

Zwischen Sphärenharmonie und Groove: Zeit in der Musik

Cristina Urchueguía

Die Musik hat einen engen Pakt mit der Zeit geschlossen. Sie hat die Fähigkeit, unsere Zeitempfindung zu intensivieren, indem sie der Zeit durch Rhythmus, Takt und Wiederholungen Form und Richtung gibt. Andere Disziplinen können von diesen Kompetenzen profitieren.

Wer Musik macht, gestaltet die Zeit. Musikerinnen und Musiker gehen ganz unterschiedlich mit dieser fundamentalen Aufgabe um: Fragt man einen Geiger oder eine Sängerin, was beim Musizieren am wichtigsten sei, dann mag er oder sie kurz nachdenken und Klang, Intonation, Emotionen, Textverständlichkeit, Ausdruck oder Melodieführung in den Vordergrund rücken. Fragt man aber einen Schlagzeuger, so fällt wohl schnell das Zauberwort «Timing».

Erst seit dem Spätmittelalter gibt es die Vorstellung, Musik sei eine Kunst, die direkt mit Zeit zu tun hat, eine «Zeitkunst». Innerhalb der «Septem Artes Liberales» (sieben freie Künste), dem damaligen Fächerkanon, gehörte die Wissenschaft der «Musica» neben der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie aber zu den mathematischen Fächern, die im sogenannten «Quadrivium» (vier Wege) zusammengefasst waren, und behandelte zeitlose Strukturen: die zahlreichen Intervallrelationen der Töne untereinander und deren Verhältnis zum Menschen und zum Kosmos. Für die musikalische Praxis war diese Form der Musiktheorie kaum von Belang. Zwar gibt es Quellen, die belegen, dass instru-

mentale und vokal-instrumentale Musik schon vor Jahrtausenden in Ensembles *praktiziert* wurde, was eine gemeinsame zeitliche Gestaltung voraussetzt, die antike Musiktheorie aber hüllt sich über die Zeitlichkeit von Musik in Schweigen.

Die transzendente Kraft der klingenden Zahl

Die Musiktheorie war also lange durch eine *Zeitvergessenheit* geprägt. Eine musiktheoretische Auseinandersetzung mit den Grundlagen, Regeln und Methoden der Zeitgestaltung setzte verhältnismässig spät im 13. Jahrhundert ein. Die alleinige Ausnahme für die Zeit davor findet sich beim Kirchenvater Augustinus (354–430), der die für ihn zentrale Dimension der Zeit auch in der Musik thematisierte. Seine vielzitierte Definition von Musik, «Musica est scientia bene modulandi» aus seiner Schrift «De Musica», bringt es auf den Punkt: «Musik ist die Wissenschaft vom richtigen Abmessen».¹ Das Material, das es abzumessen gilt, ist die Abfolge von kurzen und langen Klangäusserungen, die nach Mass und Zahl in geordneter und rationaler Weise aufeinander bezogen sein müssen. An der Musik kann man im Kleinen erleben, wie die göttliche Ordnung im Grossen

1 Hier in der Übersetzung von Frank Hentschel, vgl. Augustinus (2002), S. 6f.

funktioniert, wie diese Dimension auf Geist und Seele wirkt und sich im Gedächtnis einprägt. Musik beweist die göttliche Harmonie und symbolisiert sie zugleich.

Musizierende hatten für Augustinus' Schrift jedoch keine Verwendung. Denn Augustinus veranschaulichte die transzendente Kraft der klingenden Zahl vornehmlich anhand der Metrik und nicht anhand der musikalischen Rhythmik.

Musik im Körper

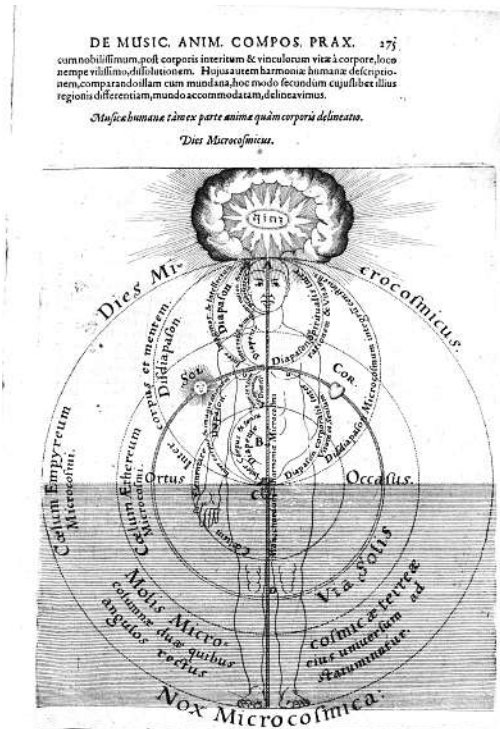
Bis etwa um 1200 nutzten Musiker nicht Notationen, sondern andere didaktische Strategien, um die Verwaltung der Zeit zu erlernen. Wir dürfen davon ausgehen, dass damals nur eine Minderheit Musizierender «nach Noten» spielte oder sang (was übrigens auch für die heutige Zeit zutrifft). Die Zeitkompetenz erlernte man durch Nachahmung, durch mündliche Gedächtnisstützen wie Rhythmusilben oder mittels Techniken des *Einverleibens* von rhythmischen Gestaltungsweisen durch Tanzen und körperliche Bewegung.

Eine solche Ausbildung festigte das Körpergedächtnis und trainierte den kreativen Umgang mit modellhaften musikalischen Ressourcen. Der Körper selbst und die im Körper stattfindenden rhythmischen Vorgänge wurden im Mittelalter als Präfiguration musikalischer Zeitgestaltung betrachtet. Das Grundtempo zum Beispiel bezeichnete man als Puls. Theorie mag helfen, aber Musik geschieht im Hier und Jetzt, sie ist eine Sache der motorischen Koordination von Muskeln (auch die Stimmbänder werden von Muskeln bewegt).

Résumé

La musique pratiquée, celle qui sonne, connaît des techniques très anciennes de structuration du temps. La théorie musicale, en revanche, a longtemps été marquée par un oubli du temps. Ce n'est qu'à partir de la fin du Moyen Âge que la théorie et la pratique se sont retrouvées : à cette époque, on observe un besoin croissant de coordination claire des voix dans des morceaux polyphoniques, ce qui a conduit à un intérêt accru, également théorique, pour le rythme. Mais le rythme n'est qu'un aspect de l'organisation musicale du temps. La surface rythmique d'un morceau de musique ne déploie son effet entraînant que parce qu'elle est réglée sur la mesure et le mètre. La musique a cette capacité de détacher de la vie quotidienne la manière dont nous percevons le temps et de l'intensifier en lui donnant une direction et une structure. Aucune musique ne dure éternellement, mais, pendant un moment, en écoutant ou en produisant de la musique, on peut se laisser aller à l'illusion d'avoir conquis la maîtrise du temps.

Oui, la musique a conclu un pacte étroit avec le temps. Cela vaut manifestement aussi pour d'autres formes d'expression performatives comme la danse ou le théâtre – mais également pour des domaines très différents dans les arts et les sciences, où la référence au temps n'est normalement pas prise en compte comme catégorie analytique. Des activités comme la lecture ou la contemplation se déroulent également dans le temps et suivent le rythme imposé par le texte ou l'image. De ce point de vue, ces activités sont des actes musicaux et peuvent largement profiter de la compétence temporelle de la musique.



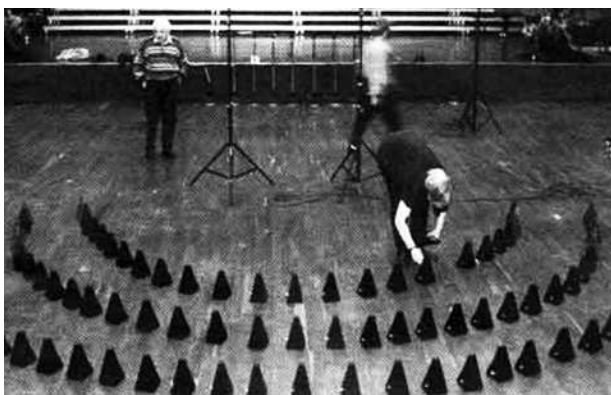
Makrokosmos im Mikrokosmos. Illustration aus der 1617 publizierten «Metaphysica» von Robert Fludd.

Unhörbar, aber entscheidend: der Takt

Erst ab dem späten Mittelalter lässt sich ein wachsendes Bedürfnis nach einer eindeutigen Koordination von Stimmen in mehrstimmigen Stücken beobachten, das zu einer verstärkten auch theoretischen Beschäftigung mit Rhythmus führte. Auf den richtigen Zusammenklang kam es an. Musikalischen Rhythmus darf man sich dabei nicht additiv als ein Nacheinander von Klängen vorstellen, sondern als Zusammenwirken unterschiedlicher Qualitäten und Ebenen der Zeitwahrnehmung und der rhythmischen Erwartung.

Schon Augustinus behauptete, dass wir zahlenmässig gestaltete Rhythmen deshalb als schön wahrnehmen, weil die entsprechenden Zahlen bereits in unserer Seele vorhanden sind. Gott hat sie dort eingepflanzt, damit wir sie erkennen können. Was Augustinus mit transzendenten Voraussetzungen begründet, lässt sich aber auch kognitiv bestätigen: Musik bettet die Melodik, Harmonik und Klangtexturen in ein nicht hörbares zeitliches Raster ein: den Takt, der das unveränderliche Zeitkontinuum in hierarchisierte Zeitmodule aufteilt. Durch die Abfolge von betonten und unbetonten Schlägen, dem Metrum, wird der Zeitstrahl plastisch moduliert.

Das Metrum kann exakt und regelmässig sein wie bei einer Drum Machine oder dehn- und stauchbar wie bei einem Wiener Walzer. Dank der aus dem individuellen Kulturkontext gewonnenen musikalischen Erfahrung erzeugt das Takttempfinden – im Jazz, Rock und Pop spricht man von «Groove» – eine bestimmte Erwartungshaltung: Wir hören gewissermassen *voraus*. Würde sich der Dirigent beim Walzer um einen Schlag vertun, so geriete die ganze Tanzgesellschaft durcheinander und ins Stolpern – Knochenbrüche nicht ausgeschlossen.



György Ligeti bei Vorbereitungen für eine Aufführung seines «Poème symphonique», ein 1963 komponiertes Werk für 100 Metronome.

Das Geheimnis des Grooves

Was für die Sprache die Syntax ist, ist für die Musik der Takt. Er ist unhörbar und trotzdem wirkungsmächtig. Der hörbare Rhythmus der Musik muss sich in das Raster des Taktes einfügen und das Metrum ausdrücken. Spannungen sind aber willkommen: Off-Beat-Rhythmen und bewusste Abweichungen vom Betonungsschema, sogenannte «Synkopen», stehen quer zum Metrum, sie sind das Salz in der rhythmischen Suppe. Es gibt auch Musikpraktiken, die mit veränderlichen Taktkombinationen operieren. Nicht nur die Avantgardemusik des 20. Jahrhunderts liebte Taktwechsel, auch die moderne Aufführungspraxis des gregorianischen Chorals basiert auf einer Mischung von Zwei- und Dreischlaggruppen.

Der Grad an Intensität, mit dem die Taktordnung an die klangliche Oberfläche dringt, ist ein Spezifikum der verschiedenen musikalischen Repertoires. Er hängt von dem Musikstil, der Gattung, dem Charakter des einzelnen Stückes, dem Kulturkontext und vielem mehr ab. Zu den wichtigsten interpretatorischen Entscheidungen für Musikerinnen und Musiker gehört es, das Gewicht des rhythmischen Apparates auszutarieren. In der Popmusik wird kaum ein Thema kontroverser diskutiert als die Frage des Timings. Die Genauigkeit der Drum-Machine ist keineswegs der goldene Standard für Schlagzeuger. Sie lernen zwar das Tempo mit einer Fluktuation von Millisekunden zu halten und eifern dem exakten Beat nach, das Geheimnis des Grooves liegt aber in seiner organischen Beschaffenheit, er muss atmen. Wenn sich beim Zusammenspiel ein elastisches gemeinsames Zeitgefühl einstellt, dann ist das Timing gelungen, wenn es der Idiomatik des Stückes entspricht, dann steht dem Groove nichts mehr im Weg.

Mit Musik die Zeit beherrschen

Im 18. Jahrhundert übernahm die Musiktheorie den Begriff der «Form» als analytische Grösse. In diesem Aspekt ist die Musik nahe bei der Architektur. Musikalische Werke wurden als «Gebäude», bestehend aus verschiedenen wiederkehrenden Formteilen, betrachtet, die man zergliedern konnte. Takt und Metrum operieren mit der Erwartung, die Wiederholung appelliert als Strategie der Formgestaltung an das Gedächtnis der Hörenden. Rezeption von Musik bedeutet ein gleichzeitiges Voraus- und Nachhören, in der Wahrnehmung mischen sich somit Zukunft und Vergangenheit.

Der Musikästhetiker Eduard Hanslick (1825–1904) definierte Musik als «tönend bewegte Formen»² und verwies – vielleicht ungewollt – auf die antike Idee der Sphärenharmonie: Die Himmelskörper durchstreifen das Universum und produzieren auf ihren Bahnen jeweils einen Ton, der mit den

² Hanslick (1854), S. 31.

Tönen der anderen, von Gott harmonisch aufeinander abgestimmten Planeten und Sternen die himmlische Harmonie erzeugt. Die statischen Intervallproportionen treten durch die Bewegung der Himmelskörper aus der Ewigkeit heraus und in die Zeit hinein. Die musikalische Zeit der klingenden Musik unterscheidet sich aber von der kosmischen Zeit, sie ist von der menschlichen Zeitempfindung geprägt, sie ist durchdrungen von körperhaften Erfahrungen wie Bewegung und Puls. Doch im Gegensatz zur alltäglichen Zeit intensiviert Musik die Zeitempfindung, indem sie ihr Richtung und Struktur verleiht. Keine Musik dauert ewig, doch für einen Moment darf man beim Hören oder Produzieren von Musik der Täuschung verfallen, die Herrschaft über die Zeit erobert zu haben.

Ja, die Musik hat einen engen Pakt mit der Zeit geschlossen. Dies gilt offenkundig ebenso für andere performative Ausdrucksformen wie den Tanz oder das Theater – aber auch für ganz andere Bereiche in den Künsten und den Wissenschaften, in denen der Zeitbezug normalerweise nicht als analytische Kategorie berücksichtigt wird. Die Literaturwissenschaft oder die Kunstgeschichte beispielsweise haben die Tendenz, Texte, Bilder und Gebäude als Ansammlung von Buchstaben, Farbe und Materie zu begreifen. Um einen Sinn preiszugeben, muss ein Text aber *gelesen*, ein Bild *betrachtet*, ein Gebäude *studiert* werden. All diese Tätigkeiten spielen sich in der Zeit ab und haben ihren eigenen Rhythmus, der von der Struktur des Textes oder des Bildes vorgegeben wird, und sind so gesehen musikalische Akte. Daher können text- und objektgebundene Disziplinen viel von der Zeitkompetenz der Musik profitieren.

Literatur

- Augustinus, Aurelius (2002): De musica. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Lateinisch-deutsch. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Hentschel, Hamburg.
- Hanslick, Eduard (1854): Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig.
- Paul, Oscar (1872): Boetius und die griechische Harmonik: Des Ancius Manlius Severinus Boetius fünf Bücher über die Musik aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt, Leipzig (Reprint 1973).

DOI

<https://doi.org/10.5281/zenodo.5907107>

Zur Autorin

Cristina Urchueguía ist Professorin für historische Musikwissenschaft an der Universität Bern, Präsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und Vizepräsidentin der SAGW. In ihrer Forschung interessiert sie sich unter anderem für die Geschichte der mehrstimmigen Messe und der Polyphonie, für das deutschsprachige Musiktheater und Instrumentalmusik vor 1800 sowie für Methodenfragen der Musikwissenschaft.

