Hoffnung auf eine besondere, überraschende Entwicklung. Wie denn auch andererseits Erfahrungen zu Ratlosigkeit führen können, so dass ich den weiteren Verlauf nicht mehr zu werten vermag, seine Folgerichtigkeit nicht einsehen, ihn nicht als in dieser Form zwangsläufig empfinden kann, ausgeschlossen bleibe, unbeteiligt. Es bilden sich keine Zusammenhänge, die Ereignisse treffen mich unvorbereitet, wie zufällig. Es kann aber auch geschehen, dass mein Interesse erlischt, weil konkreten Erwartungen in zu direkter Form entsprochen wird. Dann empfinde ich den Verlauf als banal, als phantasie- und ergebnislos. So bildet sich hinter der Primärerwartung eine andere, nämlich die, dass Unerwartetes geschehen möge; nicht der Wunsch also nach einem Bruch, sondern das Verlangen nach einer besonderen Idee, einem schöpferischen Mehrwert. Ich möchte, dass mir etwas so gezeigt wird, wie ich es noch nicht gesehen habe.

Die Intensität einer Erwartungshaltung auf Seiten des Hörers ist wesentlich davon abhängig, mit welcher Deutlichkeit ein Interpret Erfahrungswerte profiliert und vermittelt. Und wenn der Mechanismus von "Erfahrung - Erwartung" aufgrund klarer interpretatorischer

Entscheidungen das Pathos eines Satzverlaufs für mich logisch, d.h. erfassbar und nachvollziehbar macht, dann entsteht ein Vertrauensverhältnis, das auch extreme Spannungssituationen verträgt, ja, gerade durch diese Risiken und ihre Bewältigung bereichert erst wirklich zum geistigen Erlebnis, zur Begeisterung führt.

War mit "Erwartungshaltung" bisher ausschließlich die weite Spanne von aufgeschlossener Hörbereitschaft bis zu konkreten eigenen Vorstellungen über den möglichen weiteren Verlauf auf Seiten des Hörenden gemeint, so muss noch eine andere, problematischere genannt werden. Es ist die Erwartung, die als präzise Forderung auftritt, weil sie das Kommende schon kennt. Sie urteilt aus dem Vergleich mit dem Gewohnten, konkret: aus dem Vergleich mit ähnlichen Stücken oder früheren Interpretationen. Ich erwähne das, weil der überwiegende Teil des musikalischen Alltags vom Umgang mit bekannten Stücken geprägt ist. Zwar wachsen hier viele Sicherheiten, aber auch die Gefahr der Voreingenommenheit und Unbeweglichkeit. Der häufige Umgang mit schon Bekanntem kann leicht den Blick für das Besondere, Gelungene, Wesentliche einer Komposition oder Interpretation trüben. Dann verlieren Erfahrungswerte ihre schöpferische Lebendigkeit und werden zum toten Besitz, die Erwartung verliert ihren Charakter als Aufbruchssituation und verengt sich zum Diktat.

Mit "Kontinuität" möchte ich etwas an sich recht Abstraktes, für alle Interpretation aber Unabdingbares ansprechen. Sie ist bei Formbildungen nichts Vorgegebenes oder für sich Wahrnehmbares. Gar nicht gemeint ist auch die Konstanz eines bestimmten Verlaufsmusters, eine gleichförmige Satzatmosphäre oder sonst irgendetwas einheitlich Andauerndes. Gerade erst die vielfältig wechselnden Situationen eines Satzverlaufs lassen den Wunsch nach ihr wach werden. Denn sie kommt aus dem Verlangen nach spürbarer Zusammengehörigkeit der musikalischen Bewegungen, will den Spannungsbogen, der die Vielfalt einer Satzlandschaft als einheitliche Größe, als Gestalt erscheinen lässt. Unvermeidlich wächst sie in Komposition und Interpretation als tiefe emotionale Forderung nach Sinnbezug. An ihr entscheidet sich das Empfinden von Logik oder Bruch, je nachdem ob ein Verlauf als organisch oder mehr willkürlich gesehen wird. Es ist der Weitblick, die Unbeirrbarkeit einer wirklich geschauten Idee, die der Realisation eines Werkes Profil verleiht und seiner Genese auf dem Papier oder am Instrument zu Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit verhilft.

Nun ist Bezugnahme an sich etwas Selbstverständliches. Unsere Wahrnehmung setzt alles Wahrgenommene in Beziehung zueinander. Wir bilden unentwegt Zusammenhänge, verbinden, ergänzen, vergleichen, ordnen ein und unter. Die Bedeutung dieses Vorgangs der Bezugsbildung liegt also nicht einfach in der bloßen Addition, in der Anhäufung von Informationen, sondern in deren Auswertung. Auf die Interpretation beschränkt heißt das: einmal müssen die Fakten stimmen, also der

Notentext richtig umgesetzt werden, zum ändern die Bedeutung dieser Fakten für das Ganze eines Werks empfunden und von daher die Art und Weise ihrer Darstellung, der Umgang mit ihnen bestimmt werden. Denn das zwar korrekte aber innerlich unbeteiligte Spiel behindert das Entstehen einer tragfähigen Gesamtspannung ebenso wie ein im Grunde bemühtes, aber textlich ungenaues und technisch mangelhaftes Spiel. Im ersteren Fall kommt es zu keiner echten Gestaltung, im zweiten ersäuft der gute Wille in den praktischen Umständen, es bleibt bei einer Absichtserklärung. Viele Richtigkeiten ergeben nicht automatisch eine überzeugende organische Einheit, und der unbekümmerte Umgang mit der großen Geste kann leicht zu unbefriedigender Großspurigkeit missraten.

Kontinuität ist ein Phänomen, das für alles Formgefühl wesentlich ist, wenn auch in jedem Fall die persönliche Einschätzung dessen, was geschieht und wie es gemeint sein könnte, offen gelassen werden muss.

So soll mit den Begriffen "Erwartung" (aus Erfahrung) und "Kontinuität" auf zwei wesentliche Aspekte (auch) der Interpretation hingewiesen werden: die notwendige Detailarbeit, die zur Vermittlung präziser Erfahrungswerte führt, wie das Anstreben einer gewissermaßen visionär erschauten, erspürten Gesamtgestalt. In der Praxis wächst das eine aus dem anderen, reift das eine durch das andere. Darum sollen jetzt einige Begriffe bedacht werden, die als formbildende Kräfte zur Entstehung von Zwischengrößen führen, als Vermittler vom Kleinen zum Großen von besonderer Bedeutung sind: Gliederung - Wiederholung - Kontrast - Entwicklung.

1. Gliederung:

Dieser Begriff ist für alle Formbildung von zentraler Bedeutung. Er meint nicht Trennung, sondern Einteilung. Anliegen aller Gliederung ist Klarheit durch Überschaubarkeit. Durch sie entstehen formale Größen, die, ähnlich wie die Töne einer Melodie oder die Akkorde einer Kadenz aufeinander Bezug nehmen und das Empfinden von Wachstum und Gestalt hervorrufen. Das kann klassisch klare Architektur bedeuten, scharf begrenzte Bauteile, präzise Proportionen, ebenso aber auch ein fast unmerkliches Aus- und Einatmen. Einerseits also das Entstehen hierarchischer Ordnungen, ein Aufbau vom Kleinen zum Großen, andererseits die Abfolge verschiedener komplexer Phasen einer Komposition. Gliedernde Einteilung kann vertikaler Einschnitt sein, sich ebenso aber auch in polyphoner Mehrschichtigkeit vollziehen. An der Deutlichkeit der Darstellung von Gliederung entscheidet sich wesentlich das Verständnis einer Interpretation.

Auf die üblichen Begriffe der traditionellen Formenlehre möchte ich hier gar nicht eingehen. Es ist selbstverständlich, sie zu kennen, im Unterricht zu vermitteln. Einmal, weil es die Verständigung erleichtert, wenn man sich auf Motive, Phrasen, Themen, Zwischenspiele, Reprisen usw. beziehen kann, zum ändern, weil diese Größen auch bei der Entstehung

besonders der traditionellen Musik in der Vorstellung der Komponisten eine wesentliche Rolle gespielt haben. Was als erweiterte Periode gemeint ist, will auch als erweiterte Periode verstanden werden. Das schließt zwar nicht aus, daß man zu abweichenden Beurteilungen und neuen Benennungen kommt (die ja in Vergangenheit und Gegenwart durchaus nicht einheitlich sind), dies setzt aber voraus, daß man den fraglichen Begriff in Bezug auf die jeweilige musikalische Situation, für die er steht, zunächst erst einmal verstanden hat.

Neuere Kompositionen sind oft schwerer zu beschreiben. Hier fehlen die formalen Normen und mit ihnen verbindliche Termini - nicht aber Gliederungen! Es gibt zwar schon eine Reihe von Begriffen wie Dichte, Struktur, Fläche, Feld, Reihe usw., die sich neben den traditionellen etabliert haben, sie sind aber meist nicht von gleicher Eindeutigkeit. Sie sind so offen, wie vieles in der betreffenden Musik selbst. Wichtig ist aber beim Umgang mit neueren Stilen wie bei der Wiedergabe traditioneller Musik eine klare **Entscheidung** der Interpretation, damit nicht Proportionen zu Episoden verfallen, Beziehungsfülle zur Geschwätzigkeit wird.

2. Wiederholung:

Auch dieser Begriff ist für die musikalische Formbildung äußerst wichtig. Um seine verschiedenen Aspekte deutlich zu machen, möchte ich ihn im Zusammenhang mit 3 Fragen angehen, die auch für jede Interpretation von unmittelbarer Bedeutung sind:

1. Was wird wiederholt?
2. Wie wird wiederholt?
3. Wann wird wiederholt?

1. Was wird wiederholt?

Grundsätzlich kann alles zur Wiederholung gelangen, vom Einzelton, Motiv oder Thema, bis zu kompletten Formteilen und Sätzen, eine Artikulation, dynamische oder agogische Geste oder eine bestimmte Phrasierung usw.. Hierbei muss aber unterschieden werden zwischen Größen, die komponiert sind, also als Notentext unveränderbar vorgefunden werden und solchen, die als zusätzliche Angaben, obwohl ebenfalls notiert, hinsichtlich ihrer Ausführung doch stark im Ermessen des Interpreten liegen. Ich denke an Angaben zur Dynamik und Artikulation, Tempovorschriften oder Hinweise auf den Satzcharakter. Sie begegnen dem Interpreten als verbale oder graphische Zusätze, und ihre tatsächliche Erscheinungsform wird, anders als bei Tonhöhen, Harmonien und rhythmischen Relationen, ganz wesentlich von ihm mitbestimmt. Gelangen sie zur Wiederholung, so wirkt sich entscheidend neben der Stärke seiner Vorstellungskraft sein Erinnerungs-vermögen aus.

Die Antwort auf die Frage, was denn wiederholt wird, betrifft also nicht nur einen bestimmten Abschnitt innerhalb einer Komposition, sondern auch die gesamte, auch bewusst abweichende Art und Weise der Wiedergabe.

2. Wie wird wiederholt?

Diese Frage ist komplexer als die vorangegangene. Zunächst einmal muss sie vom Notentext her beantwortet werden. Die Möglichkeiten reichen von der wörtlichen Wiederholung bis zur rein inhaltlichen, atmosphärischen, kaum noch als Wiederholung ansprechbaren. Hier taucht die grundsätzliche Frage auf, wie lange denn überhaupt noch sinnvoll von Wiederholung gesprochen werden kann.

Im Wesen des Begriffs Wiederholung liegt Veränderung. Sie ist ein Faktum, das zwingend aus dem Moment einer Wiederholung erwächst. Gleichheit des Empfindens ist auch bei völliger Identität des Wiederholten nicht möglich. Das gerade drückt ja der Begriff Wiederholung aus. Die erste, ursprüngliche Erfahrung weiß noch nichts von Dauer und Verlauf. Ist sie aber abgeschlossen, so ist sie ein Besitz, dessen Bestand ganz vom Erinnerungs-vermögen abhängt. Die Wiederholung nun aktiviert eine Erinnerung und schafft eine neue Größe: den Vergleich. Sozusagen im Scheinwerferkegel der Erwartung wird nun die wörtliche Wiederholung als Bestätigung und Vertiefung, die Abweichung als Entwicklung empfunden. Dabei gibt es für das erste in sofern eine kritische Grenze, als eine Bestätigung nur begrenzt als Vertiefung wirkt. Leicht kann der Punkt erreicht werden, wo die wörtliche Wiederholung problematisch wird, weil sie die Aufnahmebereitschaft mit Stagnation beantwortet, im Wachstumsprozess einer Komposition einen Stillstand heraufbeschwört. So kann gerade die wörtliche Wiederholung für die Gestaltung zur schwierigsten Aufgabe werden, die besonders stark Konzentration und Formverständnis verlangt. Dies bedeutet praktisch, dass die abweichende Interpretation einer wörtlichen Wiederholung dann zur formalen Forderung wird, wenn nur dadurch eine Sublimierung der entstandenen Spannung erreicht werden kann. Leichter sind dagegen wörtliche Wiederholungen auszuführen, wenn sie offensichtlich, sozusagen unter Ausnutzung eines Abnutzungseffekts, abbauende Funktion haben, also z.B. zu einem Schluss führen oder als Sequenz auftreten, wobei die Stagnationsgefahr aus der Wörtlichkeit der Wiederholungen mit einem Tonhöhenwechsel kompensiert wird.

Aber wesentlich sind in diesem Zusammenhang noch zwei weitere Fragen:

1. Wie umfangreich und differenziert der zur Wiederholung gelangende Abschnitt ist, und
2. was bei abweichender, und das heißt auch bei abweichend komponierter Wiederholung geschieht.

Ist der zur Wiederholung gelangende Abschnitt in sich vielgestaltig und musikalisch reich, so braucht er u.U. eine möglichst gleiche Wiederholung, um deutlicher gesehen zu werden. Die Wörtlichkeit wird dann zur Hilfe. Wird dagegen ein an sich gut überschaubarer Abschnitt mehrfach und verändert wiederholt, so entsteht eine neue Erwartungshaltung. Man beobachtet nun, was sich als neue Sinnlinie aus der Folge dieser Veränderungen ergibt. Dazwischen steht die so genannte Variante, d.h. die Wiederholung, die mit kleinen Veränderungen die Aufmerksamkeit fesselt, die als Wiederholung "mit anderen Worten" gemeint ist.

Hier möchte ich (noch einmal) kurz auf die Fugeninterpretation zu sprechen kommen (ein besonders schönes Beispiel ist Bachs b-moll Fuge aus dem 1. Band des wohltemperierten Klaviers). Gerade bei ihr ist ja das ständig in den Verlauf eingewobene Themenzitat, also die Wiederholung eines Themas in wechselnden Situationen und häufig auch Modifikationen, Prinzip. Das die Interpretation betreffende Problem entsteht dadurch, dass der Fortgang eines Stimmverlaufs nach dem Themenzitat, in Erinnerung an dieses und so mit diesem zusammen eine Einheit bildet. Dieser Fortgang als organische, logische Entwicklung des Stimmflusses, ist für die musikalische Qualität einer Fuge ein entscheidendes Kriterium. Wie oft entstehen z.B. Probleme bei der analytischen Abgrenzung der Themenlänge, weil hierbei immer wieder der Eindruck entsteht, als würde willkürlich eine stimmliche Einheit zertrennt, "theoretisch" der Stimmfluss zerschnitten. Dabei geht es doch nur um die Feststellung, wie weit ein Stimmverlauf thematisch ist. Nun spielt aber in diese Fortsetzung hinein eine zweite Stimme das Thema. Das bedeutet praktisch die Forderung, gleichzeitig eine Vergleichssituation (zum schon bekannten Thema) und eine Weiterentwicklung (die im Weiteren die Bedeutung eines Kontrasubjektes haben kann) aufzunehmen. Hierbei wird vom Ohr meist eine Entscheidung zugunsten des neuen Stimmeinsatzes getroffen. Es hält sich an das Bekannte. Trotzdem bleibt die Frage an die Interpretation, ob man grundsätzlich primär die Themenzitate zeigen will, oder (auch) die Entwicklung des Ganzen, wobei das Thema als formale Konstante oft nur aus dem Hintergrund wirkt. Das meint aber kein Entweder-Oder, denn sicher wird je nach Situation das Positive beider Möglichkeiten zur Geltung gebracht werden.

3. Wann wird wiederholt?

Eigentlich ist diese Frage leicht zu beantworten, da es nur zwei Möglichkeiten gibt: entweder unmittelbar, oder nach einem trennenden Zwischenteil. Aber dies gibt noch keinen rechten Aufschluss darüber, ob und welche Konsequenzen das fürs Hören hat.

Ich sagte schon weiter oben, dass unmittelbare Wiederholungen zunächst meist eine bestätigende, vertiefende Wirkung haben. Das Ohr wächst in eine Vergleichssituation hinein. Dies kann an eine kritische Grenze führen, wenn Wiederholungen zu gleichförmig der Erwartung entsprechen. Wird dagegen variiert, so wird der Vergleich musikalisch wieder fruchtbar und kann zu einer dritten Form der Aufnahme des Gehörten führen: der Erwartung einer neuen Sinnlinie, die jetzt aus den einzelnen Abweichungen (Variationen) erwächst. Die Hörerwartung springt auf eine höhere Ebene über und man betrachtet mit Spannung, was dem Komponisten im Kampf gegen die Penetranz einer an sich ja melodisch, harmonisch und formal immer gleichen Vorgabe einfällt, deren Gegenwart er durch immer neue Variationen heraufbeschwört.

Anders bei Wiederholungen, wenn sie durch Zwischenteile getrennt auftreten. Der Zwischenteil wird dem Erinnerungsvermögen und damit auch der Vergleichsfähigkeit zur Bedrohung, denn er lenkt ab indem er weiterführt. Kommt es dann aber zu einer Wiederholung, so ist die psychologische Wirkung eine ganz andere als bei der unmittelbaren: der zur Wiederholung gelangende Teil hat größere (formale) Eigenständigkeit gewonnen und vermittelt dem Hörer eine Sicherheit durch Wiederkehr des Vertrauten, die mehr ist als eine Bestätigung. Ich möchte das mit einem Vorgang aus dem Bereich der Harmonik vergleichen: bei Eröffnungskadenzen wird der Anfangsakkord zunächst nur als Tonika **angenommen**. Er **ist** es aber erst wirklich nach einer Konfrontation mit den beiden anderen Hauptstufen. Erst im kadenziellen Zusammenhang wächst ihm seine tatsächliche funktionale Bedeutung zu. Auf selbstständige Formteile übertragen heißt das, dass sie beim Hören eines neuen, kontrastierenden Teils an Deutlichkeit gewinnen können. Sie profilieren sich im Kontrast. Dies bedeutet für ihre Wiederholung einen formalen Mehrwert, zusätzlich zur schon beschriebenen Vergleichssituation.

Dies kann in der Komposition zu verkürzten Wiederholungen führen, d.h. einem Spiel mit der Erinnerung, aber anders als bei Varianten oder Variationen. Man kann es verallgemeinernd vielleicht so sagen: Die Erinnerung nimmt die Zeit aus dem Erlebten. Eine zu einer bestimmten Erlebnisqualität verdichtete Erfahrung steht uns, ausgelöst durch einen entsprechenden Reiz, unabhängig von der ursprünglichen zeitlichen Dauer dieser Erfahrung spontan in ihrer ganzen Bedeutung wieder zur Verfügung. Mitunter genügt ein Wort, ein Bild oder Geräusch, um eine ganz bestimmte Situation in voller Intensität wieder bewusst sein zu lassen.

Als musikalisches Beispiel möchte ich hier das Rondo der Sonate B-Dur, KV 281, von Mozart erwähnen. Vereinfacht dargestellt, d.h. ohne

Berücksichtigung von Modulationsteilen, Über- und Rückleitungen, ergibt sich folgendes Schema:

A - B - A - C - A - D - A - B - A

Fünfmal erscheint der A-Teil. Zunächst 17-taktig, dann nur sein 8-taktiger Beginn, dann um einen Takt auf 18 Takte erweitert. Und bevor er, durch Schlusserweiterung auf 20 Takte gebracht das Rondo beschließt, erscheint er beim vierten Mal nur als Andeutung, reduziert auf ein 4-taktiges, variiertes Zitat seines Anfangs, lediglich durch eine unmittelbare Wiederholung bei vertauschten Stimmen auf eine 8-taktige (bzw. 10-taktige) Dauer gebracht; wobei; (wobei noch besonders die Dominanthermonik ins Auge fällt):

[hier Notenbeispiel]

Wenn trotzdem musikalische Situationen oft in voller Länge, also "in aller Form" wiederholt werden, so sicher, weil die Sprache der Musik nicht die Dichte und Direktheit sonstiger Erlebnisebenen oder verbaler Begrifflichkeit hat, und bei aller Spontaneität der Erinnerung die Empfindung im Bereich der Musik oft mehr Zeit braucht, um sich wieder auszuarbeiten und gegenwärtig zu sein.

Aber die Interpretation hat es hier meist leichter als bei unmittelbaren Wiederholungen, da die Erwartung stärker auf Identität als auf steigende Entwicklung eingestellt ist.

Noch ein abschließender Gedanke:

Nicht alle Musik ist oder will überhaupt inhaltsschwere Tiefenbohrung sein. Es gibt solche, die einfach als Spiel, als Vergnügen von vielleicht artistischer Provenienz gemeint ist, brilliant, aber leicht durchschaubar, formelhaft unverbindlich, die vom Interpreten neben technischer Versiertheit ausdrucksmäßig eine elegante Distanziertheit verlangt, wendig im Detail, beherrscht in der Großform. Sie wird dem einen liegen, dem anderen eine besondere Aufgabe sein. Aber ganz sicher ist auch die Fähigkeit zur Neutralität des Ausdrucks eine wichtige Farbe auf der Palette der interpretatorischen Möglichkeiten.

3. Kontrast:

Allgemein bedeutet Kontrast Gegenteil. Im Bereich der Musik wird dieser Begriff aber häufig sehr relativiert verwendet, d.h. man spricht auch von Kontrast, wenn durch aus nicht etwas gänzlich Widersprechendes zu beobachten ist. Entscheidend ist neben der formalen Bedeutung die Eigenständigkeit des so Bezeichneten.

Kontraste setzen Gleichartiges voraus. Sie können auf alle Parameter des Klanges ebenso bezogen sein wie auf die verschiedenen Größen der

Formbildung und des Stils. Durch Kontraste entstehen gliedernde Unterscheidungen, Vergleiche, die als formale Bewegungen zu lebendigen Zusammenhängen führen. In längeren Verläufen potenzieren sich in der Regel die Kontrastbezüge, und die Interpretation steht vor der wachsenden Aufgabe, diese überschaubar zu machen. Das ist verhältnismäßig leicht, wenn es sich um wirklich ausgeprägte Kontrastbildungen handelt, schwer, wenn auffallende Kontrastbildungen fehlen.

Hierbei lässt sich eine interessante Beobachtung machen: Je ähnlicher sich Teile sind, umso größer ist die Bedeutung alles Trennenden, Unterscheidenden; je kontrastierender sie sind, umso mehr fällt alles Verbindende ins Gewicht. So führt bei analytischen Betrachtungen mitunter schon eine leicht, aber prägende Veränderung zur Bezeichnung "Kontrastteil", besonders, wenn eine wörtliche Wiederholung des "A-Teils" folgt: A - B - A (besonders bei kleineren Liedformen: Kontrast als harmonische Stagnation durch Stillstand auf der Dominante, z.B. als Orgelpunktbildung)(z.B. Schumanns "Trällerleichen" aus dem "Album für die Jugend"). Kommt dagegen aber nach einer Variante ein wirklich andersartiger Teil, so geht die Tendenz wieder in Richtung einer Betonung des Gemeinsamen: A - A' - B.

Man könnte auch so sagen: Bei Gegenüberstellung mit noch Fremderem wirkt das Ähnliche verbindend. Ohne das Fremdere wird die Abweichung des (im?) Ähnlichen wieder stärker empfunden.

Hier treffen sich also die Begriffe "veränderte Wiederholung" (Variante) und Kontrast. Das eine meint aber lediglich den Bezug auf einen vorangegangenen Formteil, beschreibt also nur das Besondere lediglich eines Schritts innerhalb einer größeren Entwicklung, während das andere von der Gesamtheit des Werkes her die formale Funktion eines Teils innerhalb des Ganzen und für das Ganze deuten will. (mit der Gefahr sich gegenseitig zu absorbieren?) Dies will auch der bekannte Satz die Wiederholung trennt - der Kontrast verbindet. Dahinter steht der Wunsch nach Wachstum und Entwicklung, der bei Wiederholungen vergleichend (rückschauend) wirkt, was trennende Gegenüberstellung bedeutet, bei Kontrasten aber (unter Einbeziehung des Vergangenen) nach Ergänzung und Synthese verlangend viel stärker nach vorne gerichtet ist.

Kontraste sind Gleichzeitigkeit und Folge möglich. Beim ersten ergibt aus dem Zugleich eine mehr bildhafte Wirkung: die kontrastierenden Elemente treten gemeinsam auf und entwickeln sich auch in dieser Gemeinsamkeit. Ihre (kontrapunktische) Kontrastspannung ist optimal, ganz gegenwärtig, um nicht zu sagen "aufdringlich" (auch auf die Gefahr sich gegenseitig zu absorbieren?). Beim zweiten findet sich ein ganz auf die Erinnerung abgestellter Vorgang. Hier beginnt der eigentliche Kontrast erst mit dem Erscheinen eines neuen Teils, in dem jetzt der erste als formale Vorgabe

mitschwingt. Beide Arten der Kontrastbildung verlangen von der Interpretation größte Deutlichkeit. Sie wird in der Gleichzeitigkeit die Unabhängigkeit betonen, in der Folge die Beeinflussung, die Prägung des Erklingenden vor dem Hintergrund und durch den Vergleich mit dem Vorausgegangenen; denn die Intensität eines Kontrastes ist abhängig vom Maß an Individualität der den Kontrast auslösenden Phänomene. In beiden Fällen aber entsteht ein Gewinn, der nur durch das Zusammenwirken kontrastierender Elemente ermöglicht wird. Er ist der eigentliche Sinn von Kontrastbildungen.

4. Entwicklung:

Unlösbar ist Musik an die Dimension "Zeit" gebunden. Zeit ist ihr Element. Ohne Zeit ist ihr Vollzug nicht möglich. Ist sie aber vollzogen, so steht sie uns in der verdichteten Form einer Erfahrung als Erinnerung zeitlos zur Verfügung, wirkt als Vergleichsgröße unbewusst oder bewusst in der Gegenwart und als Erwartung in die Zukunft gerichtet.

Zeit bedeutet Veränderung; nur hierin ist sie, ist ihr "Fließen" wahrnehmbar. Wir haben keine Möglichkeit uns diesem Faktum zu entziehen. Veränderungen sind aber auf zwei Weisen möglich: **in** der Zeit und **durch** die Zeit: Im Bereich des Musikalischen meint das eine die Aktivität des Klangbildes, also den einen Zeitraum prägenden Verlauf. Hier steht ganz die Bewegtheit des musikalischen Materials im Vordergrund mit dem, was als Ganzes, als Gestalt aus ihr erwächst. Das andere zielt auf die Möglichkeit des ausgehaltenen oder gleichförmig gehaltenen Klangs, der durch seine Passivität den Zeitfaktor als "Dauer" spürbar ins Spiel bringt. Hierbei steht das Zeitempfinden im Vordergrund. Das eine also stellt sich dem Hörer als Veränderung des Klangbildes zunächst außerhalb seiner selbst dar, das andere verlagert die Aktivität des Veränderns, genauer: des veränderten Empfindens, von vorn herein in ihn hinein. Denn der gehaltene Klang verändert sich ja nicht wirklich, er löst nur durch sein Beharren eine veränderte Einstellung des Hörers zu ihm aus. Es handelt sich hier also um das Andauernde, das weniger anspricht als anfragt. Es kann viel Schönheit von einer Musik ausgehen, die faktisch wenig, oder nur wenig Verschiedenes tut, damit aber gerade die ganze Musikalität des Hörers aktiviert, seiner Phantasie Raum gibt, ihn zu höchster Konzentration und Schärfe des Empfindens anregt. Sie kommt nicht nur einfach zu ihm, sondern fordert ihn zu intensivstem Mitdenken heraus.

So besteht also ein grundsätzlicher Zusammenhang zwischen dem, was geschieht und der zeitlichen Dauer, innerhalb derer es geschieht. Aus beiden resultiert, was man "Informationsdichte" nennen könnte. Aber Veränderung ist nicht gleichbedeutend mit Entwicklung. Sie ist nur etwas Vorgegebenes, ein Potential, ein Strom, der noch gebändigt und gelenkt werden will. Entwicklung ist sinnvoll gelenkte Veränderung zu etwas qualitativ Neuem hin.

Für die Komposition ist Entwicklung ein zentraler Begriff. Denn nicht nur der Reichtum an Einfällen bestimmt die Arbeit, sondern die Ausbeutung ihrer Möglichkeiten zum Nutzen des Ganzen einer Komposition. Und meist ist bald ein Punkt erreicht, wo statt des Einfallsreichtums die Fähigkeit angefordert ist, das Viele sinnvoll zu konzentrieren, die jeweiligen Einfälle "in der Zeit" auszubreiten und ihr Essenzielles herauszuarbeiten. Dann entsteht jene musikalische Szenerie, innerhalb derer nur Ideen zu konkreter Wirksamkeit gelangen können. Fähigkeit zur Entwicklung bedeutet eine tiefe Offenheit für das Mögliche. Sie ist ein Hören auf das, was werden will und zugleich das Vermögen, diesem Werden mit angemessenen Mitteln zu konkreter Gestalt zu verhelfen.

Hier treffen sich Komponist und Interpret. Denn gemeinsam sind ihnen die Fragen: Wo komme ich her und wo will das Ganze hin? Was bedeutet diese oder jene Phrase für die Gesamtheit eines Werkes? Auf welches Ziel gehe ich zu und was trägt die Stelle, die ich gerade schreibe oder spiele, zum Verständnis des Ganzen bei? Wie deutlich muss ich sein, was muss ich zeigen oder zurücknehmen? usw.

Prinzipiell können Entwicklungsprozesse sehr vielgestaltig sein. Ich glaube nicht, dass der Versuch einer Systematisierung sinnvoll wäre. Nur eins scheint mir sehr wichtig: Entwicklungen könne partiell wie auch auf das Ganze einer Komposition bezogen sein. Sie stellen sich durchaus nicht immer nur als einheitliche, geschlossene, genau abgrenzbare Partien z.B. im Sinne von Fortspinnungsprozessen oder der permanenten Reduktion eines Themas auf einen motivischen Grundimpuls dar. Sie sind häufig verbor-genes Wachstum mit eigenem, unterschiedlichem Entwicklungstempo, gehen mitunter über Stationen, die das analysierende Auge gar nicht deutlich wahrnimmt und über größere Unterbrechungen hinweg; erwachsen aus Dialogen konträrer Satzteile, können dramatischen oder meditativen Charakter, aufbauende aber auch abbauende Funktion haben, Erhebung oder Vertiefung, Zuspitzung und Umorientierung bedeuten.

Entwicklung ist die eigentliche Fruchtbarkeit einer Komposition. Vieles vom bisher über Gliederung, Kontinuität, Wiederholung, Kontrast, Sinn, Dauer und Gestalt Gesagten fließt hier wieder zusammen, und auch alle Entscheidungen über Tempo und Pathos der Gestaltung finden hier ihre Begründung.

Zusammengefasst:

Form ist die Gestalt einer Idee, ohne die sie nicht in Erscheinung treten kann. Sie entwickelt sich, bildet sich im zeitlichen Ablauf aus den differenzierten Bewegungen des musikalischen Materials. Die Fasslichkeit fordert Gliederung. Durch sie entstehen Einteilungen, die als Proportionsgrößen unterschiedlichen Inhalts die Architektur eines Satzverlaufs bestimmen. Hierbei reichen die Möglichkeiten vom einen Extrem, nämlich der strengen Bezugnahme auf ein etabliertes Formschema, bis zum anderen, dem informellen, ganz für sich stehenden verlauf, einer Musik

also ohne erkennbare architektonische Attitüde hinsichtlich einer Vergleichbarkeit. Und wenn auch in dieser Spanne ihr äußeres Erscheinungsbild nicht immer klar und unzweideutig zu definieren ist, so muss sie doch immer als wirkende Größe angenommen werden. Denn Form ist nicht gleichzusetzen mit Schema, sondern ergibt sich als innere Stimmigkeit aus dem Zusammenspiel aller Bewegungen innerhalb einer Komposition. Sie erwächst als tiefe Forderung nach individueller Gestalt aus der Fähigkeit des Menschen, in zeitlicher Folge empfangene Sinneseindrücke als Ganzes zusammen sehen zu können.

So liegt denn für die Interpretation die eigentliche Gefahr nicht so sehr in vielleicht zu eigenwilligen Deutungen, sondern in Unentschiedenheit und Unverbindlichkeit, Unklarheit und Konzeptlosigkeit, die jede Entstehung einer sinnvollen Gesamtgestalt verhindern.

6. Gedanken zur Interpretation

Allgemein versteht man unter Interpretieren auslegen, erklären, deuten. Aber Deuten als Hinweis auf etwas als wesentlich Empfundenes setzt entsprechende Wertungen voraus. Von daher haftet dem Begriff Interpretation auch immer der Geruch des Subjektiven, des vielleicht Einseitigen und wohl auch Tendenziösen an. Eine Interpretation verweist auf bestimmte Merkmale, Eigenheiten, Fakten oder Begebenheiten möglicherweise nur, um damit eine Vorgefasste Meinung zu erhärten. Die Anschauung wird gelenkt und das so Geschaute zum Beleg einer bestimmten individualistischen Ansicht. Um diesem Verdacht zu entgehen, kleidet sich Interpretation gern in das Gewand sachlicher Analyse. Sie soll den Weg zu zwingenden Schlüssen ebnen. Aber eine Analyse beantwortet nur das, wonach man sie fragt. Es wird darum die um eine bestimmte Theorie besorgte Interpretation auch nur zu den Vorgaben greifen, die eine bestätigende Analyse ermöglichen. So lässt sich denn z.B. leicht, vorausgesetzt man hat einen entsprechenden Standpunkt eingenommen, ein roter Faden weltanschaulicher, ökonomischer, kultureller oder politischer Couleur in jeder Geschichte finden, ein historisches Ereignis nachträglich als folgerichtig, die Dominanz einer vorherrschenden Denkweise als zwangsläufig begründen.

Aber kann die Interpretation überhaupt anders sein? Steht sie nicht in der Gefahr des Alles - und - Nichts wenn sie **nicht** von einer gezielten Fragestellung ausgeht? Oder anders: müssen denn Ergebnisse falsch sein, weil sie auf der Basis spezieller, eingrenzender Betrachtungen gewonnen wurden, einseitig und nur im Verfolg bestimmter Gesichtspunkte? Die Problematik dieser Fragen liegt wohl darin, dass unsere Erfahrung neben der Begeisterung an einzelnen Erkenntnissen, die ohne die Suche nach den Prämissen und Gesetzmäßigkeiten einzelner Erscheinungen und ihrer experimentellen und analytischen Bestätigung gar nicht möglich sind, auch die "Harmonie des Ganzen" kennt, das Erleben von Zusammenhang, von Sinn und Idee, oder negativ: das Leiden unter Sinnlosigkeit, Unklarheit und Widerspruch.

Genau hier liegt auch das Problem des Interpretieren musikalischer Werke, dem er sich weder durch den Entschluss zu Neutralität noch ebenso entschlossener Subjektivierung, Historismus oder Exaltiertheit entziehen kann. Er wird mit seinem Verhalten in jedem Fall auch zugleich interpretieren.

Dennoch hat er einen gewissen Spielraum. Dieser liegt in der Spanne zwischen Ausführung und Prägung. Das erste meint die möglichst wertfreie Realisation des Notentextes, das Ausführen von Anweisungen, bloßes Genausein in der Hoffnung, dass die so realisierten Klänge das Ihre tun werden, um sich zu sinnvoller Gestalt zu verbinden, das zweite geht von der Überzeugung aus, dass die Verbindung zu lebendiger Gestalt nicht

ohne Bewusstsein und Willen, nicht ohne die schöpferische Mittäterschaft des Interpreten zustande kommt. Der Spielraum besteht also als Möglichkeit unterschiedlicher **Intensität** der Gestaltung. Diese kann nicht Gegenstand einmaliger, grundsätzlicher Reglementierungen sein, sondern ist ein Potential, dessen Aktualisierung jedem Interpreten nach Maßgabe der von ihm empfundenen Angemessenheit ständig zur Verfügung steht.

Interpretation beginnt mit der Beschäftigung mit dem Notentext. Hier liegt eine wesentliche Aufgabe der Pädagogik. Das Prinzip, das ein Schüler sich generell und von vornherein immer zuerst nur mit dem Text einer Komposition zu beschäftigen habe, bevor er eine Taste anrühre, kann allerdings nur als Fernziel angestrebt werden. Denn nur das geschulte Auge, das ganz auf hörende Vorstellung eingestellt ist, das z.B. auch den Sinn des harmonischen Verlaufs erfassen kann, ist in der Lage, im Angesicht des Notentextes auch wirklich zu verstehen. Der Anfang ist oft das genaue Gegenteil: wir spielen vor, um der anschließenden Arbeit am Text eine reelle Verständnischance zu geben. Vom fertigen (vorgegebenen) Klangbild her gewinnt der Schüler oft erst die Lust und Ausdauer zur eigenen Arbeit.

Auf Dauer liegt hier eine Gefahr. Ständiges Vormachen, für den Schüler mit dem Eindruck großer Überlegenheit seines Lehrers verbunden, hält den Schüler unselbständig. Er bekommt gewissermaßen alles vorgesagt. Der Lehrer spart sich das oft mühsame Sprechen über Musik, spielt einfach vor, was er meint. Der Schüler aber kopiert nur, was ihm eindrucksvoll demonstriert wird. Er identifiziert sich mit dem Lehrer, wird abhängig - und oft auch ablehnend gegen jede andere Art von Interpretation, während der Lehrer die Chance zu einem weitgehend konfliktfreien Unterricht hat. Aber so nötig Entschiedenheit und präzises Beispiel seitens des Lehrers sind, Ziel des Unterrichtsverhältnisses kann nur die Selbstständigkeit des Schülers sein. Sie bedeutet praktisch: verbindlich sind ihm nicht mehr ausschließlich Beispiel und Placet des Lehrers, der, überspitzt formuliert, zunehmend die Rolle eines Advocatus Diaboli spielt, sondern der Text. Immer mehr wird ihm das gründliche Studium des Textes zur unentbehrlichen Grundlage seiner Interpretation, weil er nach Idee und Sinn fragt, und alles nur übernommene, alles nicht wirklich eigene Spiel als im Grunde bedeutungslos ablehnt.

Aber Notentext (selbst) ist vielschichtig und vieldeutig. Er ist ja nicht die Musik selbst. Seine Zeichen bedeuten nichts **an sich**, sondern stehen **für** etwas. Von außen nach innen gehend erscheint die erste Schicht, die Notation der Tonhöhe, als das Eindeutigste. Ihre Realisation ist primär ein technisches Problem. Hier kann man systematisch üben, bis alles stimmt. Hier gibt es ein unbezweifelbares Richtig und Falsch. Der Rhythmus, als zweite Schicht, ist zwar optisch meist von gleicher Eindeutigkeit, verlangt aber neben technischer Durchlässigkeit schon vielmehr Verständnis und Übersicht. Rhythmische Relationen sind schon wesentlich Bestandteil bewusster Interpretation. Sie sind nicht nur auf sich bezogene Größen,

sondern in ihrer agogischen Deutung auch vom Einfluss z.B. harmonischer oder formaler Größen abhängig. Als dritte Schicht geht die Dynamik diesen Weg noch weiter. Auch hier geht es prinzipiell um Verhältnismäßigkeiten, oft auch anhand präziser Angaben, aber in viel weiter gespannten Bezügen und viel stärker dem Vorstellungsvermögen ausgeliefert und entnommen, als im Rhythmischen. Wesentlich mehr noch als dort besteht im Bereich der Dynamik eine Anfälligkeit für Spontanes und Eigenes, Unverhältnismäßiges, aber auch Prägendes. Dynamische Gestaltung verlangt die stärkste Disziplin, die nur durch eine entschiedene Einstellung zum Ganzen einer Komposition erreicht werden kann. Im Gegensatz zur Tonhöhe ist hier Er-greifen ohne Be-greifen nicht mehr möglich. Als vierte Schicht auf dem Weg in das Innere einer Komposition könnte die Form genannt werden, als fünfte der Satzcharakter mit allen Wechselfällen seines Temperaments.

So arbeitet sich der Interpret von außen nach innen, lebt aber seine Interpretation von innen nach außen. Dieses "Innen" der Musik, das eigentlich Inhaltliche, Ideelle, ist verbal nicht zu erfassen. Von ihm sagt Jean Gebser: "Wie soll mit Mitteln der Sprache Aufschluss gegeben werden über Werke der Musik, die sich ohne Sprache Ausdruck verschafft? Das, was nur sprachlos echte und unmittelbare Äußerung ist, kann nicht ins Wort übersetzt werden". Es lebt verborgen in den konkreten "materiellen" Voraussetzungen einer Komposition und braucht zur Wiedergabe den fühlend verstehenden Menschen. Er stellt sich mit seinen Fähigkeiten zur Verfügung, um den musikalisch geformten Kräften Gelegenheit zu geben, wirklich, also wirkend zu werden. Und hier, an diesem empfindlichen Punkt wird auch klar, wie problematisch jede Einmischung des Interpreten in das Kräftespiel einer Komposition durch zu starke Prägung werden kann, wie auch, daß alle aus Armut oder Absicht geborene Neutralität ganz sicher auf das Erscheinungsbild einer Interpretation durchschlagen.

Hier, in dieser Bezogenheit des Außen auf das Innen, liegt der eigentliche Nerv interpretatorischer Spannung. Dieser auch hier viel zitierte Begriff bedeutet ja, einfach ausgedrückt, soviel wie erhöhte Aufmerksamkeit. Die Wahrnehmung wird schärfer, die Beobachtung gründlicher. Wir verlieren unsere Distanziertheit, unser Mitdenken und -empfinden wird verstärkt angefordert. Alles wird nah, direkt und verbindlich, verliert sein Für-sich-sein. Es geht mich an. Nicht durch Äußerlichkeiten, sondern durch den erspürten Dualismus zwischen Sein und Werden. Man könnte auch sagen: zwischen einer Idee und ihrer tatsächlichen Entstehung im Satzverlauf, ihrer Entwicklung in der Zeit. Ohne diese Entwicklung ist sie nicht wirklich existent, muss sie wesenlos bleiben. Und echte Spannung entsteht nur, wenn das, was konkret geschieht, in seiner Bindung an eine es initiiierende Idee verstanden wird. Diese Idee ist aber nicht an sich, sondern nur durch das betreffende Werk selbst erlebbar. Sie ist ein Potential von höchster Verbindlichkeit, dem ich mich stellen, dem ich als Interpret handelnd entsprechen muss. Wirklich

existent ist eine Idee nur im Vollzug. Dieser wiederum setzt eine Bindung ans Material voraus. Ich habe "Idee" also nicht anders als in den geformten Bewegungen des Materials als abstraktes, nur intuitiv erfassbares Kräftespiel musikalischer Verhältniswerte.

Die Verwendung des Begriffs "Idee" ist aber nicht an diesen Zusammenhang allein gebunden. Oft bezeichnen wir ja damit deutlich nachweisbare, sichtbare, nennbare besondere Lösungen meist formaler Probleme, die uns als Abweichungen vom Üblichen und Gewohnten erkennbar werden. Ideen dieser Art (wobei "formal" nicht nur die Großform des Satzverlaufs meint, sondern alles, was kompositorisch als klanglicher Wert in Erscheinung tritt) sind aber sehr dem historisch Relevanten verhaftet und können in späterer Zeit "unsichtbar" werden, unkenntlich, nur noch dem an Zeitstilen geschulten Auge wahrnehmbar. Sie finden sich in allen der hier genannten Schichten als Motor auch der historischen Entwicklung, dienen aber letztlich nur wieder der Entstehung einer inhaltlich gemeinten Idee, der Gesamtheit eines Werkes, seiner Einmaligkeit und Funktion als selbstständige musikalisch-künstlerische Aussage, die auch unabhängig von der Kenntnis spezieller historischer Satztechniken (auch auf Seiten des Hörers) zur Geltung gebracht werden will. So wurden mit Sicherheit die überlieferten Werke in den verschiedenen Epochen ganz unterschiedlich gehört und darum auch entsprechend unterschiedlich interpretiert.

Mit "Idee" ist also ein geistiger Impuls gemeint, eine Unruhe, nicht allgemeiner Natur und nur um ihrer selbst willen, sondern als Ausrichtung, als Aussicht auf ein praktisch mögliches Ergebnis. Komponieren könnte darum auch definiert werden als Schilderung eines Zustandes besonderer, intuitiv gesicherter Empfindung musikalischer Zuständlichkeit, der solange währt, bis diese Empfindung ausreichend geschildert ist. Gegeben ist mit der Idee also nicht automatisch auch der tatsächliche Verlauf eines Werkes, sondern lediglich eine Vision seines Wesens. Die Schnelligkeit des Umsetzens des ideell Empfundenen in einem adäquaten Notentext ist hierbei mehr ein persönliches Problem. Aber dieses Umsetzten ins Material muss erfolgen, wenn eine Idee kommunikativ wirksam werden soll.

Ein Umsetzungsprozess ist auch das Problem des Interpreten. Auch er hat eine Vorstellung von Wesen und Gestalt eines Werkes, erarbeitet anhand der vorgefundenen Komposition Schritt für Schritt eine mögliche Darstellung. Aber anders als der Komponist ist er dem zeitlichen Ablauf unterworfen. Es ist ungefähr so, als würde man einerseits eine reise planen, mit viel Überlegung, Karten- und Fahrplanstudium, vorbereitender Korrespondenz u.ä., andererseits aber wirklich unterwegs sein, unmittelbar und unabwendbar dem Vollzug ausgeliefert, dem Gelingen im Rahmen einer festen Planung verpflichtet. Aber dieses Gelingen ist nicht einfach reibungsloses Absolvieren einer Planung, sondern will über alle technischen Probleme der praktischen Umstände hinaus die weiterführende Erfahrung, Erlebnisse, Entdeckungen, Begegnungen. Und

wie der Reisende verändert sich auch der Interpret während seines Spiels. Er gibt nicht nur weiter, sondern empfängt auch. Ich meine jetzt nicht das Besondere eines gelungenen Konsenses mit dem Publikum, sondern jenen spontanen Rückkopplungseffekt des eigenen Spiels, der unausweichlich die Entstehung eines Werkes als von der eigenen Fähigkeit abhängig mit allem Gewicht der Verantwortung bewusst werden lässt. Der Interpret erlebt die Genese eines Werkes sozusagen am eigenen Leibe. Sein Spiel ist nicht einfach nur souveräne Demonstration, sondern auch ein Opfergang, bei dem er viel gewinnen, aber auch viel verlieren kann.

Das Gewicht der interpretatorischen Tat kommt neben der Gebundenheit an Idee und Form (praktisch: an Vieles Denken, ohne es auch gleich zu tun) aus dem Wissen um Einmaligkeit und Unwiderruflichkeit seines Handelns. Das gilt für jeden Schritt im Kleinen genauso wie für das Gesamte einer Interpretation. Jede Interpretation ist ein einmaliger, unwiederholbarer Wurf.

Darum die akribische Vorbereitung durch technische und theoretische Bildung. Und mit dieser Vorbereitung wächst die Sensibilität für das Inhaltliche, erhöht sich die Fähigkeit und das Verlangen zur Begegnung mit dem laut Webern "nur durch Töne Sagbaren".

- ENDE -