

DISKURS: MELODIE UND HARMONIE

Mehrstimmige Musik lebt davon, daß Melodie und Harmonie ineinandergreifen. Sind beide gleichberechtigt?

Das ist die Frage nach dem, was zuerst da war, die Henne oder das Ei. Der Renaissance - Theoretiker Gioseffo Zarlino schreibt, daß die „*Harmonie aus der Melodie*“ geboren werde. Das heißt: die Melodie ist zuerst da; aus dem Zusammenwirken verschiedener Stimmen entsteht Harmonie. Doch stellt er dieser Aussage sogleich eine Antithese gegenüber, die besagt, daß „aus der Harmonie, dem Rhythmus und der Rede die Melodie geboren werde, wie Platon es will“¹. Ich glaube nicht, daß Zarlino hier eine Genese meint in dem Sinne, daß Harmonie, Rhythmus und Klangrede zuerst da waren und die Melodie sozusagen „nachrangig“ aus ihnen erwachse, sondern daß vielmehr die Melodie die „Königin“ der musikalischen und kontrapunktischen Parameter ist, deren Wesen und Qualität sich aus den genannten drei anderen speist.

Daraus läßt sich doch folgern, daß Melodie nicht ohne Harmonie denkbar ist und umgekehrt.

Die Lehrtradition trennt „Harmonielehre“ als Einzelfach ab und legt eindeutig den Schwerpunkt auf die Ordnungsprinzipien des vertikalen Zusammenklangs. „Melodien“ entstehen durch Akkordverbindungen. Wenn ich diese Methode auf das Erlernen einer Sprache übertragen würde, so würde am Anfang das einzelne Wort stehen oder sogar der einzelne Buchstabe. Aus ihm würde sich dann alles entwickeln, Sätze, größere Sinneinheiten. Ich denke, das funktioniert nur, wenn man gleichzeitig den umgekehrten Weg mit einbezieht, indem man vom Satz, vom Idiom, von der Sinneinheit ausgeht und von dort das einzelne Wort „heranzoomt“. Wie viele Einzelinformationen hätte ein Satz oder ein ganzer Text, würde man ihn in Buchstaben oder Worte zerlegen, also in „Akkorde“! Der Akkord hat doch ungefähr eine ähnliche Bedeutung wie das Standbild für den Film.

Das kann aber sehr interessant sein, denn eine solche filmische Fermate ist ja ein Schnitt in die Zeit, also ein Schnitt in die melodische Bewegung.

¹ Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*“, Venedig 1558/1573, S. 95: „Cioe dall’Harmonia propria, dal Rhythmo et dall’Oratione nasce (come vuol Platone) la Melodia.“

Das ist ein interessanter und sehr grundlegender Aspekt. Indem wir diese Momentaufnahme betrachten, haben wir die Möglichkeit, in unserer Vorstellung den Zeitrahmen zu ergänzen, aus dem sie entnommen ist, sie sozusagen zurückzustellen in einen melodischen Zusammenhang: woher kommt sie, wohin geht sie? Und wenn wir auch nur einen Akkord hören, einen Klang, oder auch nur einen Ton, sogar nur ein Geräusch, so haben wir dieselbe Möglichkeit. Die Oktave g-g beispielweise, mit der die Goldbergvariationen J.S. Bachs beginnen, ist nur scheinbar ein leerer, statischer Klang; denn in ihr vibriert bereits die melodische, kontrapunktische und formale Entfaltung des gesamten Zyklus. Würde Bach mit einem vollgriffigen Akkord beginnen, ich glaube nicht, daß uns die Reprise der Aria so berühren würde, als eine Heimfahrt, eine Vollendung eines großen Weges.

Versteht man Musik als Sprache, so muß die Melodie in den Vordergrund treten, sich vor dem Akkord als gleichberechtigt oder gar wichtiger erweisen?

Eine Sprache lernt man gewöhnlich so, daß man zunächst Vokabeln und Grammatik paukt. Es ist aber wichtig, diese Elemente von Anfang an zu Sätzen zusammen zu fügen, zu Dialogen, die in Alltagssituationen eingebettet sind oder auf große Literatur verweisen. Durch diese Assoziationsräume sind wir in der Lage, uns das Einzelereignis zu merken. Wahrscheinlich *nur* durch sie. Um bei dem Vergleich zur Sprache zu bleiben. In der Regel kann man das, was man eben gelernt hat, auf der ersten Auslandsreise noch nicht flüssig anwenden, weil es noch nicht im sprachhaft-unterbewußten angekommen ist. Doch durch Übung und vor allem durch Sprachpraxis wird es immer besser und geht dann irgendwann wie von selbst. Und langsam, je mehr man sich die Sprache aktiv zu eigen gemacht hat, wird man Methoden und Begriffe vergessen. Jene Methode sollte also die beste sein, die man irgendwann nicht mehr braucht. Einer guten Theorie wird man umso mehr dankbar sein, je mehr sie sich in der praktischen Anwendung überflüssig macht. Hier argumentiere ich natürlich vom Standpunkt der Improvisation auch und gerade strenger historischer Stile, wie etwa der Fuge. Man hat einfach keine Zeit, nachzudenken, zu konzipieren oder zu verwerfen. Das Gelingen oder Mißlingen wird aus dem Moment geboren. Um das zu erreichen, muß man „die Leiter abwerfen, auf der man hinaufgestiegen ist“, wie es der Philosoph Ludwig Wittgenstein formulierte. Haben unsere Ohren und Finger und unser Verstand gelernt, so ist der Weg in das Unterbewußte frei, und wir können den Begriff, der einst unser Hilfsmittel war, getrost beiseite legen.

Also ist das Fach Musiktheorie nur Mittel zu dem Zweck, möglichst schnell alles zu vergessen, sobald man es kann?

Wenn es nur darum geht, sich ein solides handwerkliches Repertoire zuzulegen, um es in der Kunst der Komposition und Improvisation möglichst weit zu bringen, dann stimmt das wohl. Doch ist auch Musiktheorie selbst eine Kunst, nicht nur eine Wissenschaft! Und als solche wohnt ihr auch eine methodische, assoziative, systematische und poetische Schönheit inne, die, um es mit Immanuel Kant zu sagen, durchaus „reiner Zweck“ ist. Sie ist wie ein alter Lehrer, der einen ein Leben lang begleitet und davor bewahrt, in einen Zustand selbstgefälliger Naivität zu verfallen. Außerdem ermuntert sie einen, immer wieder neue Fragen zu stellen, neugierig auf Entdeckungsfahrt zu gehen um immer wieder neu „nach Hause“ zu kommen.

Was hat die Musik mit der Sprache gemeinsam?

Da sind die Kategorien der Klangrede, der „Oratione“, der Versmaße, des riesigen Feldes musikalisch-rhetorischer Figuren, der Affektenlehre. Davon abgesehen ist es wichtig, zu verstehen, daß auch die Musik aus einem Vokabular besteht. Auch dieses Vokabular folgt einer nachvollziehbaren Grammatik. Diese Vokabeln nennen wir *Satzmodelle* oder *Topoi*. Modelle bestehen nicht nur aus einem oder zwei Akkorden, sondern ihr Wesen ist, daß sie *melodisch* und *großflächig* angelegt sind. Sie sind wiedererkennbar nicht nur im Werk eines bestimmten Komponisten, sondern erscheinen immer wieder, über Epochen und Stile hinweg. Ebenso erfindet ein Schriftsteller die Sprache, in der er schreibt, nicht neu, sondern wendet sie an; das wird bei großen Schriftstellern in durchaus eigener und unverwechselbarer Weise geschehen. Doch hier wie auch in der Musik gibt es eine wesentliche Schicht, die sich der individuellen Erfindung entzieht. Sie geht über die Zeiten hinweg und schließt den Einzelnen ein, als seine Bedingung und Möglichkeit. Das heißt, daß wir die Entwicklung der Modelle über Epochen hinweg betrachten müssen, ohne daß sie ihre *gemeinsame Substanz* verlieren, die Gemeinsamkeit also vor die Unterschiedlichkeit stellen. So können wir bewußt den Sinn schärfen für stiltypische Ausprägungen eines Modells bei einem bestimmten Komponisten oder in einer bestimmten Zeit.

Die Entwicklung steht vor dem Gegensatz, die Originalität entfaltet sich auf dem Hintergrund ihrer modellhaften überlieferten Substanz.

Unbewußt haben sicher viele schon die Erfahrung gemacht, daß bestimmte Wendungen immer wieder auftauchen und auch in bisher nicht gekannten Werken merkwürdig vertraut wirken, ohne „abgeschrieben“ zu sein. In solchen Momenten *erinnert* man sich an ein Modell, dem man durch jahrelangen Kontakt mit Musik immer wieder begegnet ist. Wichtig ist, daß solche Modelle nicht *einzelne* Erscheinungen sind wie Kadenzbässe, Quintfälle oder chromatische Bässe, sondern daß unsere *gesamte* überlieferte abendländische Musik vom, sagen wir, 16. bis ins 20. Jahrhundert hinein im Kern modellhaft ist. Wir definieren diesen Umstand mit dem Begriff „Tonalität“.

Wie kann man diese Modelle zusammentragen?

Ein Lehrer könnte sagen: „Notieren Sie beim Literaturspiel oder Hören Stellen, die ähnlich klingen, fertigen Sie Gerüstsätze an, das heißt: nehmen Sie die Verzierungen raus, vereinfachen Sie. Und ordnen Sie diese Stellen in ein Karteikastensystem, nach der Kategorie der Ähnlichkeit. Überziehen Sie die Musik mit einem Netz aus Ähnlichkeiten.“ - Diese Aufgabe zu erfüllen würde Jahre in Anspruch nehmen. Ich bemühe mich, eine Abkürzung zu zeigen.

Es geht also darum, Methoden zu finden, musikalische Erinnerungen zu ordnen.

Ja. Der Garten der Erinnerung ist Wildwuchs, assoziativ, unbewußt und chaotisch. Legen wir also einen „Garten der Erinnerung an“ und pflegen wir ihn.

Wie kann man angesichts dessen „Musiktheorie“ definieren?

Musiktheorie ist kultivierte Erinnerung.

Kontrapunkt ist kultivierte Erinnerung.

Wobei, wenn ich recht verstehe, das Wort Kontrapunkt ziemlich viel einschließt: Improvisation, Generalbaß, Literaturspiel, Komposition, Analyse, Gehör, Gedächtnis, Rhetorik, Verzierung, Reinheit, Struktur, Affekt, Empfindung...

Auch Konstruktion, auch Tanz...

Ein dritter Versuch:

Kontrapunkt ist kultivierte praktische, theoretische und *empfundene* Erinnerung.

Die im Buch verwendeten Begriffe werden dem Leser teilweise neu und ungewohnt vorkommen. Es müssen andere sein als die, die uns die traditionelle Harmonielehre zur Verfügung stellt, weil sie das *melodisch - modellhafte* Moment abbilden sollen vor dem *harmonischen* Ereignis, die melodische Fläche vor dem Vertikalschnitt des Akkordes. Einerseits greife ich auf historische Quellen zurück, andererseits verlasse ich sie wieder, um eigene Wege zu gehen, eigene Begriffe zu schöpfen, um dann wieder zurückzukehren zum Alten.

Wir sind wie Jongleure, doch was sind die Bälle?

Um das zu entdecken, kommt uns eine Eigenschaft zugute, eine unserer vornehmsten: die der Fantasie...