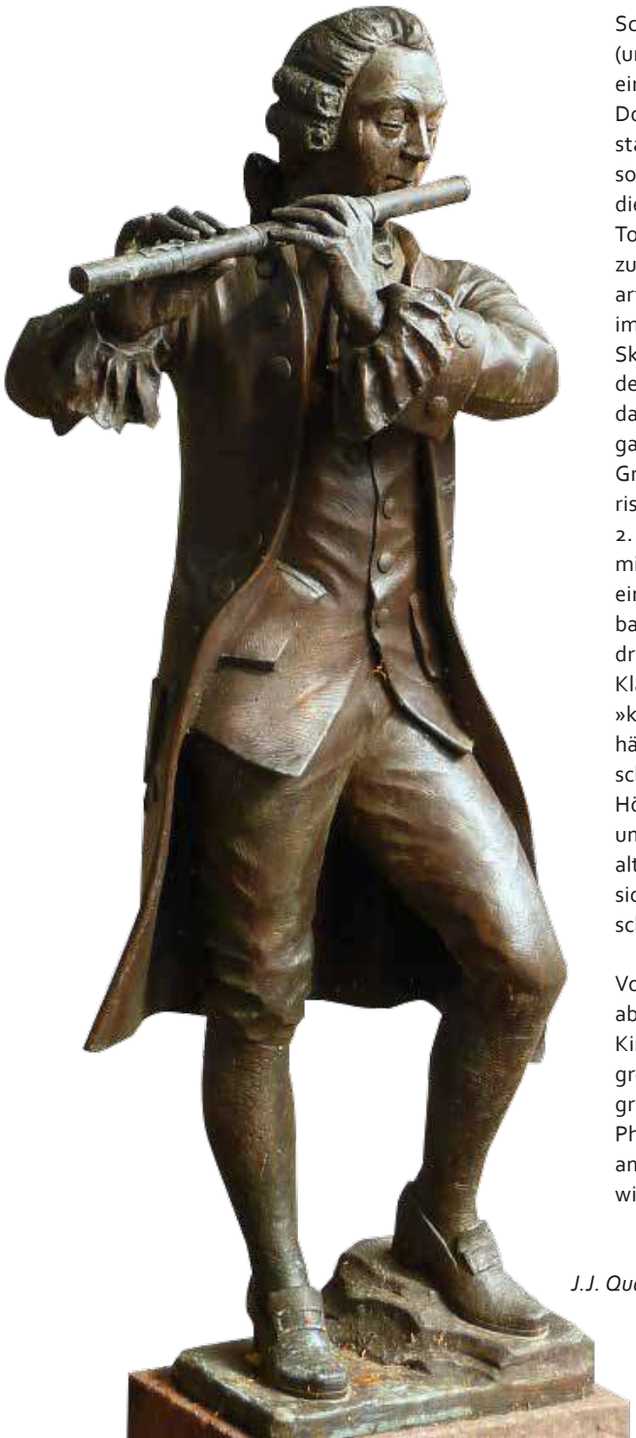
UNSINN ODER

ÜBER DIE TONARTEN-CHARAKTERISTIK

Von Hans-Jürgen Schaal

D-Dur klingt glanzvoll, E-Dur heroisch, Es-Dur feierlich, F-Dur idyllisch. Seit Jahrtausenden verbinden Musikverständige mit bestimmten Tonarten bestimmte Ausdrucks-Charaktere. Dabei gibt es seit der Einführung der gleichschwebenden Stimmung dafür eigentlich keinen Anlass mehr. Oder doch?



J.J. Quantz

Schon der griechische Philosoph Platon (um 400 v. Chr.) hat einzelnen Tonarten einen bestimmten Charakter zugewiesen. Dorisch erschien ihm kämpferisch und standhaft, Phrygisch empfand er als besonnen und friedlich. Dagegen beschrieb er die lydische, mixolydische und ionische Tonart als klagend und weichlich. Dabei ist zu beachten: Diese altgriechischen Tonarten (Modi) unterschieden sich nicht nur im Grundton, sondern auch im Aufbau der Skala – sie waren tatsächlich wie verschiedene »Tongeschlechter«. Man nennt sie daher auch die sieben bzw. acht »Oktavgattungen« in der altgriechischen Musik. Grob vereinfacht gesagt entsprach die dorische Skala einem e-Moll mit verminderter 2. Stufe (f), die phrygische einem d-Moll mit erhöhter 6. Stufe (h) und die lydische einem C-Dur. Dass diese verschieden gebauten Skalen einen jeweils eigenen »Ausdruck« besitzen, lässt sich leicht an einem Klavier demonstrieren. Ob sie nun aber »kämpferisch« oder »weichlich« wirken, hängt doch sehr vom persönlichen Geschmack und der kulturellen Prägung des Hörers ab, natürlich auch vom Charakter und Tempo des Musikstücks. Spuren dieser altgriechischen »Oktavgattungen« lassen sich übrigens noch heute in der griechischen Volks- und Popmusik finden.

Von den altgriechischen Modi abgeleitet, aber nicht mit ihnen identisch, waren die Kirchentonarten des Mittelalters. Wieder grob vereinfacht gesagt, wurde das altgriechische Dorisch zum mittelalterlichen Phrygisch – und umgekehrt. In Anlehnung an Platon hat man dem Ausdruck der vier wichtigsten Kirchentonarten die vier Temperamente zugeordnet. Was Platon »kämpferisch« nannte, hieß nun »cholerisch«. Was Platon »friedlich« nannte, hieß nun »phlegmatisch«. Die Kirche, die gerne alles regelte, wies den verschiedenen Modi auch klare Funktionen im Gottesdienst zu. Das als heiter (»sanguinisch«) geltende Lydisch zum Beispiel, das in etwa F-Dur entspricht, wurde zur Tonart der Marienverehrung.

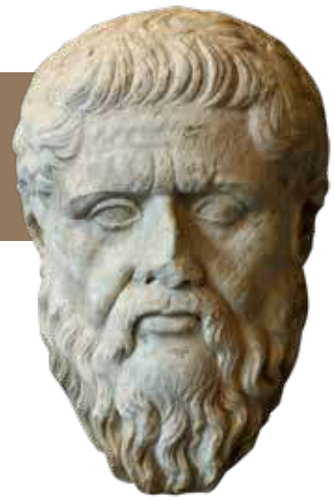
Frömmigkeit in D- und F-Dur

In der Renaissance setzte sich der Dualismus von Dur- und Moll-Tonalität allmählich gegen die Kirchenmodi durch. Wie die Namen besagen, empfand man die große Terz (Dur, maior) als hart (»durus«) und die kleine Terz (Moll, minor) als weich (»mollis«). Man sah Dur und Moll als komplementäre Gegensätze, als das männliche und weibliche Prinzip – daher der Ausdruck »Tongeschlecht«. Auch diese Charakterisierung ist natürlich subjektiv, denn Dur-Stücke können durchaus weich und einschmeichelnd klingen, Moll-Stücke durchaus hart und kämpferisch. Der angebliche Ausdruckswert der Kirchentonarten war darüber aber nicht vergessen – man hat ihn nun einfach auf die Dur- und Moll-Tonarten projiziert. F-Dur wurde zur Tonart pastoraler Idyllen – hier wirkte die Tradition des »heiteren« Lydisch nach. D-Dur wurde zur Tonart glanzvollen Gotteslobs – dabei spielte auch die Buchstabensymbolik eine Rolle (D = deus = Gott). Strahlende Trompetenklänge zum Lob Gottes wären zum Beispiel in Fis-Dur auch gar nicht möglich gewesen, denn es gab keine Trompeten in Fis. Tonartensymbolik und Instrumentalpraxis standen also in engem Zusammenhang.

Die Überzeugung, dass selbst die verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten einen jeweils unterschiedlichen Charakter hätten, blieb bis ins 18. Jahrhundert sehr lebendig. Der Hauptgrund dafür dürfte sein, dass diese Tonarten lange Zeit tatsächlich verschieden gut klangen. Denn vor der Einführung der gleichschwebenden Stimmung (um 1750) hatten die Musiker mit dem »pythagoreischen Komma« zu kämpfen,

Fotos: Axel Hindemith, Archiv

TIEFSINN?



Platon

der Differenz zwischen zwölf pythagoreischen Quinten und dem geschlossenen Quintenzirkel. In der Praxis spielte man die gebräuchlichen Tonarten meist mit reinen Quinten und »versteckte« das Komma in den entlegenen Tonarten. Kein Wunder also, dass C-Dur »strahlend« und »rein« wirkte, während die Kreuz-Tonarten eher »schrill«, die B-Tonarten eher »weich« und die entferntesten Tonarten (zum Beispiel H-Dur, Fis-Dur, Des-Dur) ziemlich verstimmt klangen. Diese »verstimmten« Tonarten mussten gelegentlich für dissonante Passagen herhalten, die sich dann wundersam nach C-Dur auflösten.

Zornig, erhaben oder weich?

Nach der Einführung der gleichmäßigen Temperatur unterschieden sich die Dur- bzw. Moll-Tonarten untereinander nur noch in der Höhe des Grundtons. Dennoch glaubten viele Musiker weiterhin an die Tonartencharaktere. Zum Teil taten sie dies aus kultureller Tradition, aus hintergründiger Symbolik, oder – gerade bei den Blasinstrumenten (siehe oben) – aus musikpraktischen Gründen. Unter den Ersten, die die Tonartencharakteristik bei gleichmäßiger Stimmung grundsätzlich infrage stellten, war J.J. Quantz, der Flötenlehrer von Friedrich II., dem Preußenkönig. Quantz schrieb 1752: »Die Alten waren der Meynung, daß eine jede Tonart ihre besondere Eigenschaft, ihren besondern Ausdruck der Affecten hätte. […] In den neuern Zeiten aber, da die Tonleitern aller großen [Dur], und die Tonleitern aller kleinen [Moll] Tonarten einander ähnlich sind, ist die Frage, ob es sich mit den Eigenschaften der Tonarten noch so verhalte. Einige pflichten der Meynung der Alten noch bey: andere hingegen verwerfen dieselbe, und wollen behaupten, daß jede Leidenschaft in einer Tonart so gut als in der andern ausgedrücket werden könnte.«

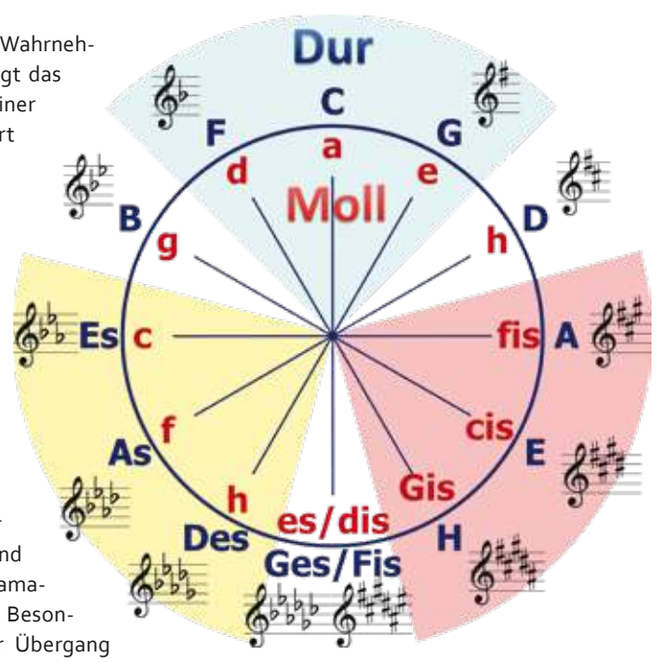
Die Versuche, den Charakter der Tonarten zu beschreiben, rissen aber nie ab. C-Dur galt zum Beispiel als »pur« und »lauter« (1779), »nicht sehr edel, aber auch gar nicht gemein« (1783), »unschuldig, naiv« (1785), »eine Mischung aus heiterer Fröhlichkeit und sanftem Ernst« (1786), »edel und aufrichtig« (1797), »majestätisch« (1798), »heiter und rein« (1803), »prächtig« (1824) – später aber auch als »abgenutzt« (1837) oder »schwermütig, glanzlos« (1856). Ganz offenbar hat der »Charakter« einer Tonart viel mit Konvention zu tun. Wird eine Tonart gerne in glanzvollen, majestätischen Stücken verwendet, zum Beispiel weil die geeigneten Instrumente hier am besten klingen, dann erlebt und empfindet man diese Tonart selbst irgendwann als glanzvoll und majestätisch. Bei seltener gebrauchten Tonarten gingen die Meinungen deshalb stärker auseinander. Zum Beispiel galt H-Dur als »herb, klagend« (1690, vermutlich noch etwas verstimmt), »zornig, wütend, verzweifelt« (1785), »erhaben« (1786), »glänzend und ausgelassen« (1797), »weich, todesnah« (1837), »strahlend« (1856).

Die Schicksals-Tonart

Wie sehr die Gewohnheit die Wahrnehmung einer Tonart prägt, zeigt das Beispiel Beethoven. Vor seiner Zeit galt c-Moll als eine Tonart sanfter, trauriger, klagender, zärtlicher Empfindung. Offenbar aber besaß Beethoven beim Klavierspielen eine besondere Schwäche für c-Moll (und für Es-Dur, die Paralleltonart). Er wählte c-Moll für sein einziges Klavierkonzert in Moll und für einige seiner berühmtesten Klaviersonaten. Doch Beethovens Musik klingt, wie wir wissen, selten »zärtlich« und »klagend«, sondern eher dramatisch, kräftig, schicksalsernst. Besonders wirkungsvoll ist da der Übergang von c-Moll nach C-Dur in seiner 5. Sinfonie.

Seit Beethoven wurde das vormals »zärtlich klagende« c-Moll plötzlich als »Schicksals-Tonart« empfunden, als düster, dramatisch und aufbrausend. Aber klänge die Fünfte etwa weniger dramatisch und schicksalsschwanger, wenn sie einen Halbton höher oder tiefer gespielt würde?

Oft liegt es gar nicht am Klangeindruck, wenn Musiker den Charakter einer Tonart als »hart« oder »grotesk« empfinden. Es liegt häufig einfach nur an ungewohnten Vorzeichen auf der Partitur oder ungewohnten Grifffolgen am Instrument. In der Praxis jedenfalls hatten Komponisten selten Hemmungen, ein Werk in eine andere Tonart zu transponieren. Mozart machte aus seinem Oboenkonzert in C-Dur später ein Flötenkonzert in D-Dur. Bach übersetzte ein E-Dur-Violinkonzert von Vivaldi in ein C-Dur-Klavierkonzert usw. Würde ein bekanntes Werk plötzlich in einer anderen Tonart aufgeführt werden, würden es viele Hörer vielleicht gar nicht bemerken – außer diejenigen mit absolutem Gehör. Erst wenn die Transposition das Musikstück deutlich höher oder tiefer werden lässt, mag sich der Gesamteindruck beim Hören etwas verschieben. Auch die individuellen Resonanzen im Ohr würden sich dabei merklich verändern. Rücksicht nehmen müsste man besonders auf die Synästhetiker, von denen es unter Musikern zahlreiche gibt. Der Komponist Michael Torke zum Beispiel empfindet D-Dur als »blau« – und wäre wohl irritiert, wenn die »Air« aus Bachs dritter Orchestersuite plötzlich ins Rote überginge.



Der Quintenzirkel