

Clemens Kühn

# Abenteuer Musik

Eine Entdeckungsreise  
für Neugierige

BÄRENREITER  
METZLER



Clemens Kühn

# Abenteuer Musik

Eine Entdeckungsreise  
für Neugierige

Bärenreiter  
Metzler

# Geschenk für Ingrid

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2018

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel,  
und J. B. Metzler, Stuttgart

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN  
unter Verwendung eines Fotos von krockenmitte / [photocase.de](http://photocase.de)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN 978-3-7618-7118-8

DBV 171-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com) • [www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

# Inhalt

Ein Brief an die Leser	7
1 Kunst und Leben	10
2 Musik und die Lust am Spiel	15
3 Melodien gehen ins Herz, Rhythmus geht in den Körper	21
4 Wenn Musik sich mit anderem verbindet	30
<i>Zwischenruf</i> Wie eine Leinwand	41
5 Was alles Musik bewirken kann	43
<i>Zwischenruf</i> Musik als Abbild	46
6 Manipulation durch Musik	48
7 Die Macht der Interpreten	54
8 Wer wann was komponierte	60
9 Wunschkonzert einmal anders	72
10 Keine Scheu vor Noten	79
11 Lässt sich Musik »erklären«?	86
<i>Zwischenruf</i> Erlebt wird das Anrührende	90
12 Wie sich Musik entfalten kann	92
<i>Zwischenruf</i> Aus wenig viel gewinnen	98
13 Musik befragen	100
14 Komponieren ist Arbeit	109
<i>Zwischenruf</i> Bedeutet Musik etwas?	115
15 Wer hat von wem abgeschrieben?	117
16 Steht hinter Kompositionen eine Theorie?	124

17	Zwei Welten: Fuge und Sonate	129
<i>Zwischenruf</i>	Ruhepunkte des Geistes	138
18	Muss man Neue Musik mögen?	140
19	Wie hört man Musik?	149
<i>Zwischenruf</i>	Hingabe und Abstand	156
20	Musik im geschichtlichen Wandel – Eine Zusammenschau	157
	Anhang: Eine kleine Begriffskunde	164
	Register	177
	Abbildungsnachweis	183

## Ein Brief an die Leser

Dresden, im März 2018

Liebe Leser,

ein ungewöhnliches Buch darf auch ungewöhnlich beginnen: Ich möchte Ihnen mit diesen Zeilen in persönlicher Form etwas erzählen zum Hintergrund und zum Anliegen meines Buches. Der Anstoß dazu kam völlig unerwartet. Für die gymnasiale Oberstufe hatte ich vor einigen Jahren ein Heft mit dem Thema *Musiktheorie* verfasst. Eine Musikpädagogin schrieb eine insgesamt positive Bewertung. Sie schloss mit dem Satz: »Oberstufenschüler können sie [die Erklärungen des Heftes] gewinnbringend nutzen.« Dem Satz ging aber diese Bemerkung voran, die mich geradezu elektrisierte: »Natürlich gilt auch hier: von Musikern für Musiker, d. h. Laien können mit den Erklärungen nicht viel anfangen.« Die Bemerkung der Kollegin bringt die Herausforderung auf den Punkt: Ein Buch über Musik, das auch Nichtmusikern zugänglich sein möchte, muss *tatsächlich* für *sie* und ihre Welt geschrieben sein. Das Ergebnis halten Sie gerade in Ihren Händen.

Das vorliegende Buch, das von »klassischer« Musik handelt, setzt keine spezifischen Kenntnisse voraus. Alles, was als unbekannt anzunehmen ist, wird erklärt; wesentliche Begriffe werden zudem im Anhang definiert. Hinzugefügte Erklärungen stehen, etwas kleiner gedruckt, in eckigen Klammern. Immer geht es in diesem Buch um den *Sinn* von Musik statt um bloße Sachverhalte. Die italienische Vortragsanweisung *Allegro* beispielsweise ist doppelsinnig. Sie bezeichnet ein Tempo: schnell, zugleich auch eine Haltung: heiter.

Musik findet aber nicht auf dem Papier statt, sondern im Erklingen; auf Musikbeispiele, die zum Hören empfohlen werden, weist das Symbol  hin. Es hätte daher nahegelegen, eine CD beizugeben mit den angesprochenen Werken. Das würde jedoch dieses Buch unverhältnismäßig verteuern und ist eigentlich überholt durch die

heutigen Medien: Im Internet sind wirklich *alle* – auch die unscheinbaren – Musikbeispiele dieses Buches auf *YouTube* greifbar, in verschiedenen Einspielungen und oft sogar mit Noten. Etlichen Lesern wird es vielleicht ähnlich gehen wie mir: Ich gehöre einer Generation an, der es durchaus fremd ist, Musik am PC zu hören – doch wäre es töricht, Möglichkeiten auszuschlagen, die das Internet bietet.

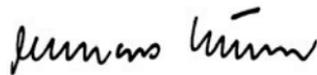
Die Fülle inhaltlicher Fragestellungen führt meinen Text zu einer besonderen Präsentationsform: zu einer Abfolge von *20 thematischen Stationen*, in sich geschlossenen Einheiten, die man unabhängig voneinander aufsuchen kann. Sie lassen sich, da im Umfang überschaubar, auch einmal besuchen, wenn man nicht so viel Zeit hat. Aufgelockert werden die Stationen durch einige *Zwischenrufe*, knappe Texte, die einen bestimmten Gedanken anstoßen und auch zu allgemeinen Fragen hin weiten, die sich in Musik spiegeln.

Professionelle Musiker und musikalisch nicht Vorgebildete, aber an Musik Interessierte gab es immer schon, und der musikalische »Dilettant« war früher ein durchaus achtungsvolles Etikett. Das 18. Jahrhundert benutzte eine spezielle Kennzeichnung: Es sprach vom ausgebildeten *Kenner* und vom musikalischen *Liebhaber*. Carl Philipp Emanuel Bach, der älteste Sohn von Johann Sebastian Bach, komponierte seine Sammlungen von Klavierstücken (1779–1787) »für Kenner und Liebhaber«; unausgesprochen setzte er damit seine Stücke ab von den »gelehrten« Werken seines Vaters. Wolfgang Amadeus Mozart schrieb in einem Brief zu dreien seiner Klavierkonzerte, dass sie »sehr brillant seien, angenehm in die Ohren, natürlich ohne in das Leere zu fallen«, und dass »Kenner allein«, aber auch – ein eigenwilliges Wortspiel – »die Nichtkenner damit zufrieden sein müssen«, mit dem tiefsinnigen Zusatz »ohne zu wissen warum«.

»*Wissen warum*«, gepaart mit *Erleben*, ist das Anliegen meines Buches. *Abenteuer Musik* zielt weder auf eine Gesamtdarstellung – das wäre überzogen –, noch ist es reduziert auf eine Elementar-

lehre – das wäre mager. Es bietet verschiedene Aspekte an, um in deren Summe eine vielschichtige Erfahrung von »Musik« entstehen zu lassen. Dabei versucht es, alles so verständlich und anschaulich darzustellen, dass der eingangs zitierte Satz der Kollegin wiederkehren kann, *ohne* sein »nicht«: »Laien können mit den Erklärungen *viel anfangen*.« Und wunderbar wäre es, ließe sich Mozarts Äußerung hier umstellen: dass nämlich »die Nichtkenner allein« damit zufrieden sein können, aber auch die Kenner, kurz: auf Musik Neugierige.

Ich wünsche Ihnen eine spannende Entdeckungsreise!



P.S. Einen Dankesstrauß überreiche ich Doro Willerding (für die schöne Gestaltung), Tatjana Waßmann (für den sorgsam Notensatz), Daniel Lettgen (für aufmerksame textliche Kontrolle), Manuel Gervink und Hans-Christian Jabusch (für wertvolle Überlegungen), Günther Rötter (für einen detektivischen Literaturnachweis). Danke sage ich Jutta Schmoll-Barthel, deren Lektorat seinesgleichen sucht nach Zuwendung, Umsicht und punktgenauen Anregungen. Und Ingrid Kühne danke ich dafür, dass sie das Manuskript aus der Sicht eines Nichtmusikers unter die Lupe nahm; ihre Kommentare waren so beeindruckend wie hilfreich.

# 1 Kunst und Leben

In der Schule durfte ich es mehrfach erfahren: Vermittlungen haben zu tun mit der Persönlichkeit, der Ausstrahlung und der Glaubwürdigkeit des Vermittlers. Der Deutschlehrer, der es verstand, so in die poetische Welt von Gedichten einzuführen, dass sie für uns Jugendliche nichts Verstaubtes mehr hatten. Der Kunstlehrer, der unsere Augen öffnete für Formen und Farben in der Malerei. Der Griechischlehrer, der keine Grammatik büffeln, sondern durch die Sprache hindurch etwas ahnen ließ von Geist und Kultur der Antike – eingebrannt hat sich mir, dass »xenos« im Griechischen »der Fremde« bedeutet, aber auch »der Gast«: Was in uns angerührt oder geweckt wird, geschieht durch die Begegnung mit Menschen. Davon handeln die zwei folgenden Abschnitte aus der Perspektive *musikalischer* Unterweisung, weil sie besonders anschaulich sichtbar macht, wo und wie *Leben und Kunst sich berühren*.

Ende der 1960er-Jahre hatte ich an einer Gewerbeschule in Hamburg St. Pauli einen Lehrauftrag. Die Klasse: etwa 20 Mädchen im Alter um die 16 Jahre, alle aus schwierigen Verhältnissen, ich als einziger Lehrer inmitten älterer Lehrerinnen, eine Stunde Musik pro Woche neben ansonsten nur hauswirtschaftlichen Fächern. Jung, unerfahren und von der Musikhochschule mit lebensfernen Empfehlungen ausgestattet, hatte ich Rosinen im Kopf: der Klasse erst einmal beizubringen, was »Sonate« und »Fuge« sind. Das ging natürlich gründlich schief, die erste Zeit war ein schieres Desaster. Dann kam die erlösende Idee, von etwas auszugehen, was keine Barrieren bietet: von Sprache. Sie ist, gleichgültig auf welchem Niveau, jedem zugänglich. So fingen wir an mit Beispielen konkreter Poesie, voran mit Ernst Jandls Sprachwitz. Wir spielten mit Sprache, mit Texten, dann auch mit Zahlen. Von da an ging es bergauf, und die bewegende Erinnerung bleibt, dass es gelang, zwei Jahre später

mit der ganzen Klasse ein Konzert in der Hamburger Musikhalle zu besuchen. Es gelang, weil sich die Mädchen als Personen angenommen wussten und dadurch den Mut gewannen, sich einer ihnen fremden Welt zu öffnen. Das war die unvergessliche Lektion, die nicht nur für »Unterricht« gilt: Ein Unterricht hat sich zunächst an den *Menschen* zu bewähren, die ihm anvertraut sind.

In einem Seminar, das sich an künftige Musikpädagogen wendete, sprachen wir einmal über Idee und Form des Sonatensatzes, einer Hauptform in klassischer Musik. Hinterher bemerkte eine Studentin, ihr sei ein Gedanke gekommen, wie man dies Schülern vermitteln könne. Hier ihr Einfall: Sie geht von der Vorstellung einer Stadt aus. Der ganze Sonatensatz ist wie eine Stadt. Die unterschiedlichen Themen sind den Stadtbezirken vergleichbar. Straßen bilden musikalische Phrasen [kurze Sinneinheiten], und die einzelnen Häuser sind die Motive [kleinste musikalische Bausteine].

Für Musik sind Bilder von unschätzbarem Wert, wenn sie sich auf lebensgestützte Erfahrungen beziehen. Der Begriff der *Lebenswelt*, von Philosophen entlehnt, ist seit den 1980er-Jahren in der Musikpädagogik zu Hause. Dahinter steht die Idee, Musik für die Lebenssituation der Schüler zu erschließen, indem persönliche Grunderfahrungen wie Trauer, Stille, Nacht, Abschied, Zuneigung, Glück in Beziehung gesetzt werden zu entsprechenden Werken: um etwas von der Musik, aber auch von sich selbst zu erfahren. Das Konzept der Lebenswelt wurde inzwischen, wie es allen wegweisenden Begriffen widerfährt, verschiedentlich problematisiert. Doch ohne Frage bleibt es ein tragfähiger Ansatz, der zutiefst menschlich ist. Er macht das Zusammensein von Kunst und Leben fassbar – nicht nur für Schüler.

\* \* \*

Was für Vermittlung von Musik gilt, gilt für Musik insgesamt: *Sie hat zu tun mit dem Leben*, faktisch, indem Musik einen Teil des Lebens abgibt, ideell, indem Musik das tatsächliche Leben in vielfältiger

Weise in sich spiegelt. Sie spricht von uns. Gustav Mahler hat das wunderbar formuliert. Im Zusammenhang mit seiner Dritten Sinfonie (1895/96) bekundete er, »Symphonie« heiße für ihn, »mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, und in einem Brief schrieb er: »Wenn man musizieren will, darf man nicht malen, dichten, beschreiben wollen. Aber was man musiziert, ist doch der ganze (also fühlende, denkende, atmende, leidende etc.) Mensch.«

Es gibt Verhaltensweisen und emotionale Befindlichkeiten, die dem Menschen eigen sind, unabhängig von der Zeit, in der er lebt. Wie Menschen mit ihnen *umgehen*, wandelt sich, nicht aber die Eigenschaften selbst: Der moderne Rechtsstaat untersagt archaisches Rache üben – aber Rachegeleüste können dennoch bestehen. Bezogen auf Musik bedeutet »mit ihnen umgehen«, wie etwas in Töne gesetzt wird. »Liebe« bewegt alle zu allen Zeiten, von ihr handelt ein Madrigal [im 16./17. Jahrhundert ein mehrstimmiges Vokalstück] ebenso wie ein Lied Franz Schuberts. Die Haltungen und die Sprachmittel aber unterscheiden sich. Die Selbstverliebtheit und die exzentrische Sprache des Madrigals sind nicht vergleichbar mit der Hingabe und Wärme von Beethovens Klavierlied *Ich liebe Dich* oder dem glühenden Ton und der Wehmut in Richard Strauss' Orchesterlied [vom Orchester statt vom Klavier begleitet] *Im Abendrot*. Liebe, Überschwang, Hass, Freude, Wut gehören dem Menschen zu, und solche Gefühlswelten spiegeln sich in Musik. Im Barock nannte man sie *Affekte*, auch »Leidenschaften der Seele« und »Gemütsbewegungen«. Musik, heißt es in musikalischen Lehrwerken, solle »die Leidenschaften bald erregen« und »bald wieder stillen«, sie solle »durch harmonische und melodische Figuren« [ausdruckserfüllte Gestalten] »zum Beispiel die Raserey, den Zorn oder andere gewaltigen Affecten vorzustellen suchen«, und der Spieler müsse »hinlängliche Einsichten in den Affeckt eines Stückes« haben.

Noch im ausgehenden 18. Jahrhundert klang diese Vorstellung nach, doch drängten sich andere Vokabeln vor. Aufregend zu sehen

ist hier im Bereich der Musik, was auch allgemein bei politischen und gesellschaftlichen Veränderungen zu beobachten ist: dass sich im Wandel der *Begriffe* ein Wandel des *Denkens* abzeichnet. Im zweiten Band (1787) seiner Kompositionslehre sagt Heinrich Christoph Koch, »die eigentliche Absicht der Tonkunst« sei es, »*Empfindungen* zu erwecken«, die »den Geist oder den innern *Character* des Tonstücks« ausmachen. Koch spricht, wie nun andere Autoren auch, vom *Charakter*, sein *Musikalisches Lexikon* von 1802 widmet dem Stichwort »Charakter« sogar einen eigenen Artikel.

Im 19. Jahrhundert tritt das Wort von der kompositorischen *Idee* hinzu. Robert Schumann zählt zu den »Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann«, die »besondere Idee, die der Künstler darstellen wollte«.

Im 20. Jahrhundert stellt Arnold Schönberg 1935 den *musikalischen Gedanken* heraus: Er schildert Musik als »die Darstellung musikalischer Gedanken eines Musik-Dichters, eines Musik-Denkens; diese musikalischen Gedanken müssen den Gesetzen der musikalischen Logik entsprechen; sie sind ein Teil dessen, was der Mensch geistig wahrnehmen, durchdenken und ausdrücken kann.«

*Affekt – Charakter – Idee – Gedanke*: Jedes Jahrhundert hebt eine andere Qualität hervor, immer aber ist sie *Ausdruck des Menschen*.

Dies zeigt sich auch an der Art, wie über Musik geredet wird. Einerseits gibt es Fachbegriffe, wie »Punktierung«, »Tonika«, »Homophonie«, »Tutti«; das ist nicht anders als in anderen Disziplinen – das Vokabular in medizinischen Diagnosen gibt ein drastisches, allen bekanntes Beispiel für Begriffe, die keiner außer den Ärzten versteht. Andererseits haben Beschreibungen von Kunst die Besonderheit, dass sie *lebensnahe* Begriffe benutzen. Autoren des 18. Jahrhunderts sind darin unübertroffene Meister. Wenn Daniel Gottlob Türk in seiner *Klavierschule* von 1789 »einige Charaktere« in der Musik vorstellt, klingt das so: »Tonstücke« sind »von einem muntern, freudigen,

lebhaften, erhabenen, prächtigen, stolzen, kühnen, muthigen, ernsthaften, feurigen, wilden, wüthenden Charakter, [oder] von einem sanften, unschuldigen, naiven, bittenden, zärtlichen, rührenden, traurigen, wehmüthigen Charakter.« »Der ganze Mensch«, um mit Gustav Mahler zu sprechen, ist in Türks musikalischen Charakteren enthalten.

Der Dirigent Daniel Barenboim stellte eine Position dagegen, die zum Nachdenken herausfordert. In einem Interview im Jahr 2005 kehrte Barenboim die Vorstellung vom »Leben«, das in »Musik« eingeht, radikal um: »Es wird als Selbstverständlichkeit angenommen, dass wir erst vom Leben lernen müssen, um Musik spielen zu können. Man sagt: Wer im Leben Erfahrungen gesammelt hat, kann sie auch in Klang umsetzen. Das ist aber falsch. Ich selbst habe erfahren, dass die Musik eine künstliche Imitation von Leben und Natur darstellt. [...] Also behaupte ich, von der Musik viel mehr für das Leben gelernt zu haben als vom Leben für die Musik.«

\* \* \*

Gleich wie man ihr Verhältnis zueinander einschätzt, in zwei Qualitäten geht »Musik« – besser: alle bedeutende Kunst – nicht im »Leben« auf, sondern steht ihm gegenüber: Ein geglücktes Kunstwerk besitzt eine *Schönheit* und *Vollkommenheit*, die es vom realen Leben absetzt. Es dürfte kein Zufall sein, dass unter den Musikliebhabern gerade die Ärzte eine ausgeprägte Affinität zur Musik haben; nicht ohne Grund gibt es auch so zahlreiche Ärzt orchester. Ärzte haben Tag für Tag mit Krankheit zu tun, mit Leiden, Schmerzen, Bedrückendem, Hässlichem. Musikern ist es geschenkt, mit Schö n em umgehen zu dürfen. Musik ist das Andere: Ärzte finden darin eine Gegenwelt. Und genauso ergeht es – aus jeweils eigenen Motiven – unendlich vielen Menschen.

## 2 Musik und die Lust am Spiel

Können Sie sich vorstellen, dass eine Melodie zu Zweidritteln von diesem *einen* Rhythmus besetzt ist?



Wolfgang Amadeus Mozart schrieb sie, dazu einen sparsam stützenden Bass. Sein Stück besteht aus dreimal acht Takten [»Takte« sind durch Taktstriche abgegrenzte zeitliche Einheiten]. Hier die Melodie der Takte 1 bis 8:



Allein in diesen acht Takten kommt der Rhythmus, im Beispiel zur Verdeutlichung noch einmal über die Melodie geschrieben, fünfmal vor. Die Beschränkung geht aber weiter: Der dritte und vierte Ton in dem Rhythmus treten meist als wiederholter Melodieton auf (□), im ganzen Stück 14 Mal. Alle vier Takte kennzeichnet dieselbe rhythmische Geste (↑) ihren Schluss. Und alle Viertakter des *gesamten* Stückes haben in der Melodie denselben rhythmischen Ablauf, nur die lebhaftere Dreiergruppe (\*), eine *Triole*, in Takt 7 weicht einmal davon ab.

🔊 Mozarts Stück ist ein *Menuett*, ein höfischer Tanz, der im Barock ein Teil der *Suite* war, einer Abfolge stilisierter Tanzsätze, und in der Klassik zu einem Teil der Sonate wurde, einer zentralen klassischen Form. Mozart schrieb sein *Menuett* KV 2 im Alter von sechs Jahren ... [KV = Köchelverzeichnis, das von Ludwig von Köchel 1862 vorgelegte, durchgezählte Verzeichnis der Werke Mozarts] Das Komponieren lehrte man im 18. Jahrhundert gern am Menuett, weil es ein überschaubares Format hat, an dem sich musikalisch Grundlegendes

vermitteln lässt. Die Beschränkung der Mittel ist typisch. Mozart macht, was Menuette generell auszeichnet: Er spielt mit musikalischen *Bausteinen* – vergleichbar einem kleinen Kind, das geschickt und sinnvoll Legosteine anordnet.

Ein richtiges Spiel entstand daraus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: ein Würfelspiel, mit dem Tanzsätze zu erstellen waren. Johann Philipp Kirnberger, immerhin Schüler Johann Sebastian Bachs, brachte 1757 ein solches Spiel heraus: *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*. Anhand der gewürfelten Zahl ist in Kirnbergers Noten ein zugehöriger Takt aufzusuchen, und so erwürfelt man sich Takt nach Takt. »Die Noten«, heißt es in Kirnbergers »Vorbericht«, »welche auf den nachfolgenden wenigen Blättern erscheinen, sind der Stoff zu einer unzählbaren Menge von Polonoisen [eine Polonaise ist ein polnischer Tanz], Menuetten und dazu gehörigen Trios [der mittlere Abschnitt in einem Menuett]. Ein jeder der nur Würfel und Zahlen kennt, und Noten abschreiben kann, ist fähig, sich daraus so viele der genannten kleinen Stücke, vermittelt eines oder zweener Würfel zu componiren, als er nur verlangt.«

Jahre später trieb Kirnberger die Sache noch weiter, in einer Schrift mit dem lässigen Titel *Methode Sonaten aus 'm Ermel zu schuddeln* (1783). Grundidee: Aus einem fremden oder eigenen Stück entsteht in zwei Schritten ein anderes. Spielregel: Zu dem gegebenen Bass erfindet man eine neue Melodie und zu dieser neuen Melodie einen neuen Bass, sodass beide nichts mehr mit dem Original zu tun haben; natürlich kann auch als erstes der *Bass* verändert werden. Kirnberger ist nicht zimperlich, er übernimmt dafür sogar einen Tanzsatz von Johann Sebastian Bach. Die Umgestaltung erscheint mechanisch, setzt aber ein Wissen um das satztechnisch Mögliche und sprachlich Angemessene voraus.

Wolfgang Amadeus Mozart tat es Kirnbergers erstem Spiel gleich. Mozarts »Musikalisches Würfelspiel«, eine *Anleitung zum Componieren von Walzern vermittelt zweier Würfel*, erschien 1793,

nach seinem Tod, und wurde 1956 neu herausgegeben. Wer Lust hat, kann dies Puzzle also selbst zusammensetzen. Gegeben sind insgesamt 176 durchnummerierte Takte; aus diesem Vorrat werden 8 plus 8 Walzertakte bestritten. Für jede Walzerhälfte gibt es eine eigene Zahlentafel; sie ordnet den gewürfelten Zahlen eine Takt-Nummer zu. Das System ist einfach: Mit zwei Würfeln kann man 11 verschiedene Zahlen würfeln, nämlich von 2 bis 12; demnach müssen 11 Zahlen mal 8 Takte = 88 Takte pro Walzerhälfte zur Verfügung stehen, für den kompletten Walzer also 176 Takte. Das Spiel funktioniert, weil die angebotenen Melodien formelhaft sind, zum Beispiel einen einfachen Dreiklang [Zusammenklang dreier Töne] zerlegen; weil der hinzutretende Bass äußerst schlicht ist; und weil jeder Achttakter denselben harmonischen Verlauf hat. Erwürfelt man sich einmal zwei oder drei Versionen, staunt man aber doch, wie viel »Musik« herauskommt. Wer ein Instrument spielt, sollte es ausprobieren: Das fertige Stück ist auf dem Klavier nicht schwer, ein Melodieinstrument könnte sich auch auf die Oberstimme beschränken, und eine pffiffige Variante wäre es, könnten zwei oder mehr entstandene Walzer *gleichzeitig* erklingen ...

»Spiel«, recht verstanden, ist nicht Gegensatz von »Kunst«, sondern ein Teil von ihr. Diether de la Motte (1928–2010) sagte den schönen Satz: »Die entscheidende Grenze liegt bei Kunst nicht zwischen Ernst und Spiel, sondern zwischen Spiel und Spielerei.«

🔊 Der lebhafteste Schlusssatz [ein »Satz« ist ein geschlossener Teil eines mehrteiligen Werkes] von Joseph Haydns Klaviersonate C-Dur Nr. 60 stellt anfangs Takte hin, die bereits durch Abwandlungen *miteinander* spielen und mit deren Gestalten der *ganze* weitere Satz spielt, unter anderem mit witzigen Ausrutschern: Takt 10 landet auf einem »falschen« Akkord, eine plötzliche Pause folgt, als breche der Spieler ab, erschrocken über einen Fehlgriff.

🔊 Johann Sebastian Bachs zweistimmige *Inventionen* [Erfindungen] für Klavier (1723) spielen mit musikalischen Elementen, in höchst-

ter künstlerischer Zielsetzung. Bachs kurze »Aufrichtige Anleitung«, die er als Titel den Inventionen voranstellt und an die »Liebhaber des Clavires« richtet, nennt die Maßstäbe: das Lernen eines reinen zweistimmigen Satzes und seiner »cantablen« Wiedergabe sowie »guter Inventiones« als »starken Vorgesmack von der Composition«. Jede Invention folgt einer speziellen Idee. Der ersten Invention in C-Dur werden die meisten Klavierschüler in ihrem Unterricht begegnet sein: Aus den zwei ineinandergreifenden Gliedern der Anfangsfigur



entstehen alle weiteren Figuren. Die Ableitungen geben einen kompositorischen »Vorgesmack« *und* entdecken spielend Varianten *und* sind ein kombinatorisches Spiel mit den Möglichkeiten, die in der Anfangsfigur stecken.

Der erste Takt der Invention in G-Dur besteht aus einem gebrochenen G-Dur-Dreiklang, dessen Töne also nicht gleichzeitig, sondern nacheinander erklingen:



Ein kleiner Seitenblick: In seinem Lehrbuch *Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst* (1752) bringt Joseph Riepel Beispiele, die spielerisch Töne umstellen: die drei Töne *cde* in mehrfacher »Verwechslung« als *ced – dec – dce – ecd – edc*. So berühren sich die Dinge über Zeiten hinweg: Nichts anderes passiert im 20. Jahrhundert bei *Permutationen*, das heißt, wenn Komponisten die Töne von Tonreihen umstellen und dadurch neue Tonreihen gewinnen! Bezeichnet man nun entsprechend Riepels »Verwechslung« die Töne von einem Dreiklang mit Zahlen statt mit Namen, bekäme Bachs erster Takt der G-Dur-Invention die Zahlenfolgen 1 2 3 – 2 1 3 und 2 1 1. Später wird