

Herwig Duschek, 10. 6. 2013

[www.gralsmacht.com](http://www.gralsmacht.com)

1205. Artikel zu den Zeitereignissen

# Zur Geistesgeschichte der Musik (25)

(Ich schließe an Artikel 1204 an.)

Kurt Pahlen schreibt über die frühe Polyphonie:<sup>1</sup>

*Im selben Maß und in der gleichen Richtung erfahren Kleidung, Innenausstattung der Häuser, Geselligkeit bedeutende Änderungen. Ein neues Denken bewirkt und bewegt dies alles. Ist es da verwunderlich, daß auch ein neues Hören sich Bahn bricht? Spätestens seit 900 sind Versuche neuer Musik festzustellen, was damals soviel bedeutet wie mehrstimmiger. Man fügte einer bestehenden Melodielinie, die sehr bezeichnend „Cantus firmus“, der feste, feststehende, unveränderliche Gesang heißt, eine „Gegenstimme“ hinzu, die – wie wir bereits sahen – Kontrapunkt heißt, weil jeder Note (punctus) des „Cantus firmus“ eine gleichzeitig erklingende Gegennote entgegengesetzt wurde.*



*Die Versuche begannen wohl damit, daß sich „Cantus firmus“ und Kontrapunkt parallel bewegten. Diese Art des zweistimmigen Singens und Musizierens wurde „Organum“ genannt, auch den Begriff „Diaphonie“ finden wir in frühen Traktaten. Eine andere Art, zur Mehrstimmigkeit zu gelangen, finden wir in Versuchen, bei denen die eine Stimme auf dem gemeinsamen Anfangston stehenblieb und die andere ihre Melodie abwickelte.*

<sup>1</sup> *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, S. 52-57, Südwest 1991.

<sup>2</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=xmkhk9Z8Lu4>

<sup>3</sup> Vgl. Artikel 1204 (S. 4)

Von der frühesten Polyphonie spricht (in seinem Werk „Musica enchiriadis“, einem Handbuch der Musik) der Mönch Hucbaldus oder Hucbald von Amand, ein flandrischer Mönch und Musiktheoretiker, der von etwa 840 bis 930 oder 931 lebte. Auch sein Zeitgenosse, der irische, in Frankreich niedergelassene Mönch und Philosoph Johannes Scotus, der unter dem Pseudonym Erigena<sup>4</sup> schrieb, behandelt die frühe Mehrstimmigkeit. Wir erwähnten schon, daß die ersten Theoretiker Parallelbewegungen nur in Quinten und Quartan zuließen, gerade im Gegensatz zum späteren mitteleuropäischen Musikempfinden, das den Terzen- und Sextenparallelen zustrebt, nicht nur im Volkslied, sondern auch bei manchem Großmeister der Romantik wie Brahms u.a.

Wie es zu dieser „Umstellung“ kam, gehört auf ein viel späteres Blatt; hier sei nur darauf hingewiesen und die Frage nach dem „Warum“ gestellt. Sie ist schwer zu beantworten. Vielleicht trifft es zu, daß die ersten Versuche mit mehrstimmiger Musik von Mönchen gemacht wurden, die natürlich jeder sinnlichen Wirkung der Musik aus dem Weg gehen mußten. Die Quinten- und Quartanparallelen klingen nüchtern und hart, Sexten und Terzen aber dürften seit jeher im Zusammenklang ein wohliges, angenehmes, sinnliches Gefühl hervorgerufen haben ...

Alle diese frühen Beispiele eines neuen Musikprinzips sind von Mönchen entwickelt worden. Nur Geistliche diskutierten die entstehenden Theorien, nur die im Klosterfrieden lebenden Kirchendiener hatten Zeit und Muße, sich mit solchen Fragen auseinanderzusetzen und über ihre Verträglichkeit mit der Theologie nachzudenken. Wer also behauptet, die Mehrstimmigkeit sei im Schoße der Kirche entstanden, irrt nicht (?<sup>5</sup>). Doch ohne den entscheidenden Anstoß aus der „Welt“, ohne den Wandel der Lebensbedingungen, der „draußen“ vor sich ging, hätte dieser Gedanke niemals seinen Siegeszug antreten können.

Die Kirche schuf die Theorie, war allenfalls geneigt, sie im Kirchengesang auszuprobieren. Zur Durchsetzung völlig neuer Prinzipien aber einer ganz neuartigen Musik konnte es ohne starke weltliche Impulse nicht kommen. Er ist schwer zu beweisen, aber wir möchten den Satz wagen, daß die neue Mehrstimmigkeit ihren wahren Nährboden in der bürgerlichen Kultur der städtischen Gesellschaft fand. Ohne die bürgerliche Kultur hätte es kaum jemals eine echte Hochblüte der Polyphonie gegeben.

Wie machtvoll die neue Idee sich Bahn brach, dafür sei noch ein Beispiel gegeben, das zum Nachdenken herausfordert. Das Beispiel stammt aus England. Hier sind bereits Kunstwille und Kunstverstand am Werk. Im Süden des Landes fand man den „Sommerkanon“, dessen Ursprung Gelehrte in den Beginn des 13. Jahrhunderts versetzen. Das Kanonsingen, heute jedem Kind vertraut, ist eine musikalische Form, mit der wie durch einen Zauberschlüssel das Reich der Polyphonie geöffnet wird. Zwar führen alle Stimmen das gleiche aus, aber die Zeitverschiebung, die zeitlichen Abstände, die zwischen einzelne „Einsätze“ gelegt werden, wandeln die Einstimmigkeit in Mehrstimmigkeit.

---

<sup>4</sup> Rudolf Steiner: Im 9. Jahrhundert lebte im Lande der Franken, am Hofe Karls des Kahlen, ein sehr bedeutender, christlicher Mönch aus Irland, Scotus Erigena, in dessen Buche «Von der Einteilung der Natur» wir eine Fülle von Geist und Tiefsinn finden, freilich nicht von dem, was das 20. Jahrhundert unter Wissenschaft versteht. Er hatte zu kämpfen gegen eine feindliche Richtung in der Kirche. Er verteidigte die alte Lehre, daß das Abendmahl die Versinnbildlichung des höchsten Opfers bedeutete. Eine andere, materielle Auffassung bestand und wurde von Rom protegiert, daß Brot und Wein sich wirklich in Fleisch und Blut verwandeln. Unter dem Einfluß der vor sich gehenden Vermaterialisierung entstand das Abendmahlsdogma, doch erst im 13. Jahrhundert wurde es offiziell. Scotus mußte nach England flüchten und wurde auf Betreiben des Papstes im eigenen Kloster von den verbrüderten Mönchen hingerichtet. (GA 51, 15. 11. 1904, S. 144, Ausgabe 1983)

<sup>5</sup> Es stellt sich die Frage, welche Rolle die Volksmusik – evt. über den Kanon beginnend – dabei gespielt hat? (vgl.u.)

Bei diesem altenglischen Kanon singen nicht nur vier Stimmen oder Stimmgruppen die Melodie mit dem Text „Sumer is icumen in“ (s.u.); es gesellen sich noch zwei „freie“ Stimmen hinzu und bereichern die Polyphonie. Woher kommt diese schon recht anspruchsvolle Art des mehrstimmigen Singens? Sie deutet daraufhin, daß Ähnliches bereits seit geraumer Zeit gepflegt worden sein muß. Gibt es Quellen vielleicht volkstümlicher Musik, die wir nicht kennen? Die einfache Melodik des „Sommerkanons“ läßt auf solchen Ursprung schließen. Könnte die Mehrstimmigkeit im „Volk“ gefunden, erfunden worden und ihre Theorie dann in den Klöstern festgelegt worden sein?

Nur noch eine kurze Spanne Zeit, und die himmelstrebenden gotischen Kathedralen werden seltsame – oder gar nicht so seltsame, sondern selbstverständliche – Parallelen zum mehrstimmigen Gesang aufweisen: das Ineinanderfließen vieler Linien, die Fülle von Einzelheiten, die in einem Ganzen aufgehen, der Ausdruck strebender Unruhe, die beinahe zwanghafte Notwendigkeit, höchste geistige und seelische Anspannung walten zu lassen, um allem zugleich gerecht werden zu können, was Phantasie und Können eines schöpferischen Menschen hier zu Ehren Gottes und zur Freude der Menschen gestaltet hat.



Kurt Pahlen schreibt über die Zeit des musiktechnischen Fortschritts<sup>7</sup>

... Der Gregorianische Gesang<sup>8</sup> war jenen, die ihn ausführten, genügend vertraut, um aus wenigen schriftlichen Andeutungen eine Fülle von Melodien erkennen und ins Bewußtsein jener zurückrufen zu können, die sich mit ihm befaßten. Jede neue Generation von Novizen, die sich in der von Papst Gregor gegründeten Schola Cantorum und ihren örtlichen Zweigstellen in die Musik der Kirche einweihen ließen, erhielten von erfahrenen Chorleitern die notwendigen Kenntnisse. So genügten die Neumen, jene Hieroglyphen, vollständig, die mehr Gedächtnisstütze als Notenschrift waren. Nur sehr allmählich erfolgte der Übergang zu den sogenannten Choralnoten, jenen runden oder viereckigen Punkten, die einen Fortschritt bedeuteten, da mit ihrer Hilfe jedem Klang nun eine Figur zugeordnet werden konnte ...

<sup>6</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=eHd2s-NLZbc>

<sup>7</sup> Die großen Epochen der abendländischen Musik, S. 58-62, Südwest 1991.

<sup>8</sup> Siehe Artikel 1184 (S. 3-5), 1192 (S. 2-6), 1193 (S. 2-6), 1194 (S. 4), 1197 (S. 3/4) und 1204 (S. 2)

Irgendwann zog irgendwo ein Mönch versuchsweise eine waagrechte Linie und setzte deren Höhe in Beziehung zu einer Tonhöhe. Aus der einen Linie wurden zwei, und damit war ein Maß gegeben. Mit Hilfe weiterer waagrechter, paralleler Linien wurde die Notation immer klarer und eindeutiger. Die Musik besitzt, selbst in ihrer einfachsten „einstimmigen“ Form, zwei Dimensionen: die Tonhöhe und die Tondauer. Der Fixierung der Tonhöhen war man mit der Ziehung mehrerer Linien immerhin sehr nahegekommen; die Erfindung der Notenschlüssel beseitigte weitere Unklarheiten und gab dem mehrere Oktaven umfassenden Tonmaterial die Möglichkeit einer Aufzeichnung.

Doch als die Mehrstimmigkeit sich zu entwickeln begann, rückte die Notwendigkeit einer auch die Tondauer umfassenden Notenschrift gebieterisch näher. Denn nach Überwindung der Frühstadien wie Organum und Diaphonie entwickelte die Polyphonie ihr Grundprinzip: Zwischen Cantus firmus und Kontrapunkt sollten möglichst starke Kontraste in Tonhöhen, aber auch Tondauern bestehen, damit dem Ohr das Verfolgen beider zur gleichen Zeit erleichtert würde. Der „Cantus firmus“ war in den Anfangszeiten zumeist eine „gregorianische“ Melodie. Der Kontrapunkt, die Gegenstimme, wurde melodisch wie rhythmisch zur echten Gegenstimme, zur Gegenmelodie wie zum Gegenrhythmus. Es wurde dringend notwendig, neben der Fixierung der Tonhöhen nun zu jener der Tondauern zu gelangen, also die Notenschrift so zu vervollkommen, daß sie beide Grundelemente der Musik in möglichst einfacher Form niederzulegen lernte.

Musik ist etwas Lebendiges, Interpretation von Musikwerken etwas weitgehend Persönliches, von den verschiedenen menschlichen Temperamenten Abhängiges. Dem konnte nur Relativität Rechnung tragen. Die Zeichen für die Dauer einer Note konnten nur wechselseitig in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen, nicht aber absolut zum Zeitmaß. Die Tonhöhen waren nun relativ fixiert: War der eine Ton etwa mit C bezeichnet, so konnte jener auf der folgenden Linie nur E heißen, aber die Wahl des Platzes für den ersten Ton wurde dem Musiker in jedem Fall überlassen. Und nun tat die Mensuralnotation das gleiche in bezug auf die Zeitdauer der Noten. Schon der aus dem Lateinischen genommene Namen besagt es: „mensurabilis“ bedeutet meßbar. Er bedeutet aber nicht, die Grundeinheit sei z.B. eine Sekunde oder eine halbe Sekunde lang. Sondern nur, sie sei doppelt so lang wie der nächstkleinere Wert, und dieser doppelt so lang wie der auf ihn folgende.

Wie lange jeder von ihnen zu nehmen sei, bleibt einer Angabe in Worten überlassen, wie sie als „Tempobezeichnung“ über jedem Musikstück stehen sollte. Mit ihrer Hilfe wurde ein ungefähres Maß geschaffen: Sehr schnell, Schnell, Gehend, Ruhig, Langsam, Sehr langsam. Oder in italienischer Sprache, die sehr bald – mit dem Anbruch der italienischen Vorherrschaft in der Musik – zur Umgangssprache der Musiker im ganzen Abendland wird: Presto, Allegro, Andante, Adagio, Largo.

Dieses System funktionierte sehr lange; die Musik war einfach, entwickelte eine überschaubare Menge von Grundtypen, mit denen jeder Komponist und jeder Ausführende sich rasch vertraut machen konnte, so daß eine Tempoangabe in vielen Fällen überhaupt nicht notwendig war. Man erkannte an der Art der Melodiebildung das ihr adäquate Zeitmaß, die ihr gemäße Geschwindigkeit.

So entstanden Zusätze zu den Choralnoten. Zusätze, die zur Höhe der Note auch noch ihre Dauer angab. Franco von Köln, ein hochgelehrter Musiker des 13. Jahrhunderts, nannte vier solcher Grundwerte der Mensuralmusik:

	die <i>duplex longa</i> oder <i>maxima</i> (doppeltlange oder längste Note)
	die <i>longa</i> (lange Note)
	die <i>brevis</i> (kurze Note)
	die <i>semibrevis</i> (Hälfte der kurzen Note)

*In diesen Zeichen sehen wir bereits die Vorläufer der „modernen“ Notenschrift. Die Umwandlung der eckigen in die spätere runde Form der Noten bedeutet keine umwälzende Neuerung. Wesentlicher wird sein, daß die längsten Werte verschwinden und eine ganze Reihe immer kürzerer hinzukommen werden („Minima“, „Semiminima“) ....*

*Einige Jahrhunderte später machten Forscher und Erfinder sich daran, der Geschwindigkeit in der tönenden Kunst eine „absolute“ Basis zu geben. Das „richtige Zeitmaß“ wurde nicht nur für den Komponisten eine wichtige Frage, der sich mit Recht wünschte, mit seinen Werken so vor das Publikum zu gelangen, wie er sie sich vorstellte; es führte auch zu heftigen Diskussionen und Kämpfen unter den Interpreten, von denen jeder glaubte, im Besitz der alleinseligmachenden Wahrheit zu sein. Ein Kantor Stöckel soll wertvolle Vorarbeiten geleistet, der holländische Mechaniker D.N. Winkel soll der Erfindung die letzte Funktionstüchtigkeit gegeben haben.*



(Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 1815)

*Der Name dieser Erfindung, nämlich „Metronom“, ist unlösbar mit dem Instrumentenmacher aus Regensburg Johann Nepomuk Mälzel oder Mälzl (1772-1838) verbunden, der lange Zeit in Wien lebte und dort mit Beethoven befreundet war. Sein Apparat, ein hoher pyramidenförmiger Holzkasten, in dem ein Pendel über einer Skala hin- und herging und dabei ein gleichmäßiges, gut vernehmbares Ticken ertönen ließ (s.o.), erlaubte die genaue Fixierung der Geschwindigkeit eines Musikwerkes. Man mußte nur das Pendel auf eine bestimmte, vom Komponisten vorzuschreibende Ziffer einstellen, um die Geschwindigkeit gewissermaßen als Pulsschlag zu fühlen, und ihr folgen.*

Die Bezeichnung, die vom Komponisten über das Musikstück gesetzt wurde, konnte etwa lauten: *M.M. = 78*. Die Buchstaben, später zumeist fortgelassen, besagten: Mälzels Metronom. Auf dessen Skala mußte das Gewicht auf den Punkt 78 eingestellt und in Schwingung versetzt werden, um das „richtige“ Tempo anzugeben. Bekanntlich hat Beethoven sich über diesen Apparat, den mancher Musiker als „Zwangsjacke“ empfand, lustiggemacht; er schrieb einen Scherzkanon („*Ta ta ta ta ... lieber, lieber Mälz!*“) (s.u.) und verwendete ihn, rein instrumental, als Hauptthema des zweiten, scherzartigen Satzes seiner achten Sinfonie. Die Romantiker schätzten uhrwerkartige Tempi wie die neue Erfindung gering, ihr starres Tempo schien ihnen gefährlich für den freien Fluß der Musik, der gewissermaßen ihr Lebenselement war.



Unser Jahrhundert hingegen sah im Metronom ein durchaus nützliches Hilfsmittel, um die Wünsche des Komponisten bezüglich der Geschwindigkeit kennenzulernen. Kluge Interpreten aber entnahmen dem Apparat – der sich formell wandelte und zur Form der Taschenuhr gelangte – kaum mehr als die immerhin wichtige Grundeinstellung. In der elektronischen Musik ist die Tempofrage auf völlig andere und zeitgemäß „maschinelle“ Art gelöst (?): Die Länge jeder Note wird in Sekunden angegeben – mit allen Problemen, die eine solche Lösung mit sich bringt und von denen gegen Ende unseres Buches die Rede sein soll.

(Fortsetzung folgt.)

<sup>9</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=GVHYtaKREAc>