

8. Motiv

Mit dem Kontrapunkt ist die Melodik noch nicht fertig: Die Tonfolgen sind im Sinne eines permanenten Vergleichs aufeinander bezogen, und zwar nicht nur – wie zuvor betrachtet – im Hinblick auf die *Form* ihrer Bewegung, sondern auch im Hinblick auf deren melodischen *Inhalt*. Die Stimmen reproduzieren und kopieren beständig die Bewegung, die sie bereits vollführt haben, sei es in der gleichen Stimme, sei es in einer anderen Stimme.



Sequenz

In einer Sequenz wird die melodische Bewegung einer Tonfolge gleich anschließend auf einer anderen Tonstufe wiederholt. Im obigen Beispiel wird die Tonfolge *a* durch die nachfolgende Tonfolge *a'* nachgeahmt. Die melodische Bewegung ist die gleiche. Auch die Intervallfolge ist die gleiche, und zwar im gleichen Sinne, wie sich Intervallfolgen auch bei der Parallelführung der Stimmen gleichen: Der Unterschied zwischen der kleinen Sekunde a-b und der großen Sekunde g-a spielt keine Rolle. Die Tonfolge *a'* unterscheidet sich nur dadurch von der vorangegangenen, dass sie die gleiche melodische Bewegung eine Stufe tiefer ausführt. Die Übereinstimmung mit der nachfolgenden Tonfolge macht aus der ersten Tonfolge ein *Motiv*. Ein Motiv ist also eine Tonfolge, die in gleicher oder abgewandelter Form in dem Musikstück wiederkehrt.

Die Übereinstimmung zwischen melodischem Urbild und seiner Nachbildung muss nicht im exakten Ablauf der melodischen Bewegung liegen. Sie existiert auch in Formen, in denen die Bewegung des Motivs modifiziert wird:



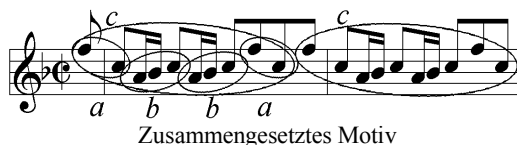
Umkehrung

Bei der Umkehrung *a'* bewegt sich die Melodie des Motivs *a* in umgekehrter Richtung. Ein Motiv kann in seinen Nachbildungen in vielerlei Hinsicht variiert sein: Die melodische Bewegung des Musters kann als sogenannter Krebs rückwärts geführt werden, sie kann in längeren oder kürzeren Notenwerten wiedererstehen, die einzelnen Töne des Motivs können rhythmisch aufgespal-

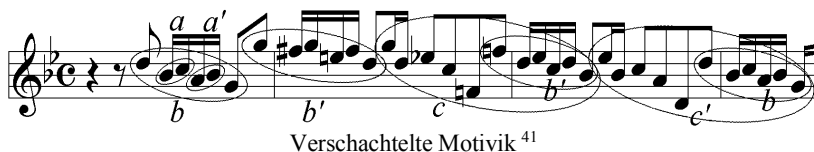
Motiv seine Existenz verdankt. Ein Motiv beginnt genau da, wo die Übereinstimmung mit einem anderen melodischen Abschnitt beginnt, und es endet genau mit dieser Übereinstimmung. Im folgenden Beispiel besteht dieselbe Tonfolge, die bisher als Motiv oder Teil eines Motivs angeführt wurde, aus *zwei* Motiven:



Beide Motive entstehen durch Wiederholungen, die entweder sofort oder etwas später nachfolgen. Motiv und Wiederholung stimmen überein in ihrem melodischen Gehalt, also in ihren Tönen, in deren Reihenfolge und Tonlängen. Die Fortsetzung des obigen Beispiels zeigt, dass die Motive *a* und *b* zu einem Motiv *c* zusammengesetzt sind:



Im folgenden Beispiel ist die Tonfolge *b* ein Motiv, das sowohl innerhalb als auch außerhalb des Motivs *c* wiederkehrt. Dieses Beispiel ist in seiner Gesamtheit ein Fugenthema und als solches selbst wieder ein Motiv, das in allen Stimmen imitiert wird. Ein *Thema* ist ein Motiv, das in einem Musikstück vorherrscht und ihm seinen Charakter aufträgt.



Man sieht also: Es ist nicht der melodische Gehalt, der eine Tonfolge zum Motiv macht, sondern dessen Übereinstimmung mit anderen Phasen der melodischen Bewegung. Betrachtet man das Motiv dagegen isoliert, als bloße Tonfolge, dann erscheint es als geheimnisvolles Wesen. Und seine Wiederkehr im Musikstück erscheint nicht als Ursache, sondern als Folge seines motivischen Charakters. In Musiklehren kursieren häufig Definitionen des Motivs, denen diese Verkehrung von Ursache und Folge zugrunde liegt:

⁴⁰ Oberstimme bei Johann Sebastian Bach, *Brandenburgisches Konzert* Nr. 2 (BWV 1047).

⁴¹ Johann Sebastian Bach, *Fuge* (BWV 542).

„Unter Motiv (...) versteht man die kleinste, selbständige und charakteristische melodische Bewegungseinheit ... Es gibt den entscheidenden Bewegungsimpuls für den weiteren Verlauf ... Ein Motiv kann auch in zwei oder mehrere ‚Unterteilungsmotive‘ gegliedert sein ...“⁴²

„Beschäftigen wir uns ... mit dem kleinsten Baustein, dem Motiv. Es stellt eine unverwechselbare, charakteristische, musikalisch sinnvolle Einheit dar. Aus ihm entwickelt sich das weitere Geschehen ... Das Motiv kann aus 2 gleichen, ähnlichen oder gegensätzlichen Teilmotiven bestehen.“⁴³

Beide Definitionen transportieren die Vorstellung, das Motiv sei als Tonfolge eine für sich bestimmte, selbständige Einheit und als solche *Ursache* (Impulsgeber, Keim ...) für das weitere „Geschehen“. Das Motiv soll sich also als Tonfolge von sonstigen Tonfolgen durch besondere *Eigenschaften* unterscheiden, und zwar noch *vor* seiner melodischen Reproduktion und *unabhängig* von jeglicher melodischen Übereinstimmung. Der Versuch, solche Eigenschaften zu suggerieren, landet notwendigerweise bei Absurditäten: Das Motiv wird als *kleinste* Einheit eingeführt und soll doch wenige Sätze später schon in *noch kleinere* Einheiten unterteilt sein. Außerdem soll das Motiv eine *charakteristische* Einheit sein. Dann muss man aber fragen, *wofür* die betreffende „Einheit“ charakteristisch sein soll. Eine Tonfolge kann allenfalls für die musikalische Umgebung charakteristisch sein, in der sie vorkommt. Damit ist aber nur ausgedrückt, dass diese Tonfolge wiederholt in einem Musikstück auftaucht. Und eben dadurch wird diese Tonfolge überhaupt erst so etwas wie eine abgrenzbare „Einheit“.⁴⁴ Das wiederholte Auftreten ist also die *Ursache* dafür, dass eine Tonfolge ein Motiv ist, und nicht die *Folge* davon. Der Sache nach und theoretisch korrekt gefasst ist das Motiv Produkt einer in sich reflektierten Melodik.

Verkehrte Definitionen wie die oben zitierten kommen dadurch zustande, dass beim *theoretischen* Nachdenken eine *praktische* Perspektive eingenommen wird: Da der Komponist sich das Motiv zuerst als Tonfolge ausdenkt und dann erst das Musikstück, in dem diese Tonfolge wiederkehrt, erscheint das Motiv als Quelle seiner weiteren Einfälle. Und da es sehr schwierig ist, Melodien ohne Motiv zu erfinden, die Musikalität des Komponisten also dafür sorgt, dass sich die melodische Übereinstimmung in den Phasen der Stimmbewegung „wie von selbst“ ergibt, wird der falsche Schein, der dem Motiv anhaftet, zementiert.

⁴² Hermann Grabner, *Allgemeine Musiklehre*, Kassel 1974, S. 165 und 167.

⁴³ Wieland Ziegenrucker, *Allgemeine Musiklehre*, Mainz 1982, S. 140 f.

⁴⁴ Riemann, der fest davon überzeugt war, dass es nur von der Beschaffenheit einer Tonfolge abhängt, ob sie ein Motiv sei oder nicht, hat eigens „tote Intervalle“ erfunden, mit denen er glaubte, die Grenzen eines Motivs dingfest machen zu können. Siehe dazu: Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, S. 14 f.

Natürlich hat eine falsche Definition keinen praktischen Nutzen: Wer keine Vorstellung von einem Motiv hat, kann sie auch durch die oben zitierten Ausführungen nicht bekommen. Diese Definitionen können nicht dabei helfen, zu sagen, wo ein Motiv anfängt und wo es aufhört. Für den, der in der Praxis gewohnt ist, Motive wiederzuerkennen und sich über sie zu verständigen, bieten solche Aussagen nur (verkehrte) Deutungen dessen, was er kennt.

Falsche Definitionen kursieren vielfach da, wo sich die Bestimmung einer Sache aus den Verhältnissen ergibt, in denen sie steht. In der Musik trifft man auf etliche ‚Verhältnisbestimmungen‘: Ein Ton wird zum *Grundton* durch die Konsonanz; eine Konsonanz wird zur *Tonika* durch die Tonalität; eine Melodie wird zur *Stimme* durch den Kontrapunkt. Dass Klangformen ihre Bestimmung aus den Verhältnissen beziehen, in denen sie stehen, ist kein Wunder: Alle Begriffe, die in diesem Buch behandelt wurden, sind aus der Darstellung der harmonischen, rhythmischen oder melodischen Verhältnisse gewonnen. Die begriffliche Entwicklung dieser auf der Konsonanz aufgebauten Verhältnisse zeigt die wahre Natur und den inneren Zusammenhang all der Erscheinungen, die jedem Musiker bekannt sind. Man kann jetzt auch ganz allgemein sagen, was das für Verhältnisse sind, um die es in der Musik geht: Es sind Verhältnisse, in denen die klanglichen Komponenten *zusammenpassen*, Verhältnisse, in denen es auf Übereinstimmung und Kompatibilität ankommt. Als solche sind sie hier noch einmal zusammengefasst:

Objekte, die zusammenpassen	Ergebnis
Klangvolle Töne	Konsonanz
Konsonanzen	Tonalität
Tonarten	Modulation
Harmonien	Takt
Taktsegmente	Metrik
Töne einer Tonart	Tonstufen
Melodische Bewegungen	Kontrapunkt
Tonfolgen	Motiv

Wir haben in diesem Buch nur das Grundlegende der Musik betrachtet: die allgemeinen Bestimmungen der Musik, das, was allen Musikrichtungen gemeinsam ist. Betrachtet man in der gleichen rationellen Weise auch das, worin sich die Musikrichtungen unterscheiden, dann findet man weitere Formen, in denen klangliche Komponenten zusammenpassen, und zwar in allen musikalischen Gattungen und Stilformen, ja selbst noch im konkreten Aufbau einer einzelnen Komposition.

Verhältnisse, in denen Wahrnehmungsinhalte zusammenpassen, gibt es nicht nur in der Musik. Man findet sie bei allen ästhetischen Objekten: in der

Symmetrie der Architektur, dem Rhythmus der Tanzbewegungen, dem Reim und Versmaß in der Poesie usw. Offensichtlich verschafft der Mensch sich und seinesgleichen einen Genuss, wenn er Objekte in solche Verhältnisse setzt. Insofern ist die hier vorgelegte Musiklehre auch ein kleiner Beitrag zum Thema Ästhetik.

Und natürlich will dieses Buch auch Aufklärung betreiben angesichts des weit verbreiteten Mystizismus, der sich an der Musik austobt. Denn in der gleichen Weise, in der in vorwissenschaftlichen Zeiten nach der Bedeutung der Sterne und sonstiger Naturerscheinungen gefragt wurde, wird noch heute darüber nachgedacht, was wohl die Töne, die Tonarten, die Motive, die Musikstücke usw. „bedeuten“. Überall wird spekuliert, welche geheime Botschaft der Tonkünstler in seinem Werk versteckt hat und worin die Besonderheit seiner musikalischen „Sprache“ liegt.⁴⁵ Und da sich selbst Komponisten und Musikwissenschaftler an solchen Überlegungen beteiligen, kann vielleicht diese Musiklehre ein wenig dabei helfen, das Fluidum des Geheimnisvollen aus der Musik zu vertreiben.

⁴⁵ So schreibt Helmut Mauró – dies nur als willkürlich gewähltes Beispiel – in seiner Besprechung einer Bach-Biographie von Michael Maul: *„Zum Weihnachtsoratorium verweist er natürlich auf Bachs eigene kompositorische Vorlagen, allesamt weltliche Vorlagen, die er nun, versehen mit neuen Texten, zusätzlichen Rezitativen und Chorälen, zu einem opus magnum zusammenstellte. Aber, sagt Maul, ‚wüssten wir nicht um diese Vorgeschichte, wir würden nie erahnen, dass die unsterblichen Klänge von Bachs Weihnachtsoratorium eine weltliche Vorgeschichte hatten‘. Das berührt den Kern von Bachs Musiksprache, die so eindeutig uneindeutig ist, dass sie auch und gerade dann besonders deutlich zu uns spricht, wenn wir nicht sagen könnten, was ihr Bedeutungsgehalt ist.“* (Helmut Mauró in der Süddeutschen Zeitung vom 21.12.2021, S. 11). Wenn die Fakten sich nicht mit der Vorstellung eines bestimmaren Bedeutungsgehalts von Musikstücken vereinbaren lassen, dann kann man die Illusion einer „Musiksprache“ gleichwohl aufrechterhalten: Die Aussage der Musik ist dann so deutlich, dass ihr Inhalt ewig verborgen bleiben muss!

Literaturverzeichnis

Carl Dahlhaus, <i>Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität</i> , Kassel 1968	17, 53
Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), <i>Brockhaus Riemann Musiklexikon</i> , Band 4, Mainz 1998	32, 42
Hermann Grabner, <i>Allgemeine Musiklehre</i> , Kassel 1974	16, 48, 64
Max Paul Heller, <i>Die Musik als Geschenk der Natur</i> , Berlin 1930	18
Heinrich Husmann, <i>Vom Wesen der Konsonanz</i> , Heidelberg 1953	11
Gerhard Kwiatkowski u. a. (Hg.), <i>Meyers kleines Lexikon Musik</i> , Mannheim u. a. 1986	21, 41
Jean-Philippe Rameau, <i>Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels</i> , Paris 1722	15
Hugo Riemann, <i>System der musikalischen Rhythmik und Metrik</i> , Leipzig 1903	64
Franz Sauter, <i>Die Musikwissenschaft in Forschung und Lehre</i> , Norderstedt 2010	41
Johannes Schreyer, <i>Lehrbuch der Harmonie und der Elementar- komposition</i> , Leipzig 1924	31
Giuseffo Zarlino, <i>Le istitutioni harmoniche</i> , Venedig 1558	7
Wieland Ziegenrücker, <i>Allgemeine Musiklehre</i> , Mainz 1982	64

Verzeichnis der Notenbeispiele

20. Jahrhundert

Anne Bredon, Jimmy Page und Robert Plant, <i>Babe I'm Gonna Leave You</i> (Led Zeppelin 1969)	33
Gary Brooker und Matthew Fisher, <i>A Whiter Shade of Pale</i> (Procol Harum 1967)	56
Mick Jagger, Keith Richards und Andrew Loog Oldham, <i>As Tears Go By</i> (Rolling Stones 1966)	34
John Lennon und Paul McCartney, <i>Rocky Raccoon</i> (Beatles 1968)	39
Rick Wright, <i>Summer '68</i> (Pink Floyd 1970)	56

19. Jahrhundert

Emanuel Geibel, Justus Wilhelm Lyra, <i>Der Mai ist gekommen</i> (1843)	49
---	----

18. Jahrhundert

Johann Abraham Peter Schulz, <i>Der Mond ist aufgegangen</i> (1790)	32
Johann Sebastian Bach	
BWV 15, Nr. 9: <i>Weil du vom Tod' erstanden bist</i>	55
BWV 248, Nr. 36: <i>Fallt mit Danken</i>	37
BWV 542: <i>Fuge</i>	63
BWV 548: <i>Fuge</i>	59
BWV 552: <i>Präludium</i>	38
BWV 565: <i>Toccata</i>	54, 58
BWV 569: <i>Präludium</i>	57
BWV 807: <i>Bourrée</i>	54
BWV 825: <i>Gigue</i>	58
BWV 846: <i>Präludium</i>	35, 39
BWV 853: <i>Präludium</i>	37
BWV 876: <i>Präludium</i>	36
BWV 879: <i>Präludium</i>	42
BWV 988: <i>Variatio 27</i>	43
BWV 999: <i>Präludium</i>	36
BWV 1047: <i>Brandenburgisches Konzert Nr. 2</i>	63