

Inhalt

Vorwort	15
EINLEITUNG	19
1. Notwendigkeit und Probleme einer Grundlagen- besinnung in der Musik	19
2. Charakteristika des ästhetischen Erlebnisses: Versetzung des Ichs in ein ästhetisches Univer- sum, Reinheit und Abgeschlossenheit, ästhetische Einstellung und Auffassungskonventionen, Ver- körperung in einer Dauerform, Kommunikation und Wiederholbarkeit	22
3. Aufführung von Kunstwerken, insbesondere von musikalischen	27
4. Bedeutung der künstlerischen Schöpfung	31
ERSTER TEIL: DER TONRAUM	
I. Die verschiedenen Bedeutungen von Schall	33
1. Definition von Sinn – Auffassungskonven- tionen – Kommunikation	33
2. Auffassung von Schällen als Anzeichen von konkreten Vorgängen und als Sprachlaute . . .	35
3. Timbre und Tonhöhe als Kriterien der Identität und Lokalisation von musikalischen Klängen .	38

II. Raum, Zeit und Bewegung	41
1. Der Zusammenhang von Raum-, Bewegungs- und Zeiterfahrung	41
2. Allgemeine Raumkriterien	44
3. Ungerechtfertigte Anzweiflung des räumlichen und kinetischen Charakters der Musik in der Fachliteratur	47
III. Die Bewegung des Schalls im Tonraum	50
1. Der Gestaltcharakter der Melodie	50
2. Auffassung der Melodie als Schallbewegung im Tonraum	52
3. Zustandekommen der Bewegungswahrnehmung bei jeder Art von Artikulation (Glissando, Legato, Staccato) – Realität und Voraus- setzungen des psychischen Bewegungserleb- nisses	54
IV. Die Dimensionen des Tonraumes	58
1. Bestätigung des Raumcharakters der Tonhöhen- dimension – Symbolische Auffassung der Ton- höhendimension als vertikal	58
2. Zweidimensionale, raum-zeitliche Vorstellung der musikalischen Bewegung – Symbolische Auffassung der Zeitdimension des Tonraums als horizontal – Bestätigung des Raumcharakters zeitlicher Ausdehnung	64
3. Bewegungserlebnis und Raumanschauung, Fluß und Dauer der Zeit als korrelative Aspekte einer einheitlichen Erfahrung – Selbstbe- wegung oder beobachtete Bewegung, wechsell- der oder fester Standpunkt des Ichs im Raum	71
V. Besonderheiten von musikalischer Bewegung und Tonraum	75
1. Der rhythmische Charakter der musikalischen Bewegung	75

2. Die Größe musikalischer Formen	79
3. Die Inkommensurabilität von Tonhöhen- und Zeitdimension des Tonraums	86
a. Die allmähliche Entfaltung der horizontalen Tonraumdimension – Inkommensurabilität der beiden Tonraumdimensionen	86
b. Geschwindigkeit der musikalischen Bewegung – Konstanz des Tempos – Grundrhythmus als Beziehungsgrundlage für die Auffassung freier Rhythmen – Herzschlag als Vergleichs- norm für die Beurteilung des Tempos – Tempo unabhängig vom Tonhöhenabstand zwischen aufeinanderfolgenden Tönen	92
c. Die möglichen Richtungen der musikalischen Bewegung und ihre Unumkehrbarkeit – “Krebs” und “Umkehrung”	100
4. Der Standpunkt des Ichs im Tonraum	103
a. Lokalisation des Ichs in der horizontalen Dimension	103
b. Lokalisation des Ichs in der vertikalen Dimension	104
c. Relativitätsprinzip nicht anwendbar auf die Bewegung des Ichs in bezug auf den Tonraum	107
5. Geistigkeit und Bedeutsamkeit der musika- lischen Erfahrung	108

ZWEITER TEIL: DIE STRUKTURIERUNG DER TONHÖHENDIMENSION

I. Berührungswirkung und Konsonanz als Grundlagen für den Aufbau der Tonsysteme	111
1. Wesen und Bedeutung der Berührungswirkung	111
a. Notwendigkeit eines festen Tonsystems	111
b. Die Berührungswirkung als Erklärung von Wesen und Funktion der Tonleitern	112
c. Die Tongröße	116
d. Bedeutung der Berührungswirkung und ihre Symbolisierung durch Tonnamen und Notation – Berührungswirkung nicht dienlich als Maßstab für Stufenabstände	117
2. Wesen und Bedeutung der Konsonanz	119
a. Die Aspekte der klanglichen Einheit und der Wohlgefälligkeit	119
b. Der musikalisch relevante Aspekt der strukturellen Einheit – Konsonante Intervalle als Maßstab für Tonhöhenabstände	121
c. Prägnanz und Begrifflichkeit konsonanter Intervalle	122
d. Konsonanz aufeinanderfolgender Töne – Konsonanz der harmonischen Terz – Übergang vom Begriff der Intervall- zu dem der Dreiklangskonsonanz	125
II. Phänomenologie der Konsonanz und Oktaven-Äquivalenz	129
1. Phänomenologie der Konsonanz	129
a. Beschreibung des Konsonanzphänomens und seine Definition als gemeinsame Grundtonbeziehung von Dreiklangstönen	129
b. Definition des Dreiklanggrundtons als Standpunkt des Ichs	131

c.	Die Intervallfunktionen Prime, Terz, Quinte, Oktave – Töne musikalisch definiert als Tonleiterstufen und Intervallfunktionen	134
2.	Phänomenologie der Oktaven-Äquivalenz	135
a.	Die universale Wahrnehmung der Oktaven-Äquivalenz	135
b.	Die Oktavenstruktur des Tonraums und die Untergliederung der Oktavenabschnitte – Oktaven-Äquivalenz definiert als Identität der Intervallfunktion innerhalb verschiedener Oktavräume	136
c.	Die Position der Intervallfunktionen und der Dreiklangslagen in bezug auf das Oktavengerüst	139
d.	Wechselbeziehungen zwischen Oktaven-Äquivalenz, Konsonanz und dem Standpunkt des Ichs	141
III.	Einfache akustische Zahlenverhältnisse und ihre Bedeutung	143
1.	Der zahlenmäßige Aspekt der akustischen Schwingungsvorgänge und seine Irrelevanz für die Phänomenologie von Konsonanz und Oktaven-Äquivalenz	143
2.	Die besonderen Aspekte des Obertonphänomens	147
a.	Ähnlichkeiten zwischen der Teiltonstruktur des Tons und der Tonstruktur des Dreiklangs	147
b.	Verschiedenheiten zwischen der Teiltonstruktur des Tons und der Tonstruktur des Dreiklangs und anderer konsonanter Figuren	150
c.	Obertonphänomen kann Konsonanz und Oktaven-Äquivalenz nicht erklären	152

DRITTER TEIL: DIE TONSTUFE ALS GRUNDFORM MUSIKALISCHEN HÖRENS

I. Tonsysteme und ihre formative Wirkung auf das musikalische Hören	155
1. Stufenbestimmung und -beziehungen in der pythagoreischen Tonleiter	155
a. Allgemeine Prinzipien	155
b. Die pythagoreische Tonleiter	156
2. Stufenbestimmung und -beziehungen in der harmonischen Tonleiter	158
a. Dreiklangsgerüst als Ausgangspunkt	158
b. Ableitung der übrigen Stufen – Logische Begründung der Siebenstufigkeit	159
c. Stufenbeziehungen in der harmonischen Tonleiter	162
d. Wichtigkeit der Terz als kleinstes konsonantes Intervall für die Stimmführung in der tonalen Musik	163
e. Benennung der abendländischen Intervalle aufgrund der Stufeneinteilung der Tonleiter	164
3. Unterschied und Verhältnis zwischen Tonhöhe und Tonstufe	166
a. Die verschiebbare Lage des Stufensystems in der Tonhöhendimension und der einzelnen Stufen innerhalb des Systems	166
b. Vergleich der musikalischen Funktion der Tonstufe mit der sprachlichen des Wortes	168
c. Töne und Tonhöhen sind musikalisch nur als Darstellung und Intonation von Tonstufen verständlich	171
d. Beispiele für die Unterscheidung von auditiver und musikalischer Tonauffassung in der Fachliteratur	173

e.	Räumliche Definition der Stufenidentität – Konstanz der Stufenidentität bei Variation der Position	176
f.	Bestimmung der Stufenposition durch die syntaktische Stufendefinition – Konstanz der Stufenidentität bei Variation der syntaktischen Definition	178
g.	Konstanz der Stufenidentität bei Abweichungen der Intonation von der syntaktisch bestimmten Stufenposition	180
h.	Räumlicher Charakter und Beziehungsreichtum des Stufenvokabulars	181
4.	Abweichungen der Intonation von der reinen Stimmung	182
a.	Unabsichtliche und absichtliche unterschwellige Abweichungen – Akkomodation und ihre Wichtigkeit	182
b.	Unabsichtliche überschwellige Abweichungen und ihre Auffassung im Sinne des Stufen Denkens	186
c.	Absichtliche überschwellige Abweichungen: Vibrato und expressive Tonhöhenverschärfung oder -verflachung	189
II.	Positionsänderung von Tonstufen infolge Variation ihrer syntaktischen Definition	191
1.	Positionsverschiebung um ein Komma	191
a.	Kommaunterschiede der Intervallgröße und des Tonhöhenniveaus	191
b.	Der besondere Fall der variablen syntaktischen Definition der vierten und sechsten Stufe der Durtonleiter	194
2.	Positionsverschiebung um einen chromatischen Halbton	198

a.	Auffassung der Chromatik als Verwendung von Alternativpositionen für Tonstufen ohne Erhöhung ihrer Zahl	198
b.	Chromatik in der antiken griechischen Musik	200
c.	Chromatik in der vor-harmonischen abendländischen Musik	201
3.	Der besondere Charakter der Chromatik in der harmonischen Musik	202
a.	Entwicklungsstufen des harmonischen Hörens	202
b.	Auditive Inferiorität des Molldreiklangs gegenüber dem Durdreiklang	204
c.	Vergebliche physikalische Erklärungsversuche der Mollkonsonanz	207
d.	Psychologische Erklärung der Mollkonsonanz durch das Stufendenken	209
4.	Psychologische und praktische Folgen der Auffassung des Molldreiklangs als konsonant	211
a.	Das neue Kriterium der Dreiklangs- und Tonarts-Modalität	211
b.	Verstärkte Charakterisierung der Terzfunktion — Die Gestaltqualität des Akkordlichen	213
c.	Ableitung der natürlichen Molltonleiter	214
d.	Ausweitung des tonalen Musiksystems durch einfache und doppelte chromatische Stufenversetzung	215
e.	Die Kategorien von Ganzton und Halbton	217
5.	Die chromatische Tonleiter	219
a.	Struktur, Funktion und Charakteristik der chromatischen Tonleiter	219
b.	Reihenfolge der verschiedenen Halbtöne bei der Ausfüllung des Ganztones	221

III. Variabilität der Stufenbedeutung von enharmonischen und temperierten Tönen	225
1. Enharmonik	225
a. Definition enharmonischer Töne als verschiedene Tonstufen mit annähernd gleicher Position – Unterschied zwischen “synonymen” chromatischen und “homonymen” enharmonischen Tönen	225
b. Echte und scheinbare enharmonische Umdeutung	227
2. Temperatur	230
a. Reine Stimmung grundlegend für musikalisches Denken und Hören, aber undurchführbar in der Aufführungspraxis	230
b. Reduzierung der Tonhöhen-Menge notwendig für die Aufführungspraxis	233
c. Idee und Leistung unserer Temperatur	234
d. Unterschied zwischen temperierten System, Tonstufensystem und chromatischer Tonleiter – Temperatur ohne Einfluß auf musikalisches Denken und Hören	238
IV. Die Gemeinsamkeit des Stufendenkens in der Vielheit der Musikkulturen	241
1. Fragestellungen im Hinblick auf die Verschiedenheit der Musiksysteme	241
a. Die Intonation von Musik genügt nicht für die Erkenntnis ihres Tonsystems – Notwendigkeit der Anwendung der Kategorien des Stufendenkens auf alle Musikkulturen	241
b. Unterschiede der Tonsysteme wahrscheinlich nicht durch Unterschiede des Gehörs begründet	243

c. Problem der Verständlichkeit und Übertragbarkeit fremder Musiksprachen – Umhören von fremden Intervallen	246
2. Auffassung der Verschiedenheit der Musiksysteme als Gradunterschiede der Gehörseentwicklung	251
a. Hauptentwicklungsstadien des musikalischen Bewußtseins	251
b. Akkulturation immer in der Richtung zur höher entwickelten Kultur	253
c. Übergang von Pentatonik zu Heptatonik innerhalb der gleichen Musikkultur – Unumkehrbarkeit der Entwicklungsrichtung	254
d. Unmöglichkeit der Rückkehr von der Bewußtseinsstufe harmonischen Hörens zu adäquater Auffassung nicht-harmonischer Musik	257
NACHWORT ZUR ZWEIKOMPONENTEN-THEORIE	
DER TONHÖHE	260
Abkürzungen	265
Erwähnte Literatur	266
Personenregister	275
Sachregister	281