

Der reiche Jude

Der arme Jude  
Takt 9

Die genannten Beispiele, die sich mühelos vermehren lassen, sollten die grundsätzliche Bedeutung aufzeigen, die Mussorgski der Sprache als Anregerin der Musik beimißt. Es gibt kein Werk des Komponisten, das nicht in irgendeiner Weise mit ihr verbunden wäre. Das trifft selbst auf die scheinbar rein instrumentalen Stücke wie das *Intermezzo* und *Scherzo* für Orchester zu. Immer liegt der Komposition ein konkreter Anlaß oder ein literarisches Vorbild zugrunde, immer kommt in irgendeiner Weise die Intonationssphäre des Volksliedes zum Ausdruck. Deshalb muß Mussorgskis Musik heute nachdrücklicher als bisher von seiner Melodiebildung aus untersucht werden. Wie entscheidend gerade seine wortgezeugte Melodik auch die westeuropäische Musik beeinflusst hat, zeigt Debussys *Pelléas et Mélisande*. Das Studium von Mussorgskis *Boris Godunow* verhalf dem französischen Musiker zur Besinnung auf die nationalen Eigenarten der heimischen Sprachintonationen.

GERHARD NESTLER / KARLSRUHE

### Ästhetische Grundlagen des Sing- und Instrumentalstils in der Musik der Gegenwart

Die ästhetischen Grundlagen eines Kunststils lassen sich an seinen Formen ablesen. Diese wiederum sind die Folge von Hör- und Sehformen. Den Begriff der Sehformen hat Heinrich Wölfflin in die Kunstgeschichtsbetrachtung eingeführt. Es gibt aber auch europäisch-verbindliche Hörformen, mit den Formen der Musik bedingt und bedingend verbunden, die, nicht konstant, dem Wandel innerhalb einer gesetzmäßigen Entwicklung unterliegen. Ein Wandel der Hörform wird jeweils durch eine veränderte Konstellation der Kategorien der Musik hervorgerufen. Diese Kategorien: Rhythmik, Melodik, Harmonik und die Nebenkategorien: Metrik, Dynamik, Sym-

metrie, Kontrapunkt, Klang, Wort- und Tonverhältnis ändern zu verschiedenen Zeiten ihren Einfluß auf Form und Struktur der Musik. Dadurch entsteht jeweils eine andere Reihenfolge, die an der Spitze die jeweilige Führungs-Kategorie vor ihren gleichfalls der Bedeutung nach sich ordnenden Trabanten sieht. Wir können in der Musikgeschichte auf dieser Kategorien-Wert-Reihe fußend von einem Zeitalter der rhythmischen, einem Zeitalter der melodischen und einem Zeitalter der harmonischen Formen sprechen. Es gibt aber noch eine andere Konstellation, eine Konstellation, in der alle Kategorien gleichmäßig, ohne Führungsanspruch einer einzelnen, am Aufbau der Musik beteiligt sind. Diese Konstellation möchte der Verfasser als *kategoriale Synthese* bezeichnen. Dieser Begriff ist der Grundbegriff der Hörform der Musik der Gegenwart. Er bedarf der Erklärung, die Behauptung des Beweises. Ein Beispiel stehe für die allgemeine Situation.

In Paul Hindemiths Erstfassung des *Marienlebens*, Nr. 2, *Die Darstellung Mariae im Tempel*, Passacaglia, ist das neunzehnmal ostinat wiederkehrende Passacagliathema das Hauptelement der musikalischen Form. Seine *Melodie*, an eine fallende Halbtonleiter gebunden, bleibt in ihrer Struktur nicht immer die gleiche. Abgesehen von figurativen Veränderungen greift der *Rhythmus* wesentlich in das melodische Geschehen ein. In acht Wiederholungen des Themas erzwingt er einschneidende rhythmische Veränderungen. Zwischen Melodik und Rhythmik entsteht ein Abhängigkeitsverhältnis, welches das Primat der Melodik schmälert, andererseits den Rhythmus als formbildende Kategorie nicht aufkommen läßt. Die *Harmonik*, die ihre Führung, die sie im 18. und 19. Jahrhundert innegehabt hat, jetzt vollständig aufgibt, ist das Resultat zusammenklingender linearer Stimmen. Fern jeder konstruktiven Ordnung ist sie in dieser Art von der Melodik abhängig. Von den Nebenkategorien fällt dem *Kontrapunkt* eine wichtige Aufgabe zu. Nicht nur durch die Linearität der Stimmen an sich, sondern auch durch Imitation. Da die *Metrik* keinen Taktwechsel verlangt, ist ihr Anteil am Formengeschehen gering. *Symmetrie* ist durch das achttaktige Passacagliathema, welches sich nahtlos neunzehnmal aneinanderreihet, gewährleistet. Auch liegt der *dynamische* Höhepunkt, der zugleich der *klangliche* ist (durch Vielstimmigkeit und durch größten Aufwand kompositionstechnischer Mittel), mit dem 70. bis 81. Takt fast in der Mitte des 142 Takte umfassenden Stückes. Die Synthese der Kategorien scheint vollkommen. Keine herrscht, jede dient. Ja, selbst das bei Vokalmusik selbstverständliche Vorrecht der Singstimme ist aufgehoben. Im Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik ist eine Gleichschaltung erreicht worden, die es möglich macht, daß das Passacagliathema des Klaviers auch von der Singstimme übernommen oder zwischen Singstimme und Klavier aufgeteilt werden kann. Vokale und instrumentale Stimmen haben sich so weit angenähert, daß der Unterschied zwischen ihnen erloschen ist. Diese Erkenntnis, vom Einzelfall auf die Gesamtsituation übertragen, rechtfertigt die Behauptung: die Basis des Vokal- und Instrumentalstils ist in der Musik der Gegenwart die gleiche. Sie ist eine Folge der Konstellation der

kategorialen Synthese, die nicht nur die Zusammenfassung der Kategorien erzwungen, sondern darüber hinaus zu einer Verschmelzung vokaler und instrumentaler Mittel geführt hat.

Nicht zum ersten Male hat die abendländische Musik eine solche Konstellation aufzuweisen. Die heutige Situation hat eine Parallele in dem Zeitalter, welches wir kunstgeschichtlich das Barockzeitalter nennen. Mit dem Begriff der *konstruktiven Polyphonie* ist zwar ähnliches ausgesagt wie mit dem Begriff *kategoriale Synthese*. Aber nicht alles. Konstruktive Polyphonie bedeutet den Einbau der Harmonik in die melodisch-linearen Stimmen und eine komplementäre Rhythmik innerhalb der Stimmen, meistens in dem Verhältnis 1:2. Vom Anteil der Nebenkategorien sagt uns dieser Begriff nichts. Aber gerade diese sind es, die zum ersten Male Form und Struktur der Musik weitgehendst mitbestimmen. An erster Stelle die aus Mehrhörigkeit und Aneinanderreihung von Kontrasteilen resultierende *Dynamik* (G. Gabriellis Sonate *pian e forte*, die Form der Kirchensonate, die der Overture, des Concerto grosso.) Gleichfalls zum ersten Male hat die *Metrik* durch die an die Harmonik gebundene Betonungsrhythmik tiefe Furchen in das rhythmische Gefüge der Musik eingegraben. *Kontrapunkt* und kontrapunktische Erscheinungen haben fast die Bedeutung einer Hauptkategorie erlangt. Der *Klang* aber, wie die abgeschirmten Lichtquellen in Kirchenräumen oder Gemälden des Barock aus verschiedenen Quellen kommend (Mehrhörigkeit, Vermischung instrumentaler und vokaler Partien), durchflutet geheimnisvoll den ganzen Raum. Gleichsam fließend sind auch die Grenzen zwischen Vokal- und Instrumentalstil geworden. Bach und Händel konnten ohne Bedenken ein Instrumentalstück eigener oder fremder Komposition in einem Vokalsatz verwenden oder in einen solchen umgießen. Selbst einige Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* würden sich mit unterlegtem Text singen lassen können.

Von der sicheren Basis der Musik im Zeitalter der ersten kategorialen Synthese — dem Barockzeitalter — aus lassen sich die ästhetischen Grundbegriffe dieses Stiles ableiten, die gleichen, die für Instrumental- und Vokalmusik gemeinsam auch für die Gegenwart Geltung haben.

### 1. Mannigfaltigkeit in der Einheit:

Dieser Begriff stammt von René Descartes, der 1618 in den *Vorbemerkungen* zu seinem *Compendium musicae* diese ästhetische Maxime entwickelt hat. Er erkannte sie in der Vorliebe des Ohres für zwar einfache, aber auch zugleich zusammengesetzte Klänge, also Mannigfaltigkeit in der Einheit des Einfachen. Dieser Einheit- und Ganzheit-Begriff ist der Urbegriff des Zeitalters des Barock in der Architektur und in der bildenden Kunst, wie der des Zeitalters der kategorialen Synthese in der Musik. Mannigfaltigkeit in der Form hatte es auch schon früher gegeben: die Refrainformen des 14. Jahrhunderts, die Motette des 15. und 16. Jahrhunderts, das Cinquecento-Ma-

drigal; aber gegenüber diesen Formen bekommt der Begriff Einheit durch die Formen des Concerto grosso, der Kirchensonate, der Overture und nicht zuletzt durch die Fuge einen neuen Sinn, nämlich

## 2. Einheit durch Subordination der Teile unter das Ganze:

Das neue Zusammengehören der Kategorien der Musik in der kategorialen Synthese, eine Folge des neuen Zusammenhörens, schuf auch ein neues Zusammen der Formenteile, so mannigfaltig diese auch sein mochten. Kann man sich eines der Themen und seine Verarbeitung in einer Motette oder in einem Ricercare auch isoliert vorstellen, so ist es unmöglich, einen Concertino-Teil eines Concerto grosso oder den Nebengedanken einer Corellischen Sonate aus dem Ganzen zu lösen, ohne den Teil unverständlich zu machen. Jetzt erst, im Zeitalter der kategorialen Synthese, empfindet man trotz zusammengesetzter konträrer Formenteile die Einheit als Notwendigkeit. Wer möchte leugnen, daß dieser Einheitbegriff der Musik dem 19. Jahrhundert verlorengegangen war? Man suchte ihn in der motivischen Verknüpfung (Richard Wagners Leitmotive, Anton Bruckners Finalsinfonien), in der einheitlichen Einheit. Form aber ist mannigfaltige Einheit. Die Musik der Gegenwart erkannte den Begriff neu. Er wurde das Gesetz der Sonaten-Reihungsformen Hindemiths; der rhythmischen Aufspaltung der Einheit in metrische Einzelteile in der Thematik Strawinskys; der 48 Veränderungsmöglichkeiten der „Reihe“ bei Schönberg (die überzeugende Demonstration der Mannigfaltigkeit durch Abwandlung in der Einheit der Grundgestalt); auf diesem Gesetz der Einheit beruht der Zwang zur Synthese der Kategorien (die Schönbergsche Reihe ist nicht nur ein melodisches, sondern auch ein harmonisches Element) und zu der Verschmelzung von Vokal- und Instrumentalstil.

Schönberg hat ein bisher unveröffentlichtes Werk geschrieben: *Die Lehre vom musikalischen Zusammenhang*. Dieser Titel könnte Sinn und Symbol der Musik unseres Jahrhunderts sein.