

Pfeil und Bogen

Von den Kräften der musikalischen Form

Polarität und Steigerung: in ihnen hat Goethe die beiden alles lebendige Naturgeschehen beherrschenden Prinzipien zu erkennen geglaubt. Wir entdecken sie nun in der Doppelwirkung der Kräfte, die allem musikalischen Geschehen, sofern es zeitliche Folge ist, seine Gestalt geben; in der schließenden, Symmetrie bildenden, jedes Gewicht durch ein Gegengewicht ausgleichenden, und der weitertreibenden, akkumulierenden, für das ständige Anwachsen verantwortlichen Tendenz.

Viktor Zuckerkandl in «Die Wirklichkeit der Musik»

Zum Eingang

Diese Arbeit gründet sich auf eine Darstellung Viktor Zuckerkandls (1896-1965), in der er ebenso einfach wie tiefgreifend die vielfältigen Phänomene der musikalischen Formenwelt in goetheanistischer Haltung auf das in ihnen sich aussprechende Urphänomen hin anschaut. Zuckerkandl selbst hat sich im obigen Zitat zu seiner goetheanistischen Anschauungsweise bekannt.

Viktor Zuckerkandl war einer der großen, heute zu Unrecht vergessenen Musikdenker. Der gebürtige Österreicher emigrierte 1940 in die USA, wo er u.a. Laien in musikalischer Phänomenologie unterrichtete. Neben den deutschsprachig vorliegenden Büchern «Die Wirklichkeit der Musik» (Zürich 1963) und «Vom musikalischen Denken» (Zürich 1964), die sich mehr an das Fachpublikum wenden, gibt es eine englischsprachige Publikation, die aus seiner Arbeit mit musikalischen Laien in Amerika hervorgegangen ist (Viktor Zuckerkandl, *The Sense of Music*. Princeton 1971). Diese behandelt in allgemein verständlicher Form alle grundlegenden Aspekte der Musik, wie Melodie, Satz und Struktur, Metrum, Takt und Rhythmus, Polyphonie und Harmonie. Zum Teil vermittelt Zuckerkandl das Allgemeinwissen, das man in allen Musiklehrbüchern nachlesen kann, allerdings in lebendiger Art und Weise. Zum Teil bringt er aber auch neue Aspekte und Hintergründe in seine Darstellungen ein, die sowohl von profunden Kenntnissen als auch von liebevollem Umgang mit der musikalischen Wirklichkeit zeugen. In den Jahren nach seinem Tod hatte sein Ansatz gegenüber den sich breit machenden intellektualistisch-soziologischen und zum Teil geradezu ätzenden Anschauungen, z.B. eines Adorno, zunächst keine Chance. Heute findet man seinen Namen im aktuellen deutschen Buchsortiment nicht und sind seine Veröffentlichungen nur in der Bibliothek oder antiquarisch zugänglich.

Das Kapitel, aus dem im Folgenden öfter zitiert werden wird, ist Teil jener amerikanischen Publikation «*The Sense of Music*» und heißt «*Texture und structure*» und dieses wiederum hat als ersten Abschnitt «*Arrow and circle*», frei übersetzt mit «*Pfeil und Bogen*». Wenn im Text Zuckerkandl zitiert wird, handelt es sich, wenn nicht anders angegeben, um meine Übersetzung aus «*The Sense of Music*». Zuckerkandls Darstellung in «*Arrow and circle*» kann für das Musikhören und das Musikverständnis, aber auch bis in die Musizierpraxis hinein von allergrößter Bedeutung sein und bietet für eine anthropologische Musikbetrachtung einen geradezu idealen Boden.

Als Ausgangspunkt unserer Betrachtungen sei zunächst eine einfache Melodien gewählt – das französische «Sur le pont d’Avignon», dann eine bekannte Chormelodie J.S. Bachs.

Die Formpyramide

Frankreich

Sur le pont ...

1.

2.

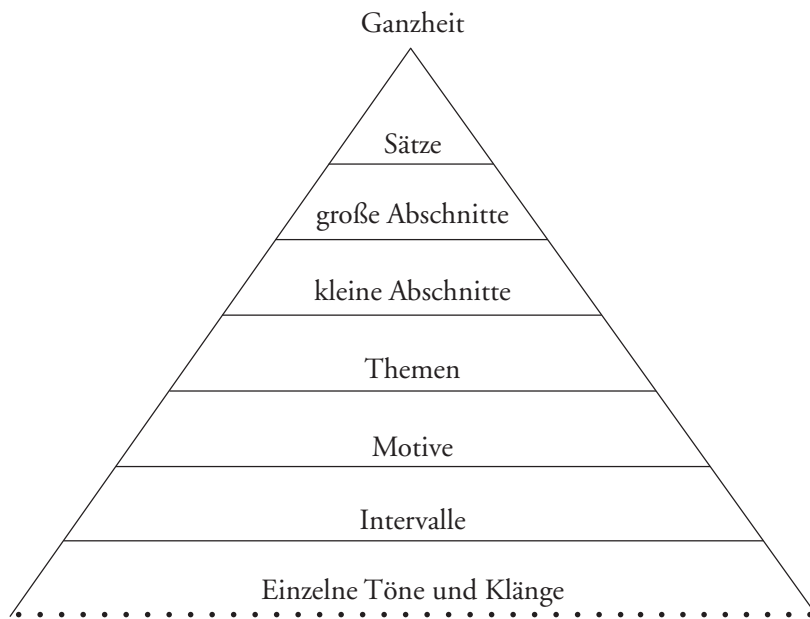
Bach, Choral 289

The image shows three staves of musical notation. The first staff is a treble clef melody in C major, labeled 'Sur le pont ...' and 'Frankreich'. The second and third staves are also in treble clef, in B-flat major, and are labeled '1.' and '2.' respectively, with 'Bach, Choral 289' at the bottom right. The second and third staves are connected by a long slur, indicating a single melodic line with two different phrasings or versions.

Wenn Sie diese Melodien hören, dann nehmen Sie wohl zuerst einmal Töne wahr, dann erkennen Sie vielleicht die Melodie wieder und erleben allgemein eine bestimmte Bewegungsart und eine spezifische Stimmung. Wenn Sie etwas genauer hinhören, werden Sie *Tongruppen* unterscheiden können, Töne, die zusammengehören. Die kleinste solcher möglichen Tongruppierungen besteht aus zwei Tönen mit ihrem Zwischenraum (*Intervall*). Mehrere Töne und Intervalle zusammen bilden dann das, was man in der Musik ein *Motiv* nennt. Also hören Sie auch Motive. Dann bilden auch diese Motive wiederum größere Zusammenhänge. Das sind schon etwas größere Teile einer *Melodie* oder eines *Themas*. Auf dieses Thema beschränkt sich eine kleinere musikalische Form wie die beiden Beispiele oben. Größere Formen wiederum haben solche in sich geschlossenen Themen als Bausteine. Und so weiter: immer können Sie Ihre Aufmerksamkeit auf noch größere Einheiten lenken, die jeweils aus kleineren Einheiten organisiert sind. Ordnet man diese verschiedenen Ebenen musikalischer Erfahrung übereinander in einer Hierarchie an, ergibt sich das Bild einer *Pyramide*.

Nach oben zu werden die Zusammenhänge immer umfassender, nach unten hin immer kleiner, bis schließlich auf unterstem Strukturniveau die Einzelheit steht. Zwischen Ganzheit und Einzelheit bewegt sich unser Musikhören und Musikerlebnis. Im Erfahren der Einzelheit vergessen wir tendenziell die Ganzheit, dafür erwachen wir am konkreten Punkt. Im Erfahren der Ganzheit besteht umgekehrt die Gefahr, die einzelnen Punkte und mit ihnen Wachheit und Genauigkeit zu verlieren.

Weil die hier genannte Fähigkeit, sich wahlweise auf den verschiedenen Ebenen der Form aufzuhalten, d.h. die Aufmerksamkeit dort fokussieren zu können, grundlegend für das Erleben einer musikalischen Form überhaupt ist, sei nach der Skizze «Formpyramide» eine kleine Übung beschrieben, die sich in Musikhörkursen immer wieder bewährt hat und mit der man die musikalische Erlebniskraft bedeutend steigern kann.



Die Formpyramide: Musikerfahrung von der Einzelheit bis zur Ganzheit

Übung

Nachdem Sie die Melodien, sei es das kleine französische Lied, sei es der Bach-Choral, oder sei es das Thema eines Schubert-Impromptus, auswendig singen können, begleiten Sie dieses Singen oder Summen mit kleinen Armbewegungen, die, Sie werden es bemerken, Ihr Erlebnis der kleineren und größeren Formkräfte überraschend gut unterstützen. Beschreiben Sie, während Sie singen, kleine *Bögen* mit einem Arm, Bögen, die so groß sind, wie der Zusammenhang, den Sie sich zu erleben vornehmen. Konkret: Zuerst fassen Sie je zwei Viertel, das sind ein halber oder ganzer Takt, zu einem Bogen zusammen. Dann einen ganzen Takt, dann zwei Takte, dann vier, schließlich acht. Dabei wird von Ihnen immer mehr musikalischer Atem verlangt, und gerade dabei hilft Ihnen die kleine Armbewegung. Im Schubert-Notenbeispiel sind die Bögen der verschiedenen Niveaus eingetragen. Natürlich verwendet Schubert nur einen kleinen Bruchteil dieser vielen Bögen. Aber im Grunde will jeder Bogen solcher Art in der Partitur den Spieler oder Sänger auf die hier geübten Formzusammenhänge hinweisen.

Schubert, die ersten 8 Takte des B-Dur-Impromptus

Pfeil und Bogen

Vergleichen Sie dann Ihre Erfahrungen mit solchen geschlossenen und begrenzten musikalischen Gebilden mit einer anderen. Nehmen wir zunächst ein «Kleines Präludium» von Bach¹:

Bach, Kleines Präludium c-moll

Mit *Wiederholung* haben alle bisher zitierten Stücke zu tun, aber auf je andere Weise. Lassen wir Zuckermandl zu Wort kommen: «Aber die Art, *wie* das geschieht,» [die Wiederholungen] «ist sehr verschieden. Im Bachpräludium sind die Wiederholungen wie die Wellen eines kontinuierlichen Zeitstroms, jede Wiederholung ist ein «Weiter» in diesem Strom. Ganz anders im Schubert-Impromptu: Hier sind die Wiederholungen Wiederkehr, sind Rückkehr, sie tragen uns nicht weiter, sondern zurück. So wirkt dieselbe Sache, die Wiederholung, doch ganz verschieden. Einmal dient sie dem elementaren Bedürfnis, weiter und immer weiter zu fließen, ein andermal dient sie dem ebenso elementaren Bedürfnis, zurückzukehren, zurück zum Ursprung, zum Ausgangspunkt. Die sachgemäßen Symbole für diese Grundtatsachen sind der *Pfeil*, auf dem wir uns immer weiter und weiter bewegen können, und der *Kreis*, auf dem entlang die Bewegung zum Ursprung zurückkehrt.

Im Präludium strömt die Bewegung grenzenlos weiter, sie überspült die Grenzen, die zwischen den melodischen Einheiten liegen, und das wichtigste Phänomen ist der *Fluß*. Die Schlüsse solcher Fließstücke haben denn auch oft etwas Willkürliches, denn eigentlich sollten sie niemals enden. Und wirklich haben die Komponisten an das Ende solcher Stücke noch ein paar Takte angehängt, wenn sie ihnen zu kurz erschienen.

Im Impromptu ist dagegen das eine Melodistück scharf vom anderen getrennt. Es geht hier weniger um den immerwährenden Fluß als um die gegenseitige Entsprechung und die Balance

1) Es eignen sich auch viele andere Präludien Bachs, z.B. aus seinem Wohltemperierten Klavier: Band 1 C, Cis, D, d, G, b; Band 2 c, Cis, F.

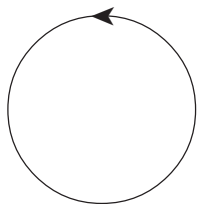
der Teile. Kein Gefühl des Grenzenlosen hier, alles spielt sich in genau definierten Grenzen ab und spricht vom Triumph der Geschlossenheit und Symmetrie.

Diese beiden Grundkräfte – Pfeil und Kreis, der eine offen, der andere geschlossen, der eine wachsend und anwachsend, der andere symmetrisch – liegen allen musikalischen Formbildungen zugrunde, getrennt oder, was öfter vorkommt, in verschiedensten Kombinationen und Kreuzungen. [Hervorhebungen von mir. St. A.]

Je nachdem, welche Grundkraft überwiegt, die lineare oder die sich schließende, spricht man in der Musiklehre von *Reibungsformen* einerseits und von Bogen- oder *Gleichgewichtsformen* andererseits.»

So kann man die beiden ganz grundlegenden Kräfte aller musikalischen Form beschreiben: im Bild vom Pfeil und im Bild des Kreises oder Bogens. Dieses «Pfeil und Bogen» ist einfachster und bildhafter Ausdruck des Grundgedankens, mit dem Zuckerkandl die vielfältigen musikalischen Phänomene ordnet und ihre Beziehung zu den Urkräften aller Form überhaupt offenlegt.

Wenn er diese in der Weise ausspricht, wie er es hier tut, man könnte beinahe sagen, zu tun *wagt*, dann klingt das so einfach und selbstverständlich, daß man ohne weiteres an der Tragweite seiner Darstellungen vorübergehen kann und sich die potentiell großen Hilfen für die musikalische Praxis entgehen läßt. Er wagt es, die von seinen Kollegen Musikwissenschaftlern in immer feinere Begriffsunterscheidungen zergliederte Vielheit von Phänomenen als von *einem* Urphänomen durchwirkt anzusehen. So wie alle äußere Form sich in dem Spannungsfeld der Möglichkeiten «gerade» und «gebogen» bewegt, so alle musikalische Form zwischen «linear-fortfließend» und «zyklisch-in-sich-geschlossen». Er gibt diesen beiden Tendenzen je ein Motto mit auf den Weg zu seinen Lesern, und diese sind ebenso einfach wie weittragend. Das Motto für die lineare, offene Bewegung lautet «Weiter», dasjenige für die geschlossene «Zurück».



Pfeil, Bild der linearen, offenen Grundkraft aller Form: «Weiter»

Kreis, Bild der sich schließenden Grundkraft aller Form: «Zurück»

Die **offene Form** geht weiter und weiter (Linie), geht geradewegs auf ein Ziel zu (Pfeil), geht von einem Ursprungsimpuls getrieben oder von der Zukunft angezogen immer weiter, bis der Impuls bzw. Sog erlahmt, oder sie geht wie im ewigen Jetzt versunken weiter und weiter. Sie basiert auf einer Grundeigenschaft der Zeit: auf dem *Zeitfluß*. Der Zeitfluß oder Zeitstrom entgeht meist unserem auf Punkte und Klarheit gerichteten Gegenstandsbewußtsein, man könnte sagen, wir «verschlafen» ihn, ebenso wie wir die Lebensvorgänge in unserem Organismus «verschlafen», wenn nicht eine Störung oder ein Schmerz unangenehme Wachheit verursacht. *Der Zeitfluß trägt die Lebenskräfte der Musik*. Seine Repräsentanten in den musikalischen Phänomenen sind vor allem die Wiederholungen kleiner Elemente, in der Musik der Wiener Klassik auch jene berühmten «Alberti-Bässe», die als unauffällig-dienende Lebensgrundlage die gegliederten und auszieselierten Themen tragen und ihren Fortgang im Zeitstrom (das «Weiter») unterstützen.



*Albertibaß, Repräsentant des
musikalischen Flusses*

Die **geschlossene Form** basiert hingegen auf der anderen Grundeigenschaft der Zeit, auf der Fähigkeit, Gliederungen, treffend «*Zeiträume*» genannt, bilden zu können. In so einem Zeitraum wölbt sich der Spannungsbogen von einem klaren Anfangspunkt bis zum Höhepunkt und weiter bis zum ebenfalls klaren Endpunkt. Das Räumliche einer solchen Form wird meist durch mathematisch eindeutige Unterteilungen noch unterstrichen. Ein Vergleich mit der Architektur drängt sich auf.

Erwin Ratz: «Fest gefügt» und «Locker gefügt»

Eine Unterscheidung von offenen und geschlossenen, von linearen und kreisförmigen Formen treffen wir auch bei einem Landsmann Zuckerkannds, dem österreichischen Schönbergsschüler Erwin Ratz an. Bei ihm (Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1973) heißen Teile mit klarem Anfang und Ende, mit quasi architektonischer Gestaltung «*fest gefügt*», Teile mit offenerem Charakter «*locker gefügt*». Nur bezieht er diese Unterscheidung nicht in erster Linie auf Stücke verschiedenen Stils oder gar Musikepochen, sondern auf die Musikstücke selbst, wo er sowohl bei Bach als auch bei Beethoven *innerhalb* der Stücke «fest gefügte» und «locker gefügte» Abschnitte findet. Die Unterscheidung von Ratz ist zwar nicht dieselbe wie die hier getroffene. Aber sie geht doch in eine ähnliche Richtung und charakterisiert sehr gut einen Teilaspekt der großen Polarität Offene Form – Geschlossene Form.

«Zur Erzielung eines festen Zustandes dienen vor allem harmonische Mittel (das eindeutige Feststellen und Festhalten der Haupttonart mittels Kadenz), ferner bestimmte thematische bzw. motivische Strukturen, als deren wichtigste wir für die Form des Hauptgedankens die achttaktige Periode, den achttaktigen Satz und das dreiteilige Lied (8+4+4) anzusehen haben. Die Periode besteht aus einem Vordersatz und einem Nachsatz, wobei der Vordersatz in der Regel auf einem Halbschluß endigt, der Nachsatz so wie der Vordersatz beginnt und mit einem Ganzschluß endigt...» Locker Gefügte erblickt Ratz vor allem in modulierenden Seitensätzen, in Überleitungen und vor allem in der Durchführung der Sonatenform.

Zählen, Messen, Wiegen – Leben

In fest gefügten Musikabschnitten, oder, mit Zuckerkanndl, kreisförmigen, werden ständig drei Tätigkeiten ins Künstlerische umgewandelt, durch die die moderne Zivilisation groß geworden ist. Was wäre die Naturwissenschaft und die auf ihr basierende Zivilisation ohne *Zählen, Messen und Wiegen*? Interessanterweise spielen diese drei sonst eher auf das Physische gerichtete Tätigkeiten gerade in derjenigen Musik eine große Rolle, die Zuckerkanndl mit dem «Triumph der Geschlossenheit» in Verbindung bringt. In den symmetrisch geordnet zeitlichen Spannungsbögen *zählen* Sie, natürlich meist unbewußt, die Häufigkeit bestimmter Ereignisse, Sie registrieren unbewußt, im wievielten Bogen Sie sich gerade hörend befinden. Und ohne daß Sie absichtlich mitgezählt hätten, hat doch etwas in Ihnen die Ereignisse gezählt. In ähnlicher Weise haben Sie bestimmte Längenverhältnisse und Proportionen der Musik *gemessen*. Im «Satz» z.B. werden Sie die doppelte Länge des 3. Motivs erleben (s.u. das Beethoven-

Sonatinethema und Mozart-Adagio, 1+1+2 Takte), in der Periode *messen* Sie die gleiche Länge der beiden Melodiehälften (4+4 Takte). Das *Wiegen* von Gewichten endlich wird vor allem im Takt wesentlich. Der erste Schlag im Takt ist nicht nur kräftiger, er setzt sich auch intensiver mit der Schwere auseinander, während der vierte vor allem leicht sein will. Dasselbe gilt auch für Gruppen von Takten («Großtakt»). Diese Unterschiede im Gewicht erfassen Sie aber mit einem feinen, sich nah am Körper und seinen Sinnen abspielenden Wiegen.

In den Musikgestaltungen also, die deutliche Grenzen und Symmetrien in der Endlichkeit zeigen, spielt das unbewußte Zählen, Messen und Wiegen eine wichtige Rolle.

Nicht in gleicher Weise sind diese stoffgliedernden Tätigkeiten beim Hören von Übergängen, Durchführungen, Zwischentakten wesentlich, also in all dem, was Ratz die locker gefügten und Zuckerkandl die pfeil- oder kettenförmigen Teile der Musik nennt. Hier ist eine ganz andere Fähigkeit vom Hörer und Musiker gefragt, und das ist die Kunst, sich lebendig zu *verwandeln*. Wie das Wort «Übergang» schon andeutet, geht es darum, eine Art Metamorphose zu leisten, sich von einem Zustand in einen anderen hineinzuleben. Zum Beispiel von einer Tonart in eine andere («Modulation»), oder in der Sonatenform vom ersten Themenfeld zum zweiten («Überleitung», immer mit Modulation verbunden).

Die Gesetze, die für diesen Bereich gelten, sind viel schwieriger zu fassen, sie sind nicht so auf Irdische abgestellt wie jene klaren, kristallinen Gesetze der Symmetrie. Man kann sie finden, wenn man Vorgänge im Reich des *Lebendigen* studiert, und konkret besonders die von R. Steiner sogenannten *sieben Lebensprozesse* (Atmung, Wärmung, Ernährung, Absonderung, Erhaltung, Wachstum, Reproduktion). Werden jene zunächst organischen Vorgänge in den seelischen Bereich gehoben, können sie Hilfsmittel zum Erfassen aller Prozessualen werden. Man kann sie z.B. gerade in dieser Reihenfolge musikalisch sehr deutlich in der Durchführung von Beethovens erster Klaviersonate op. 2 Nr. 1 finden. Eine Darstellung dieser Thematik hoffe ich in Zukunft vorlegen zu können. Hier nur *ein* Hinweis, wie sich organische Kräfte musikalisch auswirken können. In der Ernährung, 3. Lebensprozeß, spielt die Zerkleinerung und gründliche Zerlegung, ja Zerstörung der aufgenommenen Speisen eine Hauptrolle. In Beethovenschen Durchführungen und anderen locker gefügten Teilen kann man nun an bestimmten Stellen des Prozesses die Tendenz beobachten, daß ein Thema regelrecht zerlegt wird bis hin zur Verflüssigung in Sechzehntelfiguren (Vergl. z.B. auch seine Sonate D-Dur op. 28, 1. Satz, Durchführung). Man kann den Eindruck haben, die Themen würden in der Durchführung «verdaut».

Während die fest oder bogenförmig-symmetrisch geformten Teile der Musik mehr zur *seelischen* Schicht unseres Gesamtwesens sprechen, haben die lockeren oder linear-fortfließenden viel mehr Verwandtschaft mit der *lebendigen* Schicht. In anthroposophischer Terminologie würde man sagen, die einen sprechen mehr den Astralleib, die anderen mehr den Ätherleib an.

Taktgruppen

Wenn vom *Takt* die Rede ist, darf ein Phänomen nicht verschwiegen werden, das hier und da in der Literatur über Musik auftaucht, aber unverdienterweise ein Randdasein fristet, obwohl ihm in der Praxis eine große Bedeutung zukommt: die Erscheinung, daß ähnliche Kräfte und Qualitäten, wie sie im einzelnen Takt erlebt werden können, sich auch in einer zusammengehörigen Gruppe von Takten («Taktgruppe» oder auch «Großtakt») finden lassen.