

Musikgeschichte - harmonikal betrachtet

Norbert J. Schneider

Um es gleich zu sagen: Mit dem Thema habe ich mich (wenn man enzyklopädischen Zusammenhang erwartet) übernommen. Musikgeschichte ist allein schon eine Sache, für die man achtsemestrige Vorlesungen macht; Harmonik ist auch so komplex, daß dickste Bücher damit gefüllt wurden. Ich möchte vielmehr anregen, Denkschneisen schlagen, Widerspruch provozieren, Zusammenhänge aufzeigen, wichtige punktuelle Untersuchungen/Stichworte geben, wo der eine oder andere dann angeregt weiterdenken mag...

Wichtig scheint mir, auch das *harmonikal* noch einmal begrifflich unter die Lupe zu nehmen. *Harmoniker* hießen in der griechischen Musik allgemein die Theoretiker der Musik, welche der *Harmonia* im System der Musiklehre eine große Bedeutung zumaßen. Damit wurden nicht nur die Pythagoräer gemeint, welche vorwiegend von der Saitenmessung am Monochord ausgingen (Maß und Zahl im Vordergrund), sondern vor allem die Theoretiker um Aristoxenos, welche vorwiegend dem Gehörsurteil (dem sinnlichen Eindruck) den Vorrang gaben.

Harmonia endlich war selbst eine komplexe Wortbedeutung. Sprachlich benennt *harmonia* im griechischen eine kunstvolle Mischung aus Hohem und Tiefem (scharf - schwer), analog zum Begriff des Rhythmus, den Platon auch als Mischung des Schnellen und des Langsamen erklärt hatte. Riemann Musiklexikon: "In einer mehr technischen Definition ist die griechische Harmonia eine kunstmäßig gefügte Oktavstruktur. Völlig frei von jeder späteren Vorstellung einer Tonleiter entspricht diese autonome, in sich selbst ruhende Oktavstruktur nach Aristoteles in ihrer Rolle für die Musik genau der des Alphabets in der Sprache, wenn man darunter nicht die Schrift, sondern die elementare Artikulation der Sprache selbst versteht."

Und heute? Wie definieren wir uns? Was meine ich, wenn ich im Titel ein *harmonikal* betrachtet so einfach hinstelle?

Harmonia blieb uns als griechisches Gefüge, dessen Teile unabhän-

gig voneinander, aber in ihren Bewegungen aufeinander bezogen sind. *Harmonia* blieb uns eine Sache, wo uns Maß und Zahl (vor allem die Zahlengestalten) qualitativ sinnfällig gemacht werden (1, 2, 3, 4, 5... sind als Qualität hörbar). Harmonik ist für uns das philosophische Verfahren geblieben, die Erscheinungen der Außenwelt als Abbilder von Zahlen (Pythagoräer) oder von Ideen (Platon) zu erkennen. *Harmonik* ist u. U. so sehr die *Innenstruktur* und *Tiefenstruktur* der Welt (des Außen) geworden, daß man manchmal der Gefahr erliegt, die *Zahl* und das *Geordnete* zu verabsolutieren... Diese Gefahr sollte in *Harmonia* selbst eigentlich vermieden sein durch ihre Komplexität (sie enthält *Ares* und *Aphrodite*)... Ich verweise auf mein Zahlenbuch *Kunst des Teilens*,¹ wo ich mich im Abschnitt *Gerade - Krumm* durch Hervorhebung des Krümmen von dem verlockenden Zug zum zahlenmäßigen Rationalisieren und Ordnen etwas befreit habe.

Dieses Ordnen, Rationalisieren war dem harmonikalen Gedanken in der mitteleuropäischen Geistesgeschichte immer immanent. Harmonik (z.B. in "*De institutione musica*" des Boethius) gehörte bis Zarlino (Venedig 1558, "*Istitinioni harmoniche*") mehr der Mathematik und Arithmetik als der klingenden sinnlichen Musik an. Ptolemäus: "*Die harmonische Kraft wohnt allem inne, was seiner Natur nach vollendet ist, und erscheint am deutlichsten in der menschlichen Seele und in den Bewegungen der Gestirne*". Im Mittelalter konnte der harmonikale Gedanke direkt theologisch vereinnahmt werden, indem bei allen Philosophen und Kirchenvätern die göttliche Ordnung als Ordnung von Maß und Zahl begriffen wurde. Im Zuge der Aufklärung, der neuen Wissenschaftlichkeit ging der spekulativ-theologische Gedanke zurück: schon Kepler (1619 in seinen *Harmonices mundi libri V*) ging weitgehend unter Verzicht auf symbolische Deutung streng mathematisch an die Thematik. Erst seit dem 19. Jahrhundert (von Thimus und Kayser) hat man die ganzheitliche Sicht der Harmonik wiederentdeckt.

So, - was ist nun meine Absicht? - eine doppelte:

a) in Richtung *Harmonik*: Harmonik ist für mich das Rückführen sinnlicher (physischer) Erscheinungen auf Zahlen und Zahlenproportionen. Musik ist dabei diejenige menschliche Ausdrucksform, in der Zahlen und Zahlenproportionen am unmittelbarsten zum Ausdruck kommen. Ein besonderer Akzent meiner harmonikalen Sichtweise liegt

1. Norbert J. Schneider: *Die Kunst des Teilens*, Piper-Verlag München 1991

darin, daß ich Zahlenqualitäten nicht nur auf Tonhöhen (Intervalle, Akkorde, Harmonien) anwende, sondern gleichrangig auch auf Rhythmen... denn: Musik ereignet sich in Zeit und Raum. Es ist ein jahrhundertaltes Handicap unserer Musiktheorie, immer nur das Diastematische (Tonhöhen, Intervalle, Akkorde) untersucht und geordnet und symbolisch gedeutet zu haben, nicht jedoch den Zeitaspekt, wie er sich in Rhythmus, Metrum und Takt äußert.

b) in Richtung *Geschichte*: harmonikales Wissen und harmonikale Praxis sind kein Geistesgut, das einmal gefunden wurde und dann für den kulturellen Menschen immer gleich verbindend blieb. In den 1000 Jahren Musikgeschichte, die ich betrachten möchte, gab es wechselnde Nähe und Ferne zur Kraft der kleinen ganzen Zahlen in der Musik. Dabei wird sich *Geschichte* nicht als eine quantitative Zeitgliederung von historischen Fakten und Jahreszahlen erweisen, sondern als etwas Lebendiges: Geschichte ist Bewußtseinsgeschichte. Geschichte zeigt, wie sich die Menschheit bewußtseinsmäßig entwickelt hat, wie ihre Kulturprodukte Ausdruck von Bewußtseinsstufen sind. *Harmonik* wird sich als etwas zeigen, das nicht fest definiert ist (systematische Musikwissenschaft), sondern das nur soweit existiert, wie wir bereit sind, sie wahrzunehmen und zu erkennen.

Ein Geschichtsraster schlage ich vor, das ich in meinem zweistündigen Vortrag plastisch zu füllen hoffe (siehe Tabelle auf der folgenden Seite).

Viele Phänomene wie Pentatonik, Heptatonik, Quintenzirkel, Dodekaphonik scheinen rein systematischen Charakter zu haben. Das stimmt nicht. Sie haben geschichtlichen und bewußtseinsgeschichtlichen Charakter. Machen wir uns das am Quintenzirkel klar:

Obwohl er meist in der Allgemeinen Musikkunde als Schematismus (zur Darstellung der Tonartenübersicht) vorschnell abgehakt wird und dann keine weitere Erwähnung mehr findet, ist er eine dominante Tiefenstruktur unseres Hörens und musikalischen Empfindens. Die Quinte ist ein *Urintervall*. Die Oktave (die Teilung der Saite durch Zwei) erzeugt noch keine neuen Töne; erst die Quinte (die Drittelung der Saite) fügt dem Grundton neue Töne hinzu. Unser Tonempfinden basiert deshalb auf der Quintverwandtschaft: der nächstverwandte Ton zu C ist beispielsweise nicht der Ton *Des* (wie ein Distanzhörer oder ein frequenzmessender Physiker mutmaßen möchte), - der nächstverwandte Ton ist die Quinte G, die ja auch im Obertonspektrum klar mitzuhören ist. Wir

tragen diese auf der Quintstruktur basierende Musikalitätsempfindung in uns, so selbstverständlich wie jede Biene der Erde das Urbild eines gleichförmigen Sechsecks mit sich trägt.

Dieser Sachverhalt gehört jedoch nicht bloß der Akustik oder systematischen Musikwissenschaft an, sondern - um die Denkrichtung des vorliegenden Konzepts zu bestätigen - ist Ausdruck von menschlichem Bewußtsein. Der Quintenzirkel hat eine historische Dimension. Die Entfaltung des Quintenzirkels ist Analogon zur Ausdifferenzierung menschlichen Bewußtseins: Die Pentatonik beispielsweise ist der Tonvorrat, der für musizierende Kinder oder für das Musizieren archaisch beziehungsweise magisch verbliebener Kulturen (Musik Chinas oder Zentralafrikas) typisch ist. Pentatonik ist jedoch nichts anderes, als ein Schichten (Auseinanderwachsen) von fünf Quinten,

z.B. *C-G-D-A-E*. Durch Hinzufügen von zwei weiteren Quintnachbarn *F* und *H* (deren tonfarbliche Spreizung bereits durch die Tritonusspannung definiert ist) entstand der Tonvorrat der Heptatonik, der für den Bewußtseinszustand des konkret erlebenden Menschen (etwa griechische Antike oder das zum Jugendlichen gereifte Kind) typisch ist. Die Einführung der Tonorte *B* und *E^b* (etwa durch Guido von Arezzo) geschah wiederum im Sinne einer graduellen Entfaltung des Quintenzirkels (besser: des *Quintenstabes*); ebenso die Einführung der Tonorte *F[#]*, *C[#]* und *G[#]* als Klauseltöne (subsemitonium) der Kirchen-tonarten des Mittelalters. Fazit: Es ist

| | | |
|----------------|----|--|
| D [#] | +9 | <div style="display: flex; flex-direction: column; align-items: center;"> <div style="margin-bottom: 10px;">“heller”</div> <div style="margin-bottom: 10px;">↑</div> <div style="margin-bottom: 10px;">↓</div> <div>“dunkler”</div> </div> |
| G [#] | +8 | |
| C [#] | +7 | |
| F [#] | +6 | |
| H | +5 | |
| E | +4 | |
| A | +3 | |
| D | +2 | |
| G | +1 | |
| C | 0 | |
| F | -1 | |
| B | -2 | |
| E ^b | -3 | |
| A ^b | -4 | |
| D ^b | -5 | |
| G ^b | -6 | |
| C ^b | -7 | |
| F ^b | -8 | |

faszinierend zu sehen, daß die Einführung neuer Tonorte nicht willkürlich geschieht, sondern (in Phylo- wie Ontogenese) entlang des Quintenzirkels. Das Aufsuchen neuer Tonorte ist hierbei kongruent zur Differenzierung des Bewußtseins: frühkindliches Bewußtsein kommt noch mit dem auf fünf (oder vier) Quinten beruhenden Tonmaterial aus; das Bewußtsein des mentalen Menschen (um in Jean Gebsters Terminologie zu sprechen), das die archaischen, magischen und mythischen Schichten zu integrieren hat, benötigt hingegen den komplexen (auf zwölf und mehr Quinten beruhenden) Tonvorrat, der mit seinen enharmonischen Deutungsmöglichkeiten auch einem diffizilen Ausdrucksbedürfnis entgegenkommt.

Viele der elementarsten Wirkungen der Musik lassen sich durch ein solches Verständnis des Quintenzirkels erklären. Beispielsweise der Ausdruckswert der Intervalle, exemplarisch dargestellt an der *Sexte*: Die große Sexte ist eindimensional positiv, freudig oder energetisch, denn sie verbindet mit einer großen Weitung der Tonhöhe nach oben (großer Frequenzanstieg, starke Tonuszunahme beim Stützen etc.) auch eine Aufhellung der Tonfarbe. Der Sprung von *C* nach *A* ist beispielsweise mit einem Helligkeitssprung von *0* nach *+3* verbunden. Ganz anders jedoch die kleine Sexte: sie ist zwar auch durch jene große Weitung der Tonhöhe nach oben gekennzeichnet (großer Frequenzanstieg, starke Tonuszunahme), jedoch erfolgt gegenläufig dazu eine tonfarbliche Abwärtsbewegung. Der Sprung von *C* nach *As* ist beispielsweise mit einer Abdunklung von *0* nach *-4* verbunden. Dadurch wirkt die kleine Sexte widersprüchlich, gespalten und zweidimensional: Sie versucht eine energetische Bewegung nach oben (zum Positiven), drückt mit ihrer tonfarblichen Abwärtsbewegung jedoch etwas Negatives oder zumindest Vergebliches aus. Die kleine Sexte ist damit prädestiniert, Bewußtseinsinhalte mit Gegenläufigkeiten (in der Poetologie: Oxymora) auszudrücken: Richard Wagner hat deshalb mit dem Oxymoron des *Liebestods* (Liebe = positiv; Tod = negativ) intuitiv den expressiven Wert der kleinen Sexte genutzt; analog übrigens auch Francis Lai mit seiner Filmmusik zu *Lovestory* (einer Geschichte, die ebenfalls um Liebe und Tod kreist).

Die Helligkeits-Skala des Quintenzirkels erklärt auch auf einfache Art den fundamentalen Gegensatz von Dur- und Molldreiklang. Obwohl sich *E* und *Es* hinsichtlich ihrer Frequenzwerte nur minimal unterscheiden, liegen doch Welten zwischen C-Dur und C-Moll: Zwischen den Quintnachbarn *C* (*0*) und *G* (*+1*) ist in einem Fall der Farbwert *+4*, im anderen Fall der Farbwert *-3* wirksam.

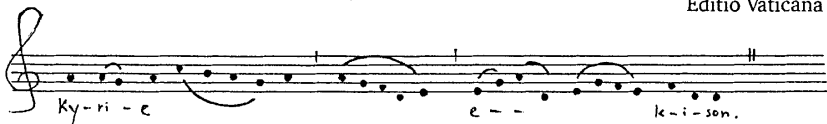
Die Beachtung der geschichtlichen wie der expressiven Dimensionen des Quintenzirkels vermag einen erstaunlich großen Teil musikalischer Phänomene zu erklären. Die Quintstruktur als solche wird jedoch nach wie vor ein magisches Geheimnis bleiben. Erinnerung sei hier an die Kongruenz von Quintenzirkel und dem Kalenderjahr unserer Zeitrechnung: So wie sich der Quintenzirkel mit seiner Differenz von $H^\# / C$ um das pythagoräische Komma $\sim 74:73$ nicht schließt, so schließt sich auch unser Jahr mit 365 Tagen nicht mit den 360 Winkelgraden des idealen Kreises. Beide Proportionen sind sich jedoch frappierend (bis auf drei Stellen nach dem Komma genau) ähnlich: $74:73$ ergibt 1,0136; $365:360$ ergibt 1,0138.

Jetzt möchte ich einige konkrete Auffüllungen zu unserem Geschichtsraster geben:

I: Von 800 - 1000 haben wir erste Dokumente der Mehrstimmigkeit. In den frühen zweistimmigen Organa herrschen nur vollkommene Intervalle vor. Das *Einrasten* der Intervalle beim Musizieren war ein großes Erlebnis, - sozusagen ein Gotteserlebnis. Dieses Erleben des Intervalles als etwas Vollkommenes ist uns heute fremd geworden, - nicht zuletzt weil wir heute inflationär tagtäglich mit Tausenden Intervallen überschüttet werden, ohne diese noch nacherleben zu können.

Hörbeispiel: *Die Schola Cantorum Coloniensis singt das Kyrie der IV. Messe, das 2stimmige Organum Kyrie cunctipotens (ca. 1100)*

Kyrie aus IV. Messe
Editio Vaticana



Ky-ri-e e- - ki-son.

Kyrie-Tropus "Cunctipotens"
ca. 1100 / 2-stimmiges Organum



Cunc-ti-po-tens ge-ni-tor, De-us om-ni-cre-ator e-lei-son

ca. 1140
2-stimmiges Organum schweifend

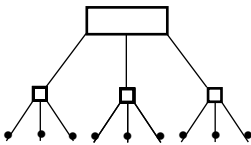


Stimmungsgemäß entsprach solcher Musik die pythagoräische Stimmung (Aneinanderreihung von 7 Quinten für die Diatonik). Die Quinte war hier das Urerleben des Intervallischen.

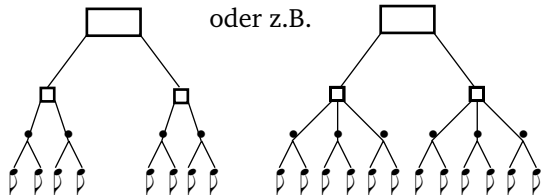
Hörbeispiel: Gerhard Kirchner (*Schallplatte Oktava 8007*) spielt Töne in pythagoräischer Stimmung, dann die Estampie aus dem Robertsbridge-Kodex von ca. 1320 (= organaler Satz)

II: Die Rhythmik des Mittelalters war Modalrhythmik auf ternärer Basis. Es war ein Denken in Gruppen oder Proportionen, das stark von der Zahl Drei bestimmt war (analog zum Quintendenken, dem auch die Zahl Drei zugrundeliegt). Der Beginn der Neuzeit (die sogenannte *ars nova*) ist rhythmisch als Übergang von der Drei zur Zwei zu werten.

Ars antiqua
(Franco von Köln)



Ars nova



Die Entstehung der *ars nova*. Unsere mitteleuropäische Kultur ist eine Kultur der Begradigung. Städtebegradigung, Flußbegradigung, Flurbegradigung... wir haben alles planbar, meßbar, programmierbar, überschaubar und sauber gemacht. Das Krumme, Schmuddelige, Unvorhergesehene und Unkontrollierbare haben wir aus unserem Weltbild vertrieben. Das Krumme haben wir aus unserem Bewußtsein verbannt, - um es umso wirksamer aus dem Unbewußten kommend als irrationale Angst zu verspüren. Unsere modernen Taktarten sind Symbol dieser Begradigungstendenzen: in der Massenmusik der entfremdeten Populärkultur herrscht fast nur der begradigte Zweier- (oder Vierer-) Takt. Dreischlägige Rhythmen (sprich: Walzer und Derivate) sind out: sie sind Opa-Musik geworden. 5er- und 7er-Perioden gab es gerade noch zu Bartoks Zeiten auf dem Balkan. Inzwischen sind sie auch dort von der westlichen Begradigungsmusik verdrängt worden. Lediglich noch auf

ethnologischen Inseln blieben ungerade Zahlen bevorzugende Rhythmuskonzepte erhalten, - am ehesten in Zentralafrika, Indien, im arabischen Raum, in Südostasien sowie an den Randgebieten der technologieorientierten Zivilisation.

Die Vorliebe für die gerade Zahl ist Charakteristikum des neuzeitlichen Europäers mit seinem Hang zur Wissenschaftlichkeit, zur Technikverherrlichung und zum Rationalismus. Eng verbunden mit der Vorliebe für gerade Zahlen ist der kindliche Glaube an Gesetze und Regeln. In der *Regel* und im *Geraden* steckt nämlich als Gemeinsamkeit das Prinzip der *Wiederholung* beziehungsweise der Reproduktion. Individualität scheut jedoch die Reproduktion und will unverwechselbar sein. Individualisten scheuen das *Gerade*. Theophile Gautier entwickelte seine Parole des *zigzag* gegen die Begradigungskultur. Marcel Proust läßt in *„Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“* die Großmutter sich weigern, *„geraden Weges nach Balbec zu reisen“*. Der Filmemacher Herbert Achternbusch führt einen fast manischen Kampf gegen das Begradigte: Im Essay *„Alexander-schlacht“* kritisiert er die angepaßten Zeitgenossen, die fähig sind, sich *„mit einem Motor zu vergleichen, in einem Pop-Rhythmus gehen sie auf“*. Seinen *krummen* Stil wollen die Leute nicht, *„weil meine schlängelnden Filme nicht in ihre begradigten, in ihre sanierten Gehirne passen, sie ecken in ihren gestreßten Gehirnen an, da kriegen sie Kopfschmerzen“*.

Das Gerade ist jedoch synonym mit dem Lebensverlust. Eine der tiefstinnigsten Feststellungen Immanuel Kants war der Satz *„...daß alles Leben krummlinicht ist“*. Leben ist Abweichung vom Geraden. Leben ist Veränderung einer idealtypisch vorgezeichneten Entfaltungsform zeitlicher und räumlicher Art. Die idealtypische Form wird dabei jedoch nie konkretisiert. Eine Kultur, die sich nur noch dem Geraden verschworen hat, ist eine Kultur des Untergangs: der Verlust von Lebendigkeit ist hier vorgegeben.

In der Musik, die mehr als andere Kunstformen seismographisch die Bewußtseinsveränderungen des Menschen indiziert, ist die für unser Abendland katastrophale Hinwendung zum Geraden genau fixierbar. In Philippe de Vitrys Traktat *„Ars nova“* (1322) wurde in der abendländischen Musiktheorie erstmals die binäre Teilung der musikalischen Einheiten zugelassen. Im Gegensatz zur *ars antiqua*, wo es nur die ternäre Teilung gab (Unterteilung in Drittel, Neuntel und Siebenundzwanzigstel) entstand nun die arithmetische Zahlenreihe des 2, 4, 8, 16, 32, 64 ..., die unser musikalisches Zeitempfinden (ob Taktart oder Großrhythmik der Periode) und unsere rhythmische Notation bestimmt. In der

Epoche der *ars nova* (das wird kaum in einer Musikgeschichtsvorlesung in voller Tragweite bewußt gemacht) dürfen wir den konkreten Beginn der abendländischen Neuzeit sehen. Der unheilvolle Siegeszug des *Geraden* über das *Krumme* (des Denkens über das Fühlen; des Apollinischen über das Dionysische; des Statischen über das Fluide; des Meßbaren und Begreiflichen über das Unmeßbare und Unbegreifliche) hatte begonnen.

III: Wandel des Ästhetik-Begriffs. Bis etwa um 1600 (die ganze vokale bzw. *Wir*-Phase der Musikgeschichte hindurch) blieb Musik stark von Zahlenordnungen bestimmt: Mensurale Rhythmik, proportionale Rhythmik, vorwiegend reine Stimmung. Die Vollkommenheit und Reinheit der Intervalle war ein wichtiger Teil des Musikgenusses. Ein Hörbeispiel zum Nacherleben dieser Ordnung:

Hörbeispiel: “*Spem in alium*” von Thomas Tallis (1505-1585) in einer Aufnahme mit dem Kronos-Quartett

Der Ästhetik-Begriff dieser alten Musik war noch der des Thomas von Aquin: “*Schönheit ist der Glanz der Ordnung!*” Es war eine geordnete Musik, die ihre Kraft aus den kleinen ganzen Zahlen (1,2,3,4,5,6,7,8) bezog.

Hörbeispiel: “*Laudate Dominum*” von P. Palestrina, gesungen von den Regensburger Domspatzen.

Der Aquinische Schönheitsbegriff änderte sich radikal gegen 1600: Schön ist jetzt nicht mehr *Ordnung* sondern “*Echtheit des menschlichen Ausdrucks.*” Das *Ich* des Menschen tritt in den Vordergrund. Ausdruck contra göttliche Ordnung. In der Malerei z.B. sind nicht mehr die theologischen Symbole und Ordnungen interessant, sondern der Gesichtsausdruck der religiösen Menschen. Das Leid der Maria, der Märtyrer; die Freude des Joseph, der Geheilten.... Nicht mehr der Goldmantel der Maria interessiert, sondern die Echtheit ihrer Tränen. Analog dazu interessiert nicht mehr das vollkommene Intervall, sondern (statt Konsonanz) die Dissonanz, das regelhafte Verstoßen gegen die Konsonanzgesetze. Im Generalbaß-System ist aus dieser Lust am Nicht-Vollkommenen, am Nicht-Geordneten, an der freien Dissonanz in der Oberstimme sogar eine eigene Satztechnik geworden.

IV: Das satztechnische Prinzip des Generalbasses. Die "Erfindung" des Generalbasses um 1600 war keine bloß satztechnische Innovation angeblich schreibfauler Komponisten oder Instrumentalisten. Der Generalbaß markiert vielmehr einen der fundamentalsten Bewußtseinschritte in der menschlichen Entwicklung: den Schritt vom *Wir* zum *Ich*. Der *basso continuo* ist das sinnliche Substrat des kartesianischen Denkens, der Teilung der Welt in ein *Objekt* und ein *Subjekt*.

Vor 1600 gab es keine Möglichkeit eines musikalischen *Ich*, - und damit keine Oper (das nunmehr wichtigste Reservat des *Ich*-Ausdrucks), keine solistische oder konzertierende Instrumentalmusik. Wollte ein Komponist vor 1600 beispielsweise ein "*ich sterbe*" ausdrücken, so stand ihm hierfür nur das kontrapunktisch-polyphone Denkgefüge bereit: vier Sänger mußten ein "*ich sterbe, ich sterbe, ich sterbe, ich sterbe*" singen (sei es sukzessive oder simultan). Erst das homophone Denkgefüge des Generalbasses erlaubte ein wirkliches *Ich*. Das *Wir*-Gefüge des kontrapunktischen Musizierens zerfiel in Melodie und Begleitung, in Solostimme und Bezugsakkord. Der Generalbaß (das Baßinstrument nebst akkordischem Füllinstrument) repräsentiert hierbei das Normative, das Regelsystem; der melodische Solist (ob Gesangs- oder Instrumentalstimme) repräsentiert im Gegensatz dazu das Individuelle, das *Ich*-hafte. Oder mit René Descartes' Schisma von *Subjekt* und *Objekt* verdeutlicht: der Generalbass ist Verkörperung des Subjektiven. Das Bewußtsein, ein individuelles *Ich* zu sein, das sich ständig vom Objektiven, vom *Nicht-Ich* abzuheben hat, ist Inbegriff des modernen abendländischen Bewußtseins. Folgerichtig hat sich der Satztyp des Generalbaßzeitalters *Melodie und Akkordgerüst* bis heute in unveränderter Frische erhalten, sei es im Musizertyp des romantischen Klavierliedes, des Jazzchorus oder des Rocksongs. Lediglich jene Komponisten seit etwa 1900, die der einengenden Dominanz des bürgerlichen *Ichs* überdrüssig waren und mit Polytonalität, Polyzentrik oder Polyrhythmik in transpersonale Bereiche vorgestoßen sind (ohne den zwanghaften *Ich*-Punkt der Tonika, der metrischen Eins und des perspektivischen Bezogenseins) hatten sich vom solistischen Begleittypus des Generalbaßzeitalters abgewandt.

Um 1600 war jedoch die Ergreifung des musikalischen *Ich* ein wichtiger und progressiver Akt. So wie sich das Kleinkind in seiner Trotzphase sein *Ich* unbedingt erwerben muß, um es nach einer Phase der *Ich*-Entfaltung wieder zu relativieren und später (in der Phase der von C. G. Jung so benannten *Individuation*) wieder in ein integrales *Wir* zurückzuführen, so hatte der Mitteleuropäer um 1600 seinen Satztyp der *Melodie und Begleitung* zu finden, um ihn später - will man nicht zum ewig-reaktionären Schlagerkomponisten werden - zu relativieren.

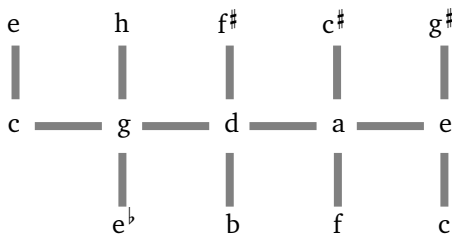
Monteverdis *“Lamento d’Arianna”* (von Musiktheoretikern wie Artusi aufs Unangenehmste beföhdet) war ein Satzmuster, das in voller Konsequenz die Subjekt-Objekt-Trennung in der Musik konkretisierte.



V: Nach 1600 hat sich ein Großteil der Musik vom Geordneten und Harmonikalen zum freien Ausdrucksprinzip hingewandt, das eher den Spannungen der menschlichen Psyche als den Gesetzen der göttlichen Ordnung entspricht. Prototypisch hierfür waren die Stimmungsprobleme.

Die Zahl Fünf kam auf den Plan, die Zahl des Lebens und der Lebendigkeit, die Zahl der Rose, der Venus, der Liebe, die asymmetrische Zahl, die über das Geistige (Drei) und über das Physisch-Körperliche (Vier) hinausging.

Die Probleme der mitteltönigen Stimmung waren z.B.: in der natürlichen Stimmung mit den reinen Terzen (Symbol: Terz = Fünf = Leben = Mensch = Ich) war die Terz um 22 Cent zu hoch (syntonisches Komma); deshalb versuchte die mitteltönige Stimmung dies durch Temperierung auszugleichen. Die reine Terz wird in zwei Ganztöne aufgeteilt (zu 193 Cent statt zu 200 Cent).



Auffallend ist der große Unterschied zwischen dem chromatischen Halbtonschritt und dem diatonischen Halbtonschritt: Die Differenz zwischen 76 und 117 beträgt 41 (!) Cent.

Hörbeispiel: Mitteltönige Stimmung, an einzelnen Tonleitern und an Frobergers "Capriccio in C" am Cembalo gespielt.

Die Terz und die Musikgeschichte ist fast eine spannende Erzählung für sich. Die Terz (der Mensch) trat immer mehr auf den Plan und brachte das Konstruktive und Gesetzmäßige durcheinander. Das Erkennen der Eigenbedeutung des Menschen ging mit einem Zurücktreten der Anerkennung der kosmischen Ordnung mehr und mehr in den Vordergrund.

Im Geschichtsschema: Im 14. Jahrhundert (Trecento) wurde erstmals in England (Anonymus IV sowie Walter Odington) die Terz als Konsonanz anerkannt. Vorher blieb sie eine Dissonanz. Odington begründete es empirisch, indem er die pythagoräischen Zahlenverhältnisse $64 : 81$ und $27 : 32$ auf die direkten und natürlichen Verhältnisse $4:5$ und $5:6$ reduzierte. In der musikalischen Praxis (Dunstable, Dufay) gab es die alte Praxis des Austerzens sowieso schon... im "*Fauxbourdon*" (falsa bordone = falsche Begleitung). Volkssinnlichkeit contra Zahlenordnung der Musiktheorie, - so könnte man leicht einen zweistündigen Vortrag halten. Gegen 1600 mit der Freude an Dur-Akkorden wurde die Terz mit ihrer Leuchtkraft neu wichtig. Psychische Färbungen in der Musik wurden zu 90% mit Mediantharmonik (also mit Terzharmonik) dargestellt.

Gesualdo, Marenzio, Monteverdi waren die Komponisten der Terz, - ihnen folgten um 1800 in einem zweiten Schub Beethoven, Schubert, später Wagner und Liszt: gegen Ende des 19. Jahrhunderts machte dann die irreguläre Terzharmonik die festgefügte Quintharmonik fragwürdig und führte direkt zur Auflösung der Harmonik und zur freien Atonalität.

Über diesen Beitrag

Alle Beiträge sind Überarbeitungen von Vorträgen, die im Rahmen der Veranstaltungen des "Arbeitskreis Harmonik" am Freien Musikzentrum München gehalten wurden.

Norbert Schneider: Musikgeschichte - harmonikal betrachtet

Vortrag gehalten am 16.10.1993. Der Vortrag enthielt sehr viele Musikbeispiele, deshalb wurde er vom Verfasser nachträglich zusammengefaßt.

Norbert Jürgen Schneider

Geboren 1950 in Weil am Rhein. Studium der Musik, Musikwissenschaft und Germanistik in Freiburg, Promotion 1977. Seit 1979 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik in München; lehrt seit 1982 auch an der Münchner Filmhochschule. Bücher u.a. über Beethoven, Schubert, Hindemith, Neue Musik. Kompositionen für Orchester, Chor, Sologesang, außerdem Kammermusik; mehr als 70 Filmmusiken, darunter "Herbstmilch", "Rama dama" und "Stalingrad"; 1991 Bayerischer Filmpreis für Filmmusik.

Ursprünglich erschienen in:

Harmonik & Glasperlenspiel. Beiträge `93.
Verlag Peter Neubäcker & freies musikzentrum, München 1994