



Title	Über das Vergängliche in der Musik
Author(s)	Tanimura, Ko
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1978, 12, p. 1-27
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48130
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Über das Vergängliche in der Musik⁽¹⁾

Ko TANIMURA

1.

Charles Gounod, ein französischer Komponist im 19. Jahrhundert, hat ein sehr hübsches, trauriges Lied „Venedig“, nämlich „une melodie venise“ komponiert. Der Text ist von einem romantischen Dichter des 19. Jahrhunderts, Alfred de Musset gedichtet. Das Gedicht besteht aus 9 Strophen mit je 4 Zeilen.

Dans Venise la rouge,
Pas un bateau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot!

La lune qui s'efface
Couvre son front qui passe
D'un nuage étoilé
Demi voilé.

Tout se fait, fors les gardes
Aux longues hallebardes,
Qui veillent aux créneaux
Des arsenaux.

—Ah! maintenant plus d'une
Attend, au claire de lune,
Quelque muguet,
L'oreille au guet.

Sous la brise amoureuse
La Vanina rêveuse
Dans son berceau flottant
Passe en chantant;

Tandis que pour la fête,
Narcissa qui s'apprête,
Met devant son miroir
Le masque noir.

Laissons la vieille horloge,
Au palais du vieux doge,
Lui compter de ses nuits
Les longs ennuis.

Sur sa mer nonchalante,

Venise l'indolente

Ne compte ni ses jours

Ni ses amours.

Car Venise est si belle

Qu'une chaîne sur elle

Semble un collier jeté

Sur la beauté.

Was für ein schönes Gedicht! Es hat eine gute Zeilenkonstruktion, gelungene Reime und eine ausgezeichnete Anordnung wohlklingernder Silben. Darüber hinaus aber liegt der Vorzug des Gedichtes in seiner klaren Entfaltung des Bildes (image). In den ersten 3 Strophen ist die untergehende Stadt Venedig, die einmal in der Renaissance prächtig gediehen war, geschildert. Die derzeitige Stadt Venedig, wo kein Mensch, keine Gondel und kein Lampenlicht da ist, schlafst tief in der Finsternis der Nacht. Nur sind die Wände der Gebäude, die am Rand des Flusses schroff stehen, außerordentlich rot. Das Gedeihen der Vergangenheit spiegelt sich eitel darin wider. Die Vergänglichkeit der irdischen Welt ist intensiv von dem Wort „rouge“ ausgedrückt.

Als das Mondlicht mitten aus den mit Sternen geschmückten Wolken (d'un nuage étoilé) scheint, fliegt die Seele des Dichters aus der irdischen Stadt Venedig in die Welt der Träumerei empor. Die alte blühende Stadt, die von Eitelkeit und Zierde voll war, die verdor-

bene Schönheit des Narziß mit seiner schwarzen Maske, diese Bilder alle ziehen in den nächsten 3 Strophen wie auf einer Gondel wiegend kaleidoskopisch vorüber. Plötzlich wird das Mondlicht dunkel. Dann kehrt die Seele des Dichters wieder in die irdische Welt zurück. Die letzten 3 Strophen sind ein Klagelied auf die untergehende alte Stadt Venedig. Die letzte Strophe, in der das weiße Geländer einer Brücke über dem Kanal mit dem Perlenschmuck am Hals einer Schönen verglichen wird, ist die Vollendung des Gedichtes. Man kann hier vorbildlich die Vergänglichkeit, die Traurigkeit und die Hinfälligkeit als eine Kategorie der Schönheit finden.

In der Musik⁽²⁾ Gounods⁽³⁾, die von der romantischen Dichtung begeistert ist, kann man auch das Vergängliche als eine Kategorie der Schönheit finden. Gounod hat die 9 Strophen des Gedichtes zu drei gleichen Teilen unterteilt und sie als Strophenlied komponiert. Also ist das in drei verschiedenen Stufen entworfene Bild von Musset—von der irdischen Welt über die Welt der Träumerei und wieder zurück zu der irdischen Welt—aufgegeben. Die rote Stadt Venedig, Narziß mit seiner schwarzen Maske und der weiße Perlenschmuck am Hals der Schönen, diese drei Bilder sind in dieselbe Musik gesetzt. Gounod hat jede Strophe in vier Teilen komponiert, das heißt Klaviereinleitung, A, B und C. A entspricht der ersten, vierten und siebenten Strophe, B der zweiten, fünften und achten Strophe und C der dritten, sechsten und neunten Strophe des Gedichtes.

In der Klaviereinleitung hat er mit dem großartig wogenden

Arpeggio im 6/8 Takt in der linken Hand die Dünung, die für das Gondellied typisch ist, geschildert. Auf der Dünung des Arpeggios kräuselt sich die kleine Welle im Sechzehntel in der rechten Hand. Die ruhig wiegende Welle hüllt das ganze Lied in Langweile (ennuis) ein, und sie hüllt die rote Stadt in die unfaßbare Tiefe der Vergangenheit (nonchalante) ein. Anderseits funkelt die kleine Welle in der rechten Hand, um den Nachklang der alten glänzenden Kultur erklingen zu lassen. Es ist sehr merkwürdig, daß die große und kleine Welle in der Klaviereinleitung hin und her gehen zwischen dem wehmütigen Moll und dem eleganten Dur, wie zwischen dem bewölkt oder heiteren Mondlicht. Dadurch wandelt Gounod die wandelnden Bilder zwischen der irdischen und jenseitigen Welt, die Musset durchblicken ließ, ausgezeichnet in die Musik um. Die farbige Abwechselung zwischen Moll- und Durklängen ist eine wichtige Ausdrucksweise in diesem Lied.

Nun kommt die Singstimme. Die Melodie wird ganz angenehm begleitet vom Rhythmus der großen Welle des Gondelliedes in der linken Hand. Es ist aber bemerkenswert, daß sich an der Melodie der Singstimme niemals der Grundton der Haupttonart des Liedes beteiligt. Die Melodie des Liedes, die als Moll nicht immer stabil befestigt ist, schwingt um den Terzton. Im Teil A steigt die Gesangsmelodie unerwartet zu dem Ton, der um eine Quinte höher als die Oberterz ist, auf, und dann sinkt die Melodie von dort auf einmal um eine Oktav herab. Auf dem tiefsten Ton werden die Zeilen „Pas un falot“, „L'oreille au guet“ und „Les longs ennus“

betont. Die Musik bewegt sich eine Weile in der fernen Tonart, als ob man, sich nach der schönen Vergangenheit sehndend, in Gedanken vertieft ist.

Im Teil B schwingt die Gesangsmelodie anfangs auf den 3 Tönen der Tonika der Haupttonart. Aber die Begleitung wird währenddessen durch Klänge, die tonartlich zweideutig sind, gefärbt. Dann moduliert die Musik geschickt zusammen mit dem Mondschein, der wieder aus der Wolken vorkommt, auf die neue Dur-Tonart, die auf der oberen Quinte der Haupttonart steht. Hier werden die vorbeifließende Vanina und die Liebesträume in der glänzenden Vergangenheit besungen.

Im Teil C kehrt die Musik wieder auf die Haupt-Molltonart zurück. Und dann verschiebt die Gesangsmelodie sich in eine andere Dur-Tonart, die um einen Halbton höher ist als die Haupttonart. Von dort tritt die Musik auf einmal in die Haupt-Durtonart zurück und endet feminin auf pp. Der lange nachklingende Ton, mit dem die Gesangsmelodie schließt, ist wieder der Terz-Ton. Der Terz-Ton ist jedoch hier nicht der traurige Moll-Klang am Anfang des Stückes, sondern der strahlende Dur-Klang, der an der Brust der Schönen schimmert. Durch den wunderschönen Klang sind die Silbe „naux“ von „arsenaux“, die Silbe „noir“ und die Silbe „té“ von „beauté“ traurig, vergänglich ausgesprochen. Dazwischen verändert sich die Begleitung zwischen der Tonika der Haupt-Durtonart und der Tonika der fernen Tonart, die um eine Dur-Terz höher als die Haupttonart

ist, hin und her. Der Terz-Ton jener Tonika und der Grund-Ton dieser Tonika ist derselbe Ton. Während die Klänge um denselben Ton kaleidoskopisch hin und her wandern, werden wir zu einer Welt der Träumerei eingeladen. Der Schluß des Liedes vor allem ist wunderschön.

Auf diese Weise drückt Gounods *melodie „venise“* ausgezeichnet die Traurigkeit und die Hinfälligkeit als eine Kategorie der Schönheit aus. Wir Japaner nennen diese Eigenschaft überhaupt „Hakanasa“, die „Vergänglichkeit“. Der schwingende 6/8 Takt, die wolkige Gesangsmelodie, die sich mit Absicht von der Tonika der Haupttonart fernhält, die kaleidoskopisch delikat sich umwandelnde Harmonie, der Schluß eines jeden Melodieabschnitts, der vor allem den Schlußreim schön erklingen läßt und die farbigen Klänge darunter, alle diese Ausdrucksmittel haben zusammen die traurige schöne Musik ausgemacht. Wer läßt ihn so schöne Musik schreiben? Es ist eine Übereinstimmung des Gedichtes mit der Musik, ein Melos. Deshalb wird Gounod als ein Schöpfer genannt in der Geschichte des modernen französischen Kunstliedes.

2.

Die vergängliche, hinfällige Musik, die wir in Gounods „Venedig“ finden, findet sich auch oft in modernen französischen Kunstliedern, zum Beispiel in den Liedern Faurés, Debussys und Duparcs. Die

modernen, französischen Kunstlieder, beginnend mit denjenigen Gounods gefolgt von den Liedern Faurés, Duparcs und Debussys, sind oft durch ihr lateinisches, französisches, verfeinertes Empfinden als der hinfälligen oder vergänglichen Musik geeignet. Darin wenden sich die französischen Komponisten des Kunstliedes absichtlich gegen die Komponisten des deutschen Kunstliedes. Ihre schwingende, farbige Musik ist besonders dazu geeignet, den Mondschein, das fließende Wasser des Springbrunnens, die leicht tänzelnde Fee usw. darzustellen. Das fein und leicht Bewegte in der Natur gefiel auch Japanern. Wir Japaner erfahren oft darin die Vergänglichkeit als eine Kategorie der Schönheit. Also ist die empfindsame, stimmungsvolle, französische „melodié“ für unser Gemüt besser passend als das logisch überzeugende deutsche Kunstlied. Trotzdem sind der scharfe, klare Sinn, der in der „melodié“ zu finden ist und der präzise Gestaltungsplan, der hinter dem Schwebenden steckt, ganz verschieden vom Vergänglichen in japanischer Kunst.

Was ist denn die Vergänglichkeit? Es ist eigentlich eine ästhetische Kategorie oder ein Wertbestimmungsbegriff der Schönheit in Japan. Wir Japaner fühlen immer in der abfallenden Kirschblüte die Vergänglichkeit oder die Hinfälligkeit des Lebens. Wir fühlen in der Umwandlung der vier Jahreszeiten die Vergebllichkeit des menschlichen Lebens. Hat der Europäer auch in der Tat eine solche Empfindung? Zum Beispiel ist der Tod ebenso für uns wie auch für Europäer eine traurige, harte Wirklichkeit. Man muß darin die Vergänglichkeit den menschlichen Lebens fühlen. Die Stellungen zum

Tod sind jedoch in beiden etwas anders. Dahinter steht die Verschiedenartigkeit der Religion, der Moral, der Lebensanschauung und der Weltanschauung.

Die Vergänglichkeit heißt auf japanisch „Hakanasa“. „Hakanasa“ ist Nomen. Sein Adjektiv ist „hakanai“. Ethymologisch ist „hakanai“ ein Antonym des „hakadoru“. „Hakadoru“ bedeutet vorwärtszugehen oder schnelle Fortschritte zu machen. Also bedeutet „hakanai“ nicht von der Stelle zu kommen oder nicht gut zu gehen. „Hakanai“ bedeutet auch nicht sofort zum Ziel zu kommen, zögernd, umwegig, unbestimmt zu sein. Daraus sind die folgenden negativen Bedeutungen abgeleitet: 1) umwandelnd, unbestimmt, unbeständig; 2) unfest, unzuverlässig; 3) nichts zu tun, leer, zusammenhangslos; 4) geringfügig; 5) augenblicklich, zufällig; 6) grob, roh, schlecht; 7) kalt, barsch, trocken; 8) unsinnig; 9) der Zustand wenn jemand sein Leben aushaucht. „Hakanai“ ist also das Adjektiv, das den bösen, negativen Zustand darstellt. Das bedeutet die Wertlosigkeit. Das deutsche, flüchtig, leer, vergänglich, vergeblich, traurig, das englische, transient, vain, sudden, das französische, momentané, rapide, passager, fugitif, transitoire, éphémère, incertain bedeutet auch die Wertlosigkeit.

Es ist jedoch sehr merkwürdig, daß bei uns das negative Adjektiv „hakanai“ oft eine positive Bedeutung hat. Wann und wo geschieht die Wertumstellung? Da das negative Adjektiv „hakanai“ einige spezifische Nomen darstellen will, trägt das Adjektiv eine besondere Bedeutung. Je wichtiger die Nomen sind, desto bedeutungsvoller die

Adjektive. Wenn das Vergängliche sich mit der Sache, die ewig sein soll, bedeutungsvoll vereinigt, dann kommt einem die positive Wert-schätzung paradox vor. Die vergebliche Liebe, das flüchtige menschliche Leben, das augenblickliche Gedeihen, das ephemere Leben, alles wird bei uns für wertvoll, sinnreich, prägnant, bedeutungsvoll gehalten, gerade weil alles vergänglich ist.

Gounod hatte durch den schwingenden Rhythmus, die unbestimmte Melodie und die kaleidoskopische Harmonie die Renaissance-Stadt und ihre Kultur, die ewig sein soll, geschildert. Damit konnte er auf die untergehende rote Stadt einen ästhetischen Wert, die Vergänglichkeit als eine Kategorie der Schönheit legen. Die negative Seite des Vergänglichen wird hier sinnlich in den positiven Wert umgewandelt. Aber es ist merkwürdig, daß hier zwischen dem Vergänglichen und Venedig als dem geschilderten Gegenstand nicht immer die notwendige Verbindung vorhanden ist. Für Mussets Augen, die in der Finsternis der Nacht die Wasserfläche ansehen, für Gounods Ohr, das die Stille der Stadt hört und auch für uns, die das Lied anschauen, findet sich die Gemütsruhe, die Fassung. Die empfindlich traurige Schönheit des vergänglichen Liedes wird durch die Gemütsruhe, die Fassung vermittelt.

„Die Frauenliebe und Leben“⁽⁴⁾ ein Liederzyklus, komponiert von Robert Schumann im 19. Jahrhundert ist auch vergänglich. Der Text ist von einem romantischen Dichter, Adalbert von Chamisso geschrieben. In seinen 8 Liedern läßt sich der Verlauf entfalten: eine

junge Dame liebt einen Mann, verlobt sich mit ihm, heiratet ihn, gebärt sein Kind und verliert dann auf dem Höhepunkt ihres Glücks plötzlich ihren teuersten Mann, fällt in die Hölle der Verzweiflung. Vor allem ist das letzte Lied „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan“ vergänglich schön. Der Text ist folgender :

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,

Der aber traf.

Du schlafst, du harter, unbarmherz'ger Mann,

Dem Todesschlaf.

Es blicket die Verlass'ne vor sich hin,

Die Welt ist leer.

Geliebet hab' ich und gelebt,

Ich bin nicht lebend mehr.

Ich zieh' mich in mein Inn'res still zurück,

Der Schleier fällt,

Da hab' ich dich und mein verlor'nes Glück,

Du meine Welt!

Die Dichtung von 12 Zeilen hat Schumann als ein durchkomponiertes, rezitierendes Lied komponiert. Die junge vor Gram vergehende Frau trägt fluchend, murmelnd das Gedicht vor. Nur in der 5. und 6. Zeile kommt eine Erhöhung der Gesangsmelodie vor und dann sinkt bald die Melodie herab und endlich in der 11. und 12. Zeile erreicht die Gesangsmelodie den tiefsten Ton. Die Hoffnung aufs Leben hört auf, und der Vorhang wird zugezogen. Die Musik

ist in dem dunklen Moll geschrieben. Es gibt hier keinen schwingenden Rhythmus, keine unbestimmte Melodie und keine farbige Harmonie wie in Gounods „Veinedig“. Die drückend nachschleppende Gesangsmelodie, die von Tonika-, Dominant- und Unterdominantklängen in der Moll-Tonart begleitet wird, verkündet die Grausamkeit des Schicksals.

Aber die vergängliche Schönheit des Liedes besteht nicht nur in dem kaltblütigen Ton, sondern auch im Nachspiel für Klavier allein. Als die Gesangsstimme ersterbend mit dem Dominantklang in der letzten Zeile „Du meine Welt“ endet, moduliert die Musik plötzlich in die Dur-Tonart, die um eine Dur-Terz tiefer als die Haupttonart ist, und hier fließt der heitere Dreiertakt. Das ist das Klavierspiel. Das ist jedoch dieselbe Musik, die im ersten Lied des Zyklus das aufgeregt gewordene Gemüt der verliebten Dame geschildert hat. Die Musik ist eine schöne Erinnerung der Dame, die nun den Vorhang zuschließend in der Tiefe des Herzens bleibt. Dort, wo die traurige Dame, die in höchstem Glück ihren Mann verlierend, die Lust zum Leben aufgegeben hat, der Dame, die von Hoffnung voll war, als ein und dieselbe gegenübergestellt wird, wird nicht nur das letzte Lied „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan“, sondern auch der ganze Zyklus „Die Frauenliebe und Leben“ in ein vergänglich schönes Kunstlied sublimiert. Aber muß man hier wissen, daß das Klavierspiel nichts anderes als die Musik des ersten Liedes ist, und man kann Schumanns Absicht, hier der grausamen, dunklen Musik die ganz heterogene Musik entgegenzusetzen, gut verstehen.

Das Vergängliche als eine Kategorie der Schönheit besteht hier nicht nur in der traurigen Helden selbst, sondern im Doppelbild zwischen Leben und Tod, das Schumann, auf Chamisso's Gedicht gründend, durch Töne ganz intellektuell, vernünftig und künstlerisch-musikalisch gemacht hat. In diesem Sinne muß man sagen, daß das Vergängliche als eine Kategorie der Schönheit hier nicht als das Empfindbare, sondern als das Intellektuelle präsentiert wird.

3.

Die Liebe ist flüchtig. Der Reichtum ist vergänglich. Das Gedeihen dauert nicht immer ewig. Alles in der irdischen Welt muß auf jeden Fall verfallen. Wer stürzt alles in der Welt in den vergänglichen Zustand? Er ist die Zeit. Zeit ist eigentlich Veränderung und Umwandlung. Die Zeit macht immer einem Zustand Ende, und sie führt immer neuen Zustand herbei. Damit begrenzt Zeit alles. Niemand kann den Strom der Zeit absperren. Wer zur Welt kommt, muß unbedingt sterben. Das Glück ist wandelbar. Es gibt doch Leben, weil gerade Tod vorhanden ist. Die Zeit, sie ist Ursprung der Vergänglichkeit.

Die Musik ist die Kunst der Zeit als Ursprung der Vergänglichkeit. Die Musik ist die begrenzte Welt, die nur in ihrer klingenden Gegenwart vorhanden ist. In diesem Sinne muß man sagen, daß die Musik vor allem die vergänglichste Kunst ist. Aber die Musik ist

keineswegs vergänglich, solange sie klingt. Das klingt etwas komisch! Die unbestimmte, zweideutige Musik, unfaßbare Musik, schwache, sterbende Musik, sie ist nur Ausnahme. Die europäische Musik naht uns überzeugend mit ihrem festen Schritt. Ein unruhiges Herz, Unselbständigkeit, Traurigkeit, so was wird nur von der Musik geheilt.

Die europäische Musik zerlegt die Musik immer in die Elemente Melodie, Rhythmus, Harmonie, Dynamik, Agogik, Tonqualität, Tonfarbe usw. und sie will dadurch die Zeit beherrschen, kontrollieren. In diesem Sinne hat sie das Vergängliche der Zeit überwunden. Zwar ist die Musik eine Kunst von immer sich verändernden Tönen, aber sie ergibt sich nicht immer dem Strom der Zeit. Der Musiker läßt seinem Willen gemäß die unfaßbaren Töne nach der Regel laufen. Wenn auch die physikalische Zeit der klingenden Musik begrenzt ist, schreitet die musikalische Zeit, das Vergängliche der Zeit überwindend, mit festem Schritt fort. Der Musiker kann nach seinem Willen nicht nur die Zeit der Musik beschleunigen oder verzögern, sondern es kann ihm sogar auch möglich sein, plötzlich die Zeit anzuhalten.

Der Musiker, der in diesem Sinne allenthalben die Zeit der Musik regierte, um aus der Musik das Vergängliche auszurotten, ist Ludwig van Beethoven. Sein ganzes Leben war im Streit über die unfaßbare Zeit, in der Herausforderung gegen die Zeit, deren Strom niemand sperren kann, geführt worden. Er legte der Musik die höchste Folgerichtigkeit auf. Dadurch konnte er der Musik das

Unbestimmte, das Unruhige, das Unfaßbare und das Flüchtige wegnehmen. In seiner Musik gibt es keine Möglichkeit, das Vergängliche einschleichen zu lassen. In seiner 3. Sinfonie regiert das Hauptthema als der unsterbliche Machthaber des ganzen Stükkes, und in seiner 6. Sinfonie hat er die Fügung der Natur selbst in seiner Hand gewonnen. In seiner 5. Sinfonie wird das Schicksal, das der Herrscher der Zeit selbst ist, von ihm angetrieben und gemeistert. Seine absolute Beherrschung der musikalischen Zeit besteht in seinem unvergleichlichen Willen. Damit steht er auf dem Höhepunkt der abendländischen Musikgeschichte.

Aber in seinem späten Werk kann man etwas anderes spüren. Man kann in Zusammenhang mit seiner Beherrschung der Zeit nicht immer genügend sein Spätwerk verstehen. Das 16. Streichquartett, F-Dur, Opus 135 wurde in Oktober im Jahre 1826, einige Monate vor seinem Tod geschrieben. Das knappe Stük ist sein Schwanengesang, der von ihm vollbracht wurde. Taubheit, Augenkrankheit spät in seinem Leben, Schmerz am Rücken, Sorge um seinen ausschweifenden Neffen. Von diesen Sachen erschöpft hat er vielleicht in dieser Zeit schon seinen Tod geahnt. Trotzdem hat er mit seinen allerletzten Kräften gegen die Zeit der Musik gekämpft.

Im Finale des Streichquartett⁽⁵⁾ steht der Titel „Der schwer gefaßte Entschluß“. Über dies werden darunter 2 Motive vorgeführt. Die Wörter „Muß es sein?“ und „Es muß sein! Es muß sein!“ sind den Motiven zugeordnet. Über die Bedeutung dieser Wörter gibt es

zwar verschiedene Ausdeutungen, aber niemand kann darüber seine wahre Absicht wissen. Es ist jedoch gewiß, daß die 2 Motive Frage und Antwort sind. Jetzt nennen wir die 2 Motive A und B.

A ist die scharfe fragende Melodieformel mit absteigender Moll-Terz und aufsteigender verminderter Quart. Andererseits ist B die überzeugend antwortende Melodieformel mit aufsteigender Moll-Terz und absteigender Quart. Und B ist zweimal bestätigt, das heißt „Es muß sein! Es muß sein!“. Im Finale, das in der Sonatenform geschrieben ist, ist A in der Einführung in Grave vor der Exposition und vor der Rekapitulation gebracht. B zeigt sich im Hauptsatz in Allegro nicht nur als Anfangsmotiv des Hauptthemas, sondern erscheint auch in varierter Gestalt überall im Hauptsatz, und endlich wird die Coda mit B geschlossen. Die persönliche Frage und Antwort darauf, die sich aus dem folgerichtigen Gebrauch von A und B ergibt, ist die Beherrschung der Zeit. Es ist dem willensstarken Beethoven entsprechend. In diesem Sinne gibt es hier keineswegs das Vergängliche, das Zögernde, das Flüchtige. Aber ist es wirklich so?

Die Beherrscher der Zeit in der Musik sind hier sicher die 2 Motive A und B. Aber sooft die beiden Motive erscheinen, werden sie von der mysteriös elastischen, schwachen melodischen Bewegung verwischt. Bei seiner ersten Einführung läßt eine gleichgültige, gelassene Melodielinie das zögernde Motiv A verschwommen erscheinen. Durch die gelassene Melodielinie hindurch setzt A hartnäckig seine Frage fort und endlich macht A am Anfang der Exposition dem

Motiv B Platz. Bei seiner zweiten Einführung vor der Rekapitulation ist zwar die Frage A in ff entschlossen, aber hier auch unterbricht die gleichgültige, gelassene Melodielinie seine Frage. Dadurch setzt A wieder hartnäckig seine Frage fort und endlich am Ende der zweiten Einführung wird A gewaltsam durch die Antwort B übertönt. Andererseits beginnt das Hauptthema in der Exposition mit dem klaren, ehrlichen B. Aber das Motiv B löst sich in seiner letzten Hälfte auch in die geschlängelt fließende Melodielinie auf. Durch die zusammenhangslos gleichgültige, gelassene Melodielinie hindurch erhebt B eifrig seinen Kopf.

An der strengen Frage und Antwort und der zusammenhangslos gleichgültigen, gelassenen Melodielinie beteiligt sich nun das ganz heterogene dritte Thema. Es ist das Nebenthema, das klar wie ein Kristall und schlicht wie ein Volkslied ist. Die engelhaft schöne Melodie erscheint als eine Offenbarung mitten in dem endlosen Kampf zwischen Frage und Antwort. In diesem Zusammenhang ist vor allem die Coda ausdrucksvoll. Als B erschöpft mit knapper Not seine Antwort anbieten will, singen ganz unerwartet alle Streichinstrumente in Piccicato das engelhafte Nebenthema. Kurz darauf kehrt die erste Violine zu Arco zurück und sie fliegt mit dem Engelsgesang gen Himmel auf. Unter der gnädigen Einleitung des Engels bietet B bald, auf sich vertrauend, seine letzte Antwort an.

Die absolute Bemeisterung der musikalischen Zeit Beethovens wankt hier sonderbarerweise. Die sichere Frage und Antwort sind

hier im Begriff, in den mysteriösen Strom der Zeit verschlungen zu werden. Die Willenskraft des Menschen Beethovens kann nicht mehr die Sachlage retten. Das irgendwoher kommende engelhafte Nebenthema rettet sie.

Das Nebenthema gehört nicht mehr einer musikalischen Zeit an, die Beethoven nach seinem Belieben meistert. Das ist vielleicht ein Götterspruch, der aus dem Jenseits hierher gerufen ist. Das ist eine Engelszunge, der der seinen Tod vorhersehende Beethoven zuhören konnte. „Der schwer gefaßte Entschluß“ ist rührend schön und vergänglich. Beethoven hatte während seines ganzen Lebens mit der Zeit gerungen. Und seine letzte Fußspur ist sein ergreifend schönes, vergängliches 16. Streichquartett. Hier hat er auch die Beherrschung der musikalischen Zeit durch seine Willenskraft keineswegs aufgegeben. Trotzdem musste er gerade hier die absolute überwältigende Beherrschung der Zeit, die nur in Gotteshand liegt, durchschauen. In diesem Sinne hat Beethoven uns das Vergängliche in der Musik als eine Kategorie der moralischen Schönheit angeboten.

J. S. Bach ist auch ein Mensch der Selbstbeherrschung wie Beethoven. Eines Tages im Juli 1750 diktirte Bach seinem Schüler, Altnikol vom Krankenbett aus die verbesserte Fassung seines frühen Orgelchorals, „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“. Als ob er schon seinen Tod selbst voraussah, änderte er den Titel in „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“. Er äußerte ohne Mühe wie eine tägliche Arbeit mündlich den neuen Orgelchoral. Hier findet sich keine Qual,

keine Anstrengung wie in Beethoven, sondern Ruhe und Frieden. Den Orgelchoral als Schwanengesang hinterlassend wurde er am 28. Juli vor Gottes Thron gerufen.

Beethovens letztes Stück war ein sorgfältig ausgearbeitetes Werk in vier Sätzen. Dagegen ist Bachs Schwanengesang nur eine 45-taktige Choralbearbeitung. Der große Meister, der so viele Meisterwerke geschrieben hatte, hat am Ende seines Lebens nur ein 45-taktiges Stück geschrieben. Das ist gerade vergänglich, traurig. Hatte er sich schon erschöpft? Hatte er schon nicht mehr Mut und Kraft zum Meisterwerk gehabt? Seinen Tod ahnend hatte er den Choraltitel in „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ umgeändert. Die Umänderung selbst ist auch treffend und zugleich vergänglich. In dem Sinne, daß der Tod überhaupt vergänglich ist, ist der Tod J. S. Bachs auch vergänglich. Aber ist der letzte Orgelchoral von J. S. Bach wirklich ein vergängliches Werk, eine vergebliche Musik?

Man sagt, Bach ist ein Handwerker, ein artistischer Künstler. Das soll nicht unmenschliche Kälte bedeuten. Er hatte mit seiner ausgezeichneten Kunst des Komponierens Gott gedient. Für Bach ist die Zeit der klingenden Musik nichts anderes als die Zeit des Lobgesangs für Gott. Darum soll für ihn die musikalische Zeit wie die ewige Gotteszeit sein. Bach hat im Choral als die Gotteszeit Gotteswillen gehört, und er hat darin göttliche Ordnung gesucht.

In dem letzten kleinen Orgelchoral⁽⁶⁾ liegt die allerhöchste

Ordnung, die von seiner unvergleichlichen Kompositionstechnik gemeistert wurde. Die Zeit, die Bach meistern will, fließt mit der Zeit, die nur in Gottes Hand ist, zusammen. Die die Choralmelodie variierend nachahmende Bewegung in Sechzehnteln gestaltet das dreistimmige Tongewebe. Da die Choralmelodie selbst, geleitet von Gotteshand, mit dem sicheren Schritt geht, können wir vor dem Stück nur Ehrfurcht haben. Man kann so etwas nicht vergänglich heißen, weil hier Gotteswillen tätig ist.

Im frühen Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“⁽⁷⁾ ist die Choralmelodie zwar glänzend von Floskeln geschmückt, aber sie ist nicht immer vom Gotteswillen gesprochen. Auch für Bach war der Tod peinlich und entsetzlich. Es war natürlich, daß der Choral „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“ ihm in seiner Todesstunde in den Sinn kam. Aber der glänzend geschmückte Choral war ihm damals nicht zutreffend. Er musste den Choral in „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ erneuern. Als er von der mündlichen Äußerung der verbesserten Fassung des Chorals endlich die Ruhe seines Herzens erlangt hatte, war er schon „vor deinen Thron“ getreten. Unabhängig von der Entstehungsgeschichte des Stücks und unabhängig auch von der äußeren Form des Stücks, da das Stück tief mit dem christlichen Glauben zusammenhängt, kann man dort über das Vergängliche nicht reden.

Wie ich schon erwähnt habe, ist das Vergängliche (Hakanasa) eigentlich eine besonders japanische Wertbestimmung. Wenn

jemand auf Grund des apokalyptischen christlichen Glaubens wie Beethoven oder Bach, lebt, kann es in dessen Leben und Werk keineswegs das Vergängliche geben. Hier soll das Vergängliche von menschlicher Willenskraft überwunden werden. Das Vergängliche, das man im Streichquartett Beethovens, Opus 135 oder im Orgelchoral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“ erfahren kann, ist also ganz und gar verschieden von der japanischen Wertbestimmung, „Hakanasa“. Aber wenn die Beherrschung der Töne, die von dem starken Willen Beethovens gezeugt wurde, oder die, die von der artistisch höchsten Kompositionstechnik Bachs vollendet wurde, augenblicklich verschluckt wird von der Gotteszeit, ihnen aus den Händen gleitet, muß man gewiss das Vergängliche erfahren.

Andererseits ist es merkwürdig, daß der ästhetische Ausdruck der empfindsamen oder intellektuellen Vergänglichkeit erst im 19. Jahrhundert aufgekommen ist, wo die christliche Weltanschauung in der abendländischen Welt schon wankt. Beiläufig ist der Ausdruck des Vergänglichen in der Musik im späten Mittelalter oder in der Renaissance vom musikgeschichtlichen oder soziologischen Gesichtspunkt her sehr interessant. Aber es ist problematisch, ob der Ausdruck als das Vergängliche, oder als Wehmut gefaßt werden muß.

Die zweite Frage ist, ob es in der Musik einen Ausdruck des Vergänglichen gibt, der nicht auf christliche Weltanschauung beruht.

4.

Die zweite Frage ist, ob es in der Musik einen Ausdruck des Vergänglichen gibt, der nicht auf christliche Weltanschauung beruht.

Nun muß ich über Hakanasa als die besonders japanische Wert-

bestimmung reden. Hören Sie mal ein japanisches Flötenstück. Das Titel des Stückes heißt „die widerhallende Stimme des Hirsches“, „Sika no Tohne“. Die Flöte ist eine aus Bambusrohr hergestellte japanische Kernspaltflöte, „Sjakuhaci“. Das Stück ist ein Duett der Flöten in antiphonaler Form. Das Stück für Flöte allein heißt „Honkjoku“ das Hauptstück, und das Stück für Flöte und andere Instrumente heißt „Gaikjoku“, das Nebenstück. Das Stück, „die widerhallende Stimme des Hirsches“ soll in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einem (Iemoto-) Begründer⁽⁸⁾ der Sjakuhaci-Musikschule komponiert werden sein. Bei uns ist der Name des Komponisten nicht immer bekannt. Darüber gäbe es vieles zu sagen, aber jetzt habe ich keine Zeit dafür.

Das Stück hat eigentlich religiöse Bedeutung. Bei uns war früher das Sjakuhaci-Spielen nur dem wandernden bettelnden Priester erlaubt. Heutzutage darf jedermann sich mit dem Sjakuhaci-Spielen befassen. Das Stück stellt die widerhallende Stimme des Hirsches im tiefen Gebirge dar. Man spielt immer mit freiem Rhythmus ohne Takt das Hauptstück von Sjakuhaci. Im Stück gebraucht man oft beim Spielen Portamento, Viertel-Töne und noch kleinere und „Mura-iki“, eine Art von Atemgeräusch.

Können Sie in diesem Stück das Vergängliche erfahren oder nicht? Oder können Sie hier im Stück vergängliche Elemente finden? Für Sie haben Hirsch, Gebirge, Widerhall usw. keine besondere Bedeutung. Sicher ist es eine bloße Naturszene. Für Sie ist

Naturszene ein Gegenstand. Sie müssen Natur als Gegenstand in allen Ecken und Enden wahrnehmen, kultivieren und ausbilden. Die Natur selbst ist zwar vergänglich, flüchtig, unbestimmt, aber die menschlichen Hände, die die Natur als Gegenstand bearbeiten, sind fest, entschieden, beständig. Die Menschheit steht sicher auf der Verneinung des Vergänglichen der Natur. Das ist bei Europäern der Fall. Wenn Sie also über eine Naturszene singen wollen, müssen Sie alle Naturgeräusche durch die bestimmten, ordnungsgemäßen Tönen ersetzen.

Bei uns ist der Fall ganz anders. Für uns haben Hirsch, Gebirge, Widerhall usw. eine spezifische Bedeutung. Das ist nicht ein bloßer Gegenstand, der uns gegenübersteht, sondern es gibt keine Grenze zwischen Hirsch, Gebirge, Widerhall und den Bildern derselben in unserem Herzen. Die Natur ist nicht der Raum, wo die Menschheit die menschliche Welt formt, sondern die Natur ist ein großes Gefäß, worin die Natur zusammen mit anderen Lebewesen die Menschheit gedeihen lässt. Also ist unsere Lebensführung nicht die Überwindung der Natur durch die menschlichen Hände, sondern wir ergeben uns immer der Natur.

In Japan und in den meisten asiatischen Ländern kann man erst seine Herzensruhe und seinen Frieden bekommen, wenn man sich richtig der Natur ergeben, sich mit ihr vereinigen kann. Das heißt Rückkehr zu Natur. Das ist jedoch nicht immer gleichbedeutend mit J. J. Rousseaus *Retour à la Nature*. Rousseau wollte mitten in der

von Menschen ausgebildeten abendländischen Kultur die rohe, grobe, wilde Natur zurückholen. Das ist eine Art Exotismus. Die Natur, die wir zum Ziel haben, ist nicht die grobe, wilde Natur, sondern die Natur als die Fügung. Wir wollen immer in der Naturfügung unsere Ruhe und Frieden finden.

Und wenn wir über eine Naturszene singen wollen, wollen wir damit nicht die Natur meistern, ordnen, ausbilden, sondern wir wollen uns möglichst der Natur selbst nähern. Durch die Musik wollen wir uns mit der Naturfügung vereinigen. Solange es Musik ist, kann es natürlich dabei Tonintervall, Tonleiter, Gerüstton usw. geben. Aber die Ordnung in der japanischen Musik ist nicht immer kompliziert. Wie kann man sich durch den einfachen, schllichten Bau mit der Naturfügung vereinigen? Das wichtigste Mittel dafür ist der Ausdruck durch Nachklang (Yoin). Das verschiedene Portamento, differentiale Töne, Muraiki, alles sind eine Art Nachklang. Yoin bedeutet jedoch nicht nur den physikalisch-akustischen Nachklang, sondern auch allerlei Verzögerungsformen des Tons. Überdies ist „Ma“, der mysteriöse Raum zwischen Tönen, auch eine Art Nachklang (Yoin). Man kann sagen, das ist in gewissem Sinne ein psychologischer Nachklang. „Yoin“ ist nichts anderes als ein Verlauf, in dem der von menschlichen Händen hergestellte Ton wieder zum Naturgeräusch zurückkehrt. Wir Japaner vergnügen uns in der japanischen, traditionellen Musik, nicht mit ihren festen Gerüsttönen, sondern mit dem Verlauf, in dem sich die Gerüsttöne vergänglich, flüchtig, vergeblich als Nachklänge (Yoin) widerhallend wieder in die

Natur auflösen.

Die Musik ist auch hier als die Kunst der Zeit vergänglich. Aber hier ist es der Verlauf selbst, in dem die Zeit der Musik vergänglich, leer, vergeblich ausklingt, nichts anderes als das Vergängliche, als eine Kategorie der Schönheit. In diesem Verlauf erleben wir die Wahrheit des Lebens und das Naturgefüge. Je vergänglicher, trauriger, unbestimmter, leerer „Yoin“ ist, desto tiefer unser Erlebnis. Hirsch, Gebirge, Widerhall usw., alles ist nicht mehr ein bloßer Naturgegenstand, sondern ein bedeutungsvolles Symbol für das Naturgefüge.

In dem Stück, „die widerhallende Stimme des Hirsches“ ist das Vergängliche ausgezeichnet ausgedrückt. Also ist das Stück bei uns ein Meisterstück an Flötenmusik. Wer ist der Meister? Wo ist der Komponist des Stückes? Es ist uns um den Komponisten nicht zu tun. Uns ist nur das Musikantische des Flötenspielers wichtig. Der Spieler muß uns durch sein Spiel sein Selbsterlebnis über die Wahrheit des Lebens und das Naturgefüge hören lassen. Also ist das Stück wertvoll, solange es uns das Vergängliche als Lebensweisheit zeigt.

Ich habe mit Beispielen Gounods, Schumanns, Beethovens, Bachs und eines japanischen Flötenstückes über das Vergängliche geredet. Vielleicht ist meine Meinung über die europäische Musik zu sehr japanisch, uneuropäisch. Sie werden besonders bei Beetho-

ven oder Bach keineswegs das Vergängliche erfahren. Sie werden dort nur seine Willenskraft, seinen letzten Kraftaufwand in seinem Krankenbett loben. Das ist ganz und gar richtig. Ich, der in Beethoven oder Bach das Vergängliche erfahren, höre selbst in der europäischen Musik ihre Nachklänge.

Vor 14 Jahren habe ich hier im Seminar von meinem verehrten, inzwischen verstorbenen Prof. Dr. Thrasybulos Georgiades über das Wesen der abendländischen Musik vieles gelernt. Nun ist mir die abendländische Musik immer mehr wunderbar, bedeutungsvoll und lehrreich. Aber zugleich taucht mir die herrliche, traditionelle Musik in Japan oder Indonesien wie eine Fata Morgana auf. Ist es auf mein Alter zurückzuführen? Mit Absicht habe ich heute nicht so streng wissenschaftlich geredet. In der nächsten Zeit möchte ich am Beispiel des Variationsprinzips musikwissenschaftlich deutsche, tschechoslowakische, japanische und indonesische Musik miteinander vergleichen.

Zum Schluß danke ich Herrn Prof. Dr. Theodor Göllner und allen Kollegen im Musikwissenschaftlichen Seminar München herzlichst!

Anmerkung

- (1) Dieser Aufsatz ist der ganze Text eines Vortrags, den ich am 5. Juni 1978 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität München hielt. Es gibt einen Aufsatz gleichen Titels von mir in der Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft in Japan, „Bigaku“ (Bd. 27, Nr. 2, 1976). Der

japanische Titel meines Aufsatzes ist „Ongaku niokeru *Hakanasa* no Hjogen.“ Mein Vortrag in München ist zwar auf Grund meines schon veröffentlichten Aufsatzes in „Bigaku“ geplant, aber nicht immer gleich mit dem obigen Aufsatz. Um die Deutschen über „Hakanasa“ als die spezifisch japanische Kategorie der Schönheit zu verständigen, habe ich hier ein Stück der japanischen traditionellen Musik als Beispiel angeführt. Für einige Deutsche, die an meinem Vortrag Interesse gehabt haben, lasse ich hier den Text meines Vortrags drucken.

Ich bin Frau Prof. Anna Barbara Georgiades, Herrn Prof. Dr. Theodor Göllner und seinen Kollegen im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität München, die damals mit Freundlichkeit und Interesse meinen Vortrag gehört hatten, zu Dank verpflichtet. Ich danke auch den Assistentin und Assistenten, Dr. Marianne Danckwardt, Dr. Roswitha Stelzle und Dr. Manfred Hermann Schmidt im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität München herzlichst für ihre freundliche Hilfe, die sie mir bei meinem Vortrag gegeben hatten. Infolge ihrer Hilfe und Freundlichkeit konnte ich damals auf die Anwesenden einen Eindruck machen.

- (2) Die Musikstücke, die ich hier anführte, sind in Noten allgemein zugänglich. Da man leicht die Noten der Stücke in die Hand bekommen kann, zeige ich hier keine Noten.
- (3) Charles Gounod, Venise, Éditions Choudens, A. C. 1745, Paris.
- (4) Robert Schumann, Four Song Cycles, Lea Pocket Scores Nr. 25, S. 60 –61 und S. 46–61.
- (5) Ludwig van Beethoven, Streichquartett, F Dur, Op. 135, Ricordi P. R. 406, S. 20–28.
- (6) J. S. Bach, The Complete Organ Works in 8 Volumes, Vol. VI. The Six Schübler Chorales and Eighteen other Chorales, Lea Pocket Scores Nr. 36, S. 87–88.
- (7) J. S. Bach, The Complete Organ Works in 8 Volumes, Vol. II. Chorale Preludes („Orgelbüchlein“) and Chorale Variations, Lea Pocket Scores Nr. 32, S. 57.
- (8) Über die Iemoto-Organisation siehe Ko Tanimura „Was bedeutet europäische Musik für Japaner?“, ein Vortrag, den ich am 22. Juni 1978 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln hielt. Er soll in Band 5 der von Herrn Prof. Dr. Robert Günther herausgegebenen „Studien zur traditionellen Musik Japans“ (Verlag Bärenreiter, Kassel) zum Abdruck kommen.