

tiert, die bis in ihre kleinsten Elemente hinein nach verschiedenen Eigenschaften eindeutig bestimmbar sein sollen und deren Ablauf auf verschiedenen Ebenen formale Geschlossenheit suggeriert - sei es syntaktische Geschlossenheit als makroskopische Projektion einer schlußkräftigen satztechnischen Konvention (der Kadenz), sei es morphologische Geschlossenheit als abgeschlossene Summe von Ableitungen aus einer strukturellen (z. B. motivisch-thematischen oder seriellen) Keimzelle.

In einem allgemeineren Ansatz wären genau abgrenzbare Einzelwerte als Sonderfälle einzustufen - seien es eindeutig heraushörbare Tonhöhen oder eindeutig abgrenzbare Schallergebnisse und Formeinheiten. Nicht-tonikale Musiktheorie, die dem Rechnung trägt, unterscheidet sich von der traditionellen Theorie nicht nur in ihrer Grundlegung, sondern auch in ihren Anwendungen im Bereich von Komposition, Improvisation, Interpretation (Aufführungspraxis) und Analyse. Sie beschränkt sich nicht auf die Untersuchung von idealen, textartigen Musikwerken, sondern sie bezieht sich auf das Gesamtspektrum der konkreten Hörerfahrungen und auf die Problematik von deren Vermittlung. Die künftige wissenschaftliche Diskussion muß erweisen, ob und inwieweit es dabei gelingt, nach dem Modell einer generativen Grammatik sowohl die Verarbeitung vorgegebener Hörerfahrungen als auch die Erschließung neuer Hörerfahrung zu intensivieren.

Friedrich Neumann

DAS MUSIKALISCHE INTERVALL UND SEINE EIGENSCHAFTEN

"Eigenschaft" ist für Hegel nur "eine Weise des Verhaltens zueinander"¹. Die moderne Physik folgt ihm hierin, wenn sie z. B. dem Licht Welleneigenschaften zugesteht, wo es sich im Raum ausbreitet, dagegen Quantennatur bei Energieumsetzungen, beim Emittieren und Verschlucken von Licht. Wenn also Wittgenstein meint: "Jede Aussage über Komplexe läßt sich in eine Aussage über deren Bestandteile und in diejenigen Sätze zerlegen, welche die Komplexe vollständig beschreiben"², so müßte diese Auffassung jedenfalls dahin ausgeführt werden, daß die beiden Aussagen, diejenige über die Bestandteile, namentlich soweit sie Eigenschaften dieser Bestandteile angibt, und diejenige über die Komplexion, nicht unabhängig voneinander gedacht werden können. Für die Zwecke der folgenden Darstellung werden wir festhalten müssen, daß Eigenschaften, wo sie uns begegnen, immer Zusammenhangseigenschaften sind.

Machen wir uns die Bedeutung dieses Satzes für das Problem der Eigenschaften der musikalischen Intervalle klar. Man sagt z. B.: Die Terz der Dominante hat Leittoneseigenschaft. Diese Leittoneseigenschaft wird man niemals durch isolierende Beobachtung herausfinden, indem man gleichsam jeden einzelnen Ton einer Melodie aus dem Zusammenhang löst und für sich behorcht. Ein Phänomen wie die Leittoneseigenschaft muß sozusagen im Flug erhascht werden, ist dann aber völlig eindeutig und sicher festzustellen. Indem nämlich der Hörer die musikalischen Zusammenhänge im Flug erhascht - Fliegen ist sicherlich eine hochinteressante, rhythmisch geordnete Tätigkeit -, identifiziert er sich mit ihnen, und erst in dieser Identifikation kommt es zu so etwas wie Eigenschaften. In der Sprache der Psychoanalyse könnte man sagen: Der Hörer besetzt im Fluge das musikalische Geschehen mit Libido, mit psychischer Energie, und findet dann vielleicht diese seine eigene Energie in den Tendenzen wieder, die die Töne verknüpfen und aus der bloßen, abstrakten Tonfolge ein Tongeschehen machen. Dabei kommt offenbar der horizontalen, der melodischen Verknüpfung besondere Bedeutung zu; sie ist die ursprünglichste Art der Verknüpfung. Nach ihr kommt nicht etwa die harmonisch-akkordische oder vertikale, sondern die mehrstimmige, also die Verknüpfung mehrerer Melodien.

Machen wir uns die Konsequenzen aus dem Begriff der Zusammenhangseigenschaften am Beispiel der Quarte klar. Für Hindemith steht fest, daß bei ihr "der obere Ton durch die

Kombinationstöne verstärkt" wird, "seine Grundtonwirkung fällt also nicht mit dem gewichtmäßig bevorzugten unteren Ton zusammen"³. Das ist typisch isolierend und, wenn man will, pseudo-naturwissenschaftlich gedacht. Beobachten wir nun einige Beispiele:



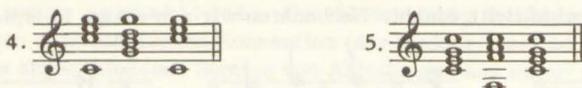
Die labile Quarte mit oben liegendem Grundton findet sich deutlich ausgeprägt im zweiten Akkord des ersten Beispiels, der als zweite Umkehrung oder Quartsextakkord der Dominante verstanden wird. Auch die "gedeckte" Quarte im dritten Akkord des ersten Beispiels gehört hierher. Im zweiten Beispiel dagegen wird man beim dissonierenden Quartvorhalt den Grundton der Quarte unten denken müssen. Es liegt also die Vermutung nahe, daß die Quarte, je nach dem gegebenen Zusammenhang, die Eigenschaften einer labilen Konsonanz oder die einer stabilen Dissonanz annehmen kann. Nebenbei gesagt: Was der Quarte recht ist, sollte der Quinte billig sein. Im ersten Akkord des ersten Beispiels wäre sie demnach stabile Konsonanz. Tritt dagegen, wie im dritten Beispiel, der Quartvorhalt in die Unterstimme des Satzes, so entsteht vom Quartvorhalt nach aufwärts zur Oktave des Dreiklangs eine labile, dissonierende Quinte, deren Grundton also über dem Baßton liegt.

Man könnte auch sagen: Die Eigenschaften der musikalischen Intervalle sind Systemeigenschaften. Allerdings muß der Ausdruck "System" dann möglichst umfassend verstanden werden. Es genügt nicht, nur einen einzigen Gesichtspunkt der Systembildung heranzuziehen, etwa die quasi-räumliche Abstraktion der Oktav-Quint-Terz-Ordnung. Insbesondere müßte in einem so verstandenen System auch der zeitliche Vorgang, z. B. der zeitliche Verlauf eines Vorhaltes, irgendwo als systembildend begriffen werden. Intervalle, an deren Zustandekommen Vorhalte mit beteiligt sind, wären dann gegebenenfalls ganz anders zu beurteilen, als solche bei denen das nicht der Fall ist.

Was nun die erwähnte Oktav-Quint-Terz-Ordnung betrifft, so ist an ihr jedenfalls die Dreiheit der Systembilder merkwürdig, analog etwa zu den drei Dimensionen des Raumes. Die "Dimension" der Oktave könnte am besten dem Oben und Unten im Raum entsprechen. Hier gilt bekanntlich, daß Oben Oben bleibt und Unten Unten. Die Schwerkraft legt diese Richtungen eindeutig fest. Die Oktave ist demnach ein für allemal stabile Konsonanz, eine labile, dissonierende Oktave findet sich in unserer Tonvorstellung nicht. Das Quintphänomen ließe sich in seinen verschiedenen Abarten vielleicht mit der Vorwärts-Rückwärtsdimension vergleichen. Die Vorwärtsrichtung ist die positive, ebenso etwa der Quintfall von der Dominante zur Tonika, der als zielgerichtete Analogie zur Vorwärtsbewegung gelten könnte. Die plagale Kadenz von der Subdominante zur Tonika dagegen wäre negativ oder, wenn man will, im Sinne einer nach rückwärts gerichteten Bewegung zu verstehen. Im Schritt von V nach I wiederholt sich dabei auf höherer Ebene das Phänomen der stabilen Quinte oder labilen Quarte. Von den beiden im Quint- oder Quartverhältnis stehenden Akkorden behauptet die I den Rang eines Grundakkordes gegenüber der abhängigen V. Die plagale Kadenz IV - I dagegen entspricht der stabilen, dissonierenden Quarte oder der labilen, dissonierenden Quinte, d. h. I ist zwar Grundakkord, wird aber von der IV gewissermaßen angefochten, negiert, im Gegensatz zur V, die sich affirmierend verhält. Die Terzen endlich würden der Links-Rechts-Dimension entsprechen. Dur und Moll z. B. sind annähernd gleichwertig, und der leichte Vorzug des Dur-Dreiklangs in manchen Situationen entspräche dem tatsächlichen Vorzug des Rechts vor dem Links. In beiden Bereichen der Analogie, dem musikalischen wie dem räumlichen, haben wir dabei mit Bewegungsbegriffen gearbeitet und uns zudem diese Bewegungen energetisch besetzt gedacht.

Die beim authentischen und plagalen Schluß auftretenden Verhältnisse werden noch deutlicher, wenn auch die Stimmführung betrachtet wird. Beide Schritte können angesehen werden

als Verbindung von Terzenparallelen, Liegenote und "ausgeworfenem" Baß:



Die beiden in Terzenparallelen gehenden Stimmen erscheinen besonders eng verknüpft, konjugiert, wie man sagen könnte. Bei V-I tritt die Liegenote aus dem Zustand eines Grundtones in den einer Quinte des Akkordes, und zwar auf passive Art. Das bedeutet Verschlechterung ihres Wertes, die Quinte des Schlußakkordes tritt zu den beiden in Terzenparallelen geführten Stimmen in Opposition⁴. Der Leser möge selbst beurteilen, wie die Stimmführung beim Schritt von IV nach I die innere Zuständigkeit der I beeinflusst. Terz und Quinte des Schlußklanges erscheinen hier vermöge der Terzenparallelen als konjugiert, während die Oktave in ihrem Wert verschlechtert wird. Insgesamt erscheint die I hier in einem unbefriedigenderen, uneinheitlicheren Zustand als bei der plagalen Kadenz, was mit dem oben über den affirmierenden bzw. negierenden Charakter der beiden Schritte Gesagten übereinstimmt.

Die hier erörterten feineren Abstufungen der Konsonanz innerhalb des Dreiklanges würden sich erheblich ändern, wenn z. B. Quintenparallelen als erlaubte und normale Stimmführung am Satz beteiligt wären. Die Stimmführung wird aber nicht nur den Zustand der einzelnen Intervalle bestimmen, sondern in weiterer Folge auch die innere Gliederung und Abstufung des Tonsystems. In jedem Fall dürfte der Begriff der Zusammenhangseigenschaft neue und fruchtbare Möglichkeiten für die Wissenschaft eröffnen.

Anmerkungen

- 1 Wissenschaft der Logik, hrsg. von G. Lasson, II/110.
- 2 Tractatus logico-philosophicus, 2. 0201.
- 3 Unterweisung im Tonsatz, Mainz 1937, S. 86.
- 4 Ausführliche Darstellung dieses und vieler anderer tonverwandtschaftlicher Sachverhalte in der Arbeit des Verfassers, Die Tonverwandtschaften, Wien 1973.

Peter Nitsche

DER MUSIKTHEORETIKER BERTHOLD NENNSTIEL

Eine Würdigung

Berthold Nennstiel hat sein Leben lang über die Theorie der tonalen Harmonik und über die zahlentheoretische Grundlage der Tonsysteme geforscht, ohne seine Arbeiten mit der nötigen Breite der Fachwelt vorführen zu können.

Er wurde 1898 in einem kleinen Ort bei Eisenach geboren. Er besuchte das Lehrerseminar in Eisenach und Weimar. Musikalische Studien trieb er zunächst am Konservatorium in Erfurt, später bei Max Reger in Jena. Er war nach 1918 als Lehrer tätig. 1939 sollte er an die Musikhochschule nach Königsberg berufen werden, doch scheiterte dieser Plan. Nach dem Krieg arbeitete er zunächst als Lehrbeauftragter für das Fach "Vergleichende Musikwissenschaft" an der Universität in Münster. Er sollte, wie es ein Gutachten ausspricht, "die in den letzten Jahrzehnten verlorene Position in diesem Fache zurückgewinnen". Die Kürzung der Mittel für solche Arbeiten bewirkten seine Übersiedlung nach Berlin. Hanns Eisler versuchte, ihn an die Musikhochschule zu bringen, um dem Bedürfnis nach musikalischer Logik eine wissenschaftliche Grundlage zu geben. Auch dieser Plan scheiterte. Es