

MUSIKALISCHES BEWUSSTSEIN

Hans Erik Deckert

Wenn wir Musik hören, so können wir sehr unterschiedlich auf das Gehörte reagieren. Wir können uns von Tönen berauschen lassen, wir können uns tanzend oder anderweitig körperlich betätigen, wir können unsere Gedanken schweifen lassen, wir können uns kritisch verhalten, wir können mit großer Konzentration und Hingabe zuhören, wir können beim Einkauf mehr Geld loswerden, wir können gleichgültig sein, wir können einschlafen. Nichts kann uns hindern, Musik zu wählen und zu „gebrauchen“.

Ist Musik ausschließlich eine Geschmackssache, ein *subjektives* Anliegen? In unserer Zeit wird immer wieder die Notwendigkeit der Vielfalt in allen Äußerungen der Musik hervorgehoben. Erwartet wird Offenheit und Dialogbereitschaft in Bezug auf die bunte Palette des heutigen Musiklebens. Ist in dieser Vielfalt, in der Offenheit und in der Dialogbereitschaft auch Platz für die Frage nach der Musik als *objektives* Anliegen?

Zu allen Zeiten offenbarte die Musik eine Dimension, die sich einer rationalen Deutung entzog. Heute wird Musik gehört und Musik getrieben wie nie zuvor. Ist dies gleichbedeutend mit einer unermesslichen Sehnsucht nach der Objektivität der Musik? Unzählige Menschen ahnen die unerklärliche Dimension der Musik.

Man spricht von Musikalität. Es muss etwas im Menschen sein, das auf musikalische Eindrücke „antwortet“. Diese „Antwort“ kann jedoch äußerst verschieden sein. Sie reicht von der tiefsten Kontemplation bis zum totalen Delirium. Musik wirkt auf mehrfache Art. Auf der einen Seite bewirkt sie andachtsvolle Stille, auf der anderen Seite verursacht sie körperliche Ausgelassenheit.

Stellen wir die Frage nach der unerklärlichen Dimension der Musik, so müssen wir zuerst *hören*. Das „Material“ der Musik sind ja die Töne, die klingende Substanz. Das Hören ist nur möglich in der *Stille*! Dies erfordert Ruhe in uns und in unserer Umgebung. Jetzt liegt es an uns, *wie* wir hören. Wir können oberflächlich hören oder wir können versuchen, „tiefer“ zu hören, *bewusst* zu hören. Hier können wir unsere eigene Musikalität „entdecken“. Der Dirigent Sergiu Celibidache bezeichnet Musikalität als die Fähigkeit zur Korrelation, d.h. die Fähigkeit, Töne in gegenseitige Beziehung zueinander zu

bringen, die Fähigkeit, aus Klang *Zusammenhänge* zu schaffen. Musikalität ermöglicht Erkennen musikalischer Gesetzmäßigkeiten, Wahrnehmung musikalischer *Phänomene*. Von Franz Werfel stammt der Ausspruch: „Alle Menschen besitzen einen musischen Kern“ Dieser musische Kern, das Geistige in uns, kommt nicht zuletzt durch unser eigenes Musikinstrument, unserer Singstimme, zum Ausdruck.

Wir können uns in die Musik hineinhören. Wir können in die Musik „eindringen“ und dabei erleben, was hier *geschieht*, was sich „hinter“ Tönen und Klängen manifestiert. Hierbei kann sich ein Bedürfnis nach musiktheoretischen Kenntnissen ergeben. Solche Kenntnisse können eine unverzichtbare Hilfe sein für die musikalische Analyse, für das Verständnis der „Bausteine“ der Musik. Sie können aber auch eine Gefahr bedeuten, wenn sich musikalisches Wissen als Selbstzweck erweist, wo Musik durch das „Seziermesser“ erwürgt werden kann. Das Ziel ist einzig das *musikalische Erlebnis*! Eine musikalische Analyse muss zum *lebendigen* Ereignis werden! Werden wir nicht „angesteckt“ durch das Mysterium der Musik, so verbleiben wir im Reich des Toten.

Hören wir uns in die Musik hinein, so können sich die musikalischen Phänomene als *bewusstes* Erlebnis offenbaren. Dieses Bewusstsein lebte intuitiv in früheren Generationen. Musikverständnis war gleichbedeutend mit Beethovens Ausspruch: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.“ Heute ist der tiefere Sinn des Musizierens weitgehend verloren gegangen. Im Mittelpunkt steht heute die Vergötterung der äußeren Prozesse des Musizierens. Diese Prozesse, die unabdingbare optimale „technische“ Grundlage für die Entstehung der Musik, haben sich in unserer Zeit mehr und mehr verselbständigt. Die Musikalische Aussage ist zur Unverbindlichkeit herabgestuft. Der Konzertsaal kann sich zur Zirkusmanege umwandeln.

Musikalisches Bewusstsein entsteht durch die *erlebte* Aneignung der musikalischen Phänomene. Die intellektuelle Tätigkeit ist Zwischenstadium in diesem Prozess. *Musikalisches Bewusstsein ist Erkenntnisweg, Weg zur Identifikation mit den eindeutigen Gesetzen der Musik!* Bin ich eins geworden mit der Musik, dann habe ich die Möglichkeit des musikalischen Schöpferakts, wo Musik in mir entstehen kann: „Man will nichts - man lässt es entstehen“ (Sergiu Celibidache). Musik gibt es nicht im Sinne eines Fertigprodukts. Musik kann nur entstehen. Musik kennt nur Uraufführungen.

Wie können wir *entdecken*, was in der Musik geschieht? An einigen Beispielen aus der Kammermusik-Literatur für Streicher soll versucht werden, diese Frage so „konkret“ als möglich zu beantworten.

Die ersten vier Takte aus dem Scherzo des Streichquartetts F-Dur, Op.59, Nr.1 von Beethoven können als Idealbeispiel zur Aneignung der musikalischen Phänomene dienen – eine Arbeit ohne Ende und mit unerschöpflichem Reichtum. Der Satz beginnt mit einem rhythmischen Motiv auf einem einzigen Ton in der Cellostimme (Beispiel 1):

Allegretto vivace e sempre scherzando

Eine abzählende Kontrolle des rhythmischen Verlaufs wird nie zu einem musikalischen Verständnis führen. Nur durch die Korrelation der vier Takte kann dieses Motiv als lebendige Einheit erlebt werden: Zunehmende Energie bis zum Beginn des dritten Taktes, dann abnehmende Energie. Diese Viertaktsperiode wird zur Keimzelle für den weiteren Aufbau des Satzes. Ein versteckter Orgelpunkt unterstützt dieses Erleben des Ganzen (Beispiel 2):

Eine wahre Goldgrube zu vertieftem Musikverständnis ist der Anfang des dritten Satzes aus Beethovens Streichquartett e-Moll, Op. 59, Nr.2 (Beispiel 3):

Allegretto

Dieses kapriziöse Thema mit dem quirligen Rhythmus erfordert Überblick: Melodie, Rhythmus und Harmonie wollen erkannt sein. Hilfreich ist hier, wie so oft im Ausloten der musikalischen Elemente, das harmonische „Grundgerüst“ (Beispiel 4):

The musical score for Example 4 is a piano accompaniment in 3/4 time. It starts in E minor (one flat) and modulates to D major (two sharps) in the sixth measure. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) at the beginning, *cresc.* (crescendo) leading to *f* (forte) in the sixth measure, and *p* (piano) for the first ending. The first ending consists of two measures of chords.

In der ersten Viertaktsperiode befinden wir uns in e-Moll. Dann erfolgt die Modulation nach D-Dur (wir werden an einen anderen Ort „transportiert“). Kaum dort angekommen, werden wir blitzschnell, unmittelbar vor der Wiederholung, zurückkatapultiert in die Ausgangstonart. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die „dramatische“ Dynamik: Das knappe Crescendo vom Pianissimo zum Forte im sechsten Takt, die auf drei Achtel verteilte Ankunft der Stimmen im Forte, das kurze und überraschende Diminuendo zum Piano und das sofortige Pianissimo für die Wiederholung. Ein meisterhaftes Beispiel für die Beethovensche Dynamik!

Ein Blick auf die Cellostimme in der Rolle des harmonischen Fundaments, des vertikalen Elements in der Musik, zeigt die Gefahr des Herausfallens aus der Korrelation. Die Cellostimme kann daher als eine zusammenhängende Bass-Melodie erlebt werden (Beispiel 5):

The musical score for Example 5 is a cello part in 3/4 time, D major. It features a melodic line with dynamics *pp*, *cresc.*, *f*, and *p*. A first ending bracket covers the final two measures.

Diese „horizontale“ Bearbeitung der Cellostimme kann bewirken, dass die Pausen der Originalstimme als Brücke zwischen den Tönen empfunden werden. Die Pausen der Cellostimme werden lebendig!

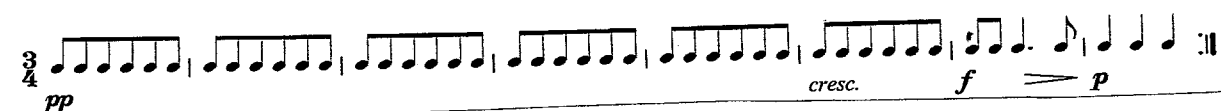
Die Aneignung des melodischen Überblicks in der ersten Geige ist zunächst gehemmt durch die ständigen „Unterbrechungen“ in den kurzen Pausen. Hier kann die „Ur-Melodie“, der melodische „Knospen-Zustand“, eine wertvolle Hilfe sein (Beispiel 6):

The musical score for Example 6 is a violin part in 3/4 time, D major. It shows a melodic line with dynamics *pp*, *cresc.*, *f*, and *p*.

Die Melodie hat jetzt ihre ursprüngliche rhythmische Vitalität verloren. Aber sie kann in dieser vereinfachten Form der Schlüssel zum achttaktigen Erleben sein. Gerade die Möglichkeit der Vereinfachung kann den Prozess der Aneignung so entscheidend fördern! Diese „Ur-Melodie“ ist auch in anderer Hinsicht vereinfacht: Im sechsten und siebten Takt sind die Töne cis^3 , e^3 und g^3 eine Oktave tiefer notiert. Durch diese Verlegung ins *eufonische Zentrum* erhält das Ohr die optimalen Bedingungen zur Aneignung musikalischer Phänomene.

Hier sind es Töne der dreigestrichenen Oktave, die innerhalb der zweigestrichenen Oktave dem Ohr besser zugänglich sind. Das Gleiche gilt für die fallende verminderte Duodezime, die hier als verminderte Quinte erscheint. Das eufonische Zentrum bedeutet für die Musik die vorübergehende Verlegung von Tönen bzw. Akkorden in das Gebiet der mittleren Tonlagen (zwischen c und c^2). Die Entsprechung für die Dynamik wäre etwa mezzoforte, für das Tempo etwa Andante. *Vereinfachungen jeglicher Art und Verlegung ins eufonische Zentrum sind die unverzichtbaren Wege für die Schulung des musikalischen Bewusstseins!*

Die eigentliche „Delikatesse“ dieses Beispiels ist das animierende rhythmische Geflecht – ein elegantes Pingpong-Spiel der Mitglieder des Quartetts. Hier sind vor allem die Mittelstimmen betroffen (zweite Geige, Bratsche). Ein eventuell „autistisches“ Verhalten in diesen Stimmen bedeutet „Lebensgefahr“ für das gesamte Ensemble. Hier hilft nur die Erkenntnis der „Zahnrad-Technik“: Die Rhythmen der Oberstimme, der Mittelstimmen und der Unterstimme sind ineinander verzahnt. Durch den so entstandenen *kollektiven Rhythmus*, den durch die Integration aller Stimmen entstandenen Rhythmus ergibt sich eine motorische Achtelbewegung durch sechs Takte, zum Höhepunkt des siebten Taktes führend (Beispiel 7):



Der kollektive Rhythmus ist das obligatorische rhythmische Fundament des gemeinsamen Musizierens! In diesem Fall kann dieser Rhythmus auch mit Hilfe der Originaltöne geübt werden (Beispiel 8):

Im zweiten Satz (Andante) des Oktetts von Mendelssohn geht es um die Energiezunahme eines melodischen Motivs Takt 16-20 (Beispiel 9):

16

Musical score for measures 16-20 of the second movement of Mendelssohn's Octet. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features seven staves. The first five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses) show a melodic motif that begins in measure 16 and grows in energy through measures 17, 18, and 19, culminating in measure 20. The dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the start of measure 16 and *cresc.* (crescendo) in measures 17, 18, 19, and 20. The bottom two staves (Double Basses) provide a harmonic and rhythmic foundation, with the left hand playing a steady eighth-note pattern and the right hand playing a more active line.

Musical score for measures 21-24 of the second movement of Mendelssohn's Octet. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features seven staves. The first five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses) continue the melodic motif from the previous section, now characterized by triplets and a more pronounced rhythmic drive. The dynamic markings include *f* (forte) in measures 21, 22, and 23, and *p* (piano) in measure 24. The bottom two staves (Double Basses) continue their rhythmic and harmonic support, with the right hand playing a more active line in measure 24, marked *pizz.* (pizzicato).

Nach dem anfänglichen plötzlichen „Abbiegen“ der düsteren Ausgangstonart c-Moll zum verinnerlichten Des-Dur werden wir im 16. Takt ebenso überraschend in die Haupttonart zurückgeführt. Hier erklingt ein ausdrucksvolles anderthalbtaktiges Motiv in der ersten Geige, dessen zweifache Wiederholung eine starke Zunahme der Intensität bewirkt. Dies geschieht nicht in erster Linie durch die dynamische Entwicklung (*pianissimo*, *crescendo*, *forte*), sondern vor allem durch die Mitwirkung der übrigen Stimmen. Anfänglich erscheint das Motiv als Trio mit der ersten Bratsche als Bass, dann als Quintett mit dem ersten Cello als Bass und zuletzt im Tutti mit dem zweiten Cello als Fundament. In dieser dritten Phase erfährt das Motiv eine ungeheure Bereicherung. Zunächst wird das Motiv durch das erste Cello verstärkt, kurz darauf auch durch die zweite Geige. Gleichzeitig treten die „unruhigen“ Triolenbewegungen in vier Begleitstimmen hinzu, diese wiederum differenziert im Melodisch- Horizontalen (vierte Geige, erste Bratsche) und im Harmonisch- Vertikalen (dritte Geige, zweite Bratsche). Die Korrelation dieser dreimal anderthalb Takte ist entscheidend für die weitere Entwicklung des Satzes.

Auch hier kann die „Ur-Melodie“ entscheidend zum Erlebnis des Zusammenhangs beitragen (Beispiel 10):



Der Ton des lässt den dramatischen neapolitanischen Sextakkord erklingen – eine weitere Intensivierung dieses stark introversiven Erlebens!

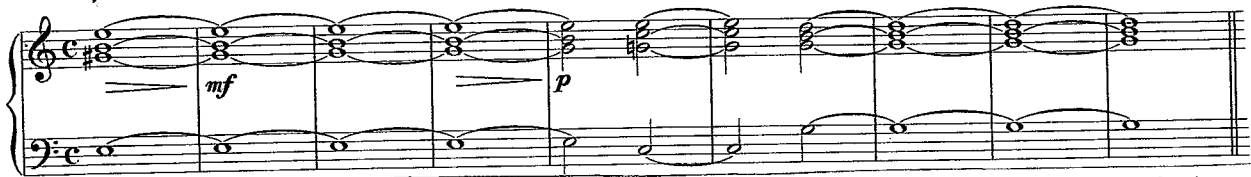
Im ersten Satz des Streichsextetts von Bohuslav Martinů stellt die subtile Spielerei des Komponisten mit rhythmischen Motiven besondere Anforderungen an das musikalische Bewusstsein (Beispiel 11):

47 50

55

Dieser kleine „Marionetten-Tanz“ der fünf unteren Stimmen erklingt zunächst in E-Dur (Takt 48-50), kurz darauf in G-Dur (Takt 52-55). Das rhythmische Motiv erscheint jeweils zweimal im imaginären 5/4-Takt, als Opposition in den 4/4-Takt integriert: Takt 48 (1. Viertel), Takt 49 (2. Viertel), dann Takt 52 (3. Viertel) und Takt 53 (4. Viertel). Die ausgehaltenen Töne der ersten Geige sind entscheidend für das Erleben der betreffenden Tonarten, zuerst als Grundton e, dann als die Terz h in G-Dur (hier spielt das zweite Cello die G-Dur Tonleiter!). Beide Episoden werden durch die erste Geige durch eine „Brücke“ verbunden: Von E-Dur über C-Dur nach G-Dur.

Hier kann wiederum das harmonische Fundament helfen, die für diesen Komponisten so charakteristische „Neckerei“ auszukosten (Beispiel 12):



Auch ein melodisches Erleben der einzelnen Stimmen ist möglich, wenn jeder Ton eine Beziehung zur jeweiligen Tonart erhält. Dies bedeutet *Leittonfunktionen* für Töne, die nicht selbst zur Tonart gehören, z.B. das c der zweiten Geige (Takt 48) als abwärts gehender Leitton zum h (5. Stufe von E-Dur) oder das cis der zweiten Bratsche (Takt 52) als aufwärts gehender Leitton zum d (5. Stufe in G-Dur). Ein weiteres Merkmal ist die sehr unterschiedliche Dynamik der beiden Episoden. Zwei köstliche Mosaiken sind es, die korreliert werden wollen – die rhythmischen 5/4-takts Motive, die tonalen Zentren mit ihren klanglichen Konsequenzen und die differenzierte Dynamik!

*

Diese wenigen Beispiele sollen der bescheidene Versuch sein, in die zunächst verborgenen Bereiche der Musik einzudringen und dadurch einige Türen zu öffnen für den unerschöpflichen Reichtum dieser Kunst. Jedes Meisterwerk bedeutet eine Herausforderung für uns. Immer wieder stellt sich die Frage des Zusammenhangs, der Taktperioden, der harmonischen Grundlage, der rhythmischen Struktur, der melodischen „Urformen“ usw. Jede Zwischenstufe kann als Durchbruch auf dem langen Weg zur Einswerdung mit dem Werk erlebt werden. So wie wir lernen, unentwegt unsere instrumentalen Fähigkeiten aufzubauen, so müssen wir auch das *Ziel* dieser Fähigkeiten anstreben: *Das Entstehen der Musik*. Ausschließliche technische Fähigkeiten, wo die Musik auf Nebenwirkungen reduziert wird, sind geistiger Leerlauf. Eine noch so perfekte Technik ist eben *nicht* in Ordnung, wenn diese Technik nicht zur musikalischen Aussage führt. Üben wir z.B. die Sicherheit der Intonation durch das Erleben der Hierarchie einer Tonart mit Stufenbewusstsein und Leittonfunktionen oder durch die Einbindung in bestimmte harmonische Zusammenhänge? Üben wir die differenzierte Bogentechnik als *Korrelation* der einzelnen Funktionen, z.B. als *Weg* von Abstrich zu Aufstrich, von Aufstrich zu Abstrich oder etwa als ein Spiccato, das so klingt *wie es sein soll*? *Der Aspekt, dass musikalisches Bewusstsein die äußere Technik entscheidend beeinflussen kann, ist in unserer Zeit so gut wie unbeachtet!*

Unser heutiges Musikleben und nicht zuletzt unsere Musikausbildungsstätten sind weitgehend von musikalischer Bewusstlosigkeit geprägt. Dies bedeutet nicht, dass Musik nicht lebt! Sie lebt überall, wo Menschen musizieren! Die Musikalität, das kostbarste Gut des Menschen, die Brücke zur geistigen Dimension unseres Daseins, entfaltet sich nach wie vor. Aber diese Musikalität ist in unserer Zeit massiv bedroht. Sie ist bedroht durch die Fixierung auf Äußerlichkeiten des Musiklebens wie Technik, Karriere, Konkurrenzkampf, Egotrip. Sie ist bedroht durch die schonungslose Versklavung an die Medien. Sie ist bedroht durch die Hingabe an Musikgattungen, die die Bildung eines musikalischen Bewusstseins systematisch unterdrücken.

Ein Symptom für die Vergötterung der technischen Perfektion, ohne Rücksicht auf musikalische Gesetzmäßigkeiten, sind die inflatorisch schnellen Tempi, mit denen heute musikalische Meisterwerke geradezu vergewaltigt werden. Sollen wir schneller spielen, weil wir heute in wenigen Stunden jede Region unserer Erde erreichen können? Sollen wir schneller spielen, weil wir heute unsere Instrumente besser beherrschen als je zuvor? Wenn die musikalische Botschaft verleugnet wird, so wird der Mensch als geistiges Wesen im Stich gelassen!

Ein Symptom für die Macht der technischen Medien ist die Überantwortung der Musik an die maschinelle Welt. Die Folge ist die Korruption der Musikalität und die Förderung der Oberflächlichkeit. Der Aberglaube, Musik könne auf einer Schallplatte entstehen, ist heute weltweit verbreitet. Der Schöpferakt, der ewige Augenblick, das immerwährende Neue, der musikalische Prozess als einzigartiges soziales Geschehen, kann niemals durch eine Maschine ersetzt werden!

Ein Symptom für die Verneinung der Musikalität als Schöpferkraft sind die Klangorgien der Rockmusik, wo Musikerlebnisse durch Trance und Ekstase vermittelt werden, nicht selten in einer Lautstärke, die der Schwerhörigkeit Vorschub leistet. Entartet die Musik zu einem Betäubungsmittel, dann wird es unmöglich sein, blockierte Ohren zu öffnen!

Die Entwicklung eines musikalischen Bewusstseins kann die „Auferstehung“ der musikalischen Kunst als geistige Realität bedeuten. Offenbart sich die Musikalität als ständig strömende Energie musikalischer Gesetzmäßigkeit, dann wird die „Botschaft“ den Mitmenschen erreichen. Eine Botschaft ohne Manipulation, ohne Suggestion, ohne Ideologie, ohne „Tricks“ irgendwelcher Art. Eine Botschaft, die keines „Verkaufs“, keiner Werbung bedarf, weil sie für sich selbst spricht. Das musikalische Erlebnis ist Gewahrwerden der Freiheit. Die unerklärliche Dimension der Musik ist die geistige Dimension, Ursprung und Ziel unseres Menschseins.