

UDK 316:78

Dragotin Cvetko  
LjubljanaWECHSELSEITIGE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN  
MUSIK UND GESELLSCHAFT

Wenn von den Wechselbeziehungen, die unser Thema impliziert, die Rede ist, wird gewöhnlich an die Rolle gedacht, welche die Musik in der Gesellschaft spielt. Diese hängt aber mit einigen Faktoren zusammen, die ein Licht auf die erwähnte Frage werfen und auch Aufschluss über sie geben. Die Frage ist nicht einfach und selbstverständlich, sie ist nicht nur nach einer Richtung hin gewendet. Sie ist verwickelt, äusserst heikel, bietet eine Reihe von Problemen und regt zum Nachdenken auch in entgegengesetzter Richtung an.

Dass die Musik Einfluss auf den Menschen und über diesen hinaus auf die Gesellschaft ausübt, wird von niemanden bezweifelt. Es ist wohl eine Tatsache, für die Beweise die ganze Geschichte der Menschheit hindurch bestehen und welche die entsprechenden Forschungen bestätigen. Trotzdem wird immer von neuem die Frage gestellt, wie man diese ihre Macht verstehen soll, was ihre Wesensart ist und wie sie sich diese zeigt und auswirkt.

Die Probleme, die uns von dem Gesichtspunkt der Gegenwart aus interessieren, können hie und da Analogien aus der Vergangenheit wachrufen. Obwohl sie von einem anderen Gesichtswinkel ausgehen, sind die heute aktuellen Gedanken manchmal verwandt mit denen, die schon früher die Praxis beschäftigten und auf die ebenfalls viele Autoren gekommen sind.<sup>1</sup>

Durch die Demokratisierung, ein Charakteristikum der gegenwärtigen Welt im Ganzen wie im Einzelnen, die hier mehr, dort weniger deutlich oder mancherorts erst im Keim vorhanden ist, wird eine breitere Kommunikation zwischen Menschen und Musik ermöglicht und sogar verlangt. Solche Verbindungen gab es schon immer, sei es im Hinblick auf die Volks- oder Kunstmusik. Doch war die Kunstmusik nicht nur in der sogenannten westlichen, das heisst der auf den europäischen Westen beschränkten Kultur, sondern ebenso ausserhalb dieses Raums lediglich den Auserwählten, den Angehörigen der höheren gesellschaftlichen Schichten vorbehalten. Erst seit dem 18. Jahrhundert, als sich in Europa die gesellschaftlichen

<sup>1</sup> S. z. B. die im Kap. Musik, MGG 9, enthaltenen Auslegungen (Sp. 984-990) und vgl. die dazu angeführte Literatur (ebda, unter VI. und VII., Sp. 997-1000).

Verhältnisse zu verändern begannen und eine andere Bedeutung annahmen, was allerdings in anderen Erdteilen beträchtlich später zustande kommen konnte, wurde die Musik breiteren Zuhörerkreisen zugänglich. Dieser Prozess, der sich nicht auf einmal vollzog, sondern verhältnismässig langsam vor sich ging, führte zum heutigen Stand, so dass diese Kunst jetzt im Prinzip jedem zu Gebote steht.

Die Veränderungen, die erfolgten oder erst entstehen, verlangen ein anderes Verhalten zur Musik und zu dem Menschen. Sie beziehen sich auf die Frage, was man dem Menschen bieten muss, dass er in der Entwicklung der Musik und in der Verwirklichung eines bestimmten gesellschaftlichen Systems etwas positives beitragen kann.

Wenn man die Frage "was" stellt, handelt es sich hauptsächlich um die Betätigungsfelder, welchen sich der Mensch aktiv einliedert in der Absicht, nach seiner Fähigkeit mitzuwirken. Für die Gesellschaft ist es gewiss nicht uninteressant und noch weniger irrelevant, welche Tätigkeitsgebiete es sind, wie hoch ihre allgemeine Bedeutung liegt und auf welche Weise jemand da seinen Platz finden wird. Deshalb werden sie nicht dem Zufall oder dem Willen eines Individuums bzw. einer grösseren oder kleineren Gruppe überlassen, die sogar als ein Volk bzw. eine Völkergemeinschaft innerhalb des Staates fungieren kann. Im Gegenteil. Wie immer die Gesellschaft beschaffen sein mag, so ist sie in jedem Falle ein aktiver Faktor, der den Anspruch darauf erhebt, die Gestaltung des Menschen zu bestimmen oder wenigstens mitzubestimmen. Das wirkliche Bestehen dieses Anspruchs bestätigt das Erziehungs- und Bildungswesen, das sich in ihrer Zuständigkeit befindet und im Rahmen eines Gesellschaftssystems von ein und demselben Zentrum aus gelenkt wird. Zu diesem Zweck bedient sich die Gesellschaft noch anderer Mittel, des Rundfunks, des Fernsehens und der Publizistik, kurzum alles, was mit der Masseninformation zusammenhängt. Manchmal entscheidet sie und schreibt vor, wie der künftige Mitarbeiter, der an der Verwirklichung ihrer Aufgaben und Ziele beteiligt ist, beschaffen sein soll.

Es scheint zwar, als ob die Tätigkeiten des Menschen durch sich selbst bedingt und unabhängig davon wären, was ausserhalb ihrer liegt. Doch ist es dem nicht so. Derjenige, der sie betreibt, handelt zwar nach eigenem Ermessen, welches aber auch unter den äusseren Einflüssen steht. Der Mensch ist nicht nur ein Produkt seiner eigenen Veranlagung, sondern auch der Umwelt, dass heisst der Gesellschaftsverhältnisse seines eigenen oder auch noch breiteren Raums. In diesem Zusammenhang fungiert die Gesellschaft als ein wirksames Element, dessen Einflussnahme sich um so stärker erweist, je realer und fester ihre Ziele gesetzt sind. Sie macht sich zu eigen alles, wovon sie hält, dass es zu ihrem Machtbereich gehört. In Übereinstimmung mit ihren Interessen misst sie den erwähnten Gebieten eine Funktion bei, die aber nicht immer im Einklang damit stehen muss, was ausserhalb ihrer Kriterien besteht, sei es im Bereich ihrer Zuständigkeit oder auch ausserhalb davon.

Wie alle Werte, die von der Gesellschaft anerkannt werden, wird auch die Musik in deren Interessenkreis eingeordnet. Zwischen den beiden bestehen bestimmte Relationen. Welche sind es und wie stehen sie?

In diesem Zusammenhang erheben sich neue Fragen. Kann sich

die Musik ohne Rücksicht auf die äusseren Umstände und demnach unabhängig davon entwickeln oder können ihr diesbezüglich gewisse Beschränkungen auferlegt werden? Und umgekehrt: kann sich die Gesellschaft dem Kontakt mit der Musik entziehen, auf deren Einfluss verzichten und sich von der Entwicklung dieser Kunst fernhalten?

In der ersten Phase, wo sie im Entstehen ist, ist die Musik an ihren Schöpfer gebunden, während dieser seinerseits auf seine Begabung und auf all das angewiesen ist, was auf ihn von draussen zukommt und das Gestalten seiner Persönlichkeit beeinflusst. Davon hängt aber ab, wie und in welcher Richtung sich seine Kreativität verwirklichen wird.

Das Geschaffene hängt also von mehreren Faktoren ab: davon, was dem Komponisten von der Natur gegeben ist, von den auf seine künstlerische Orientierung ausgeübten Einflüssen, von den Verhältnissen, in welchen er lebt und von den Möglichkeiten, die ihm für seine Entwicklung zur Verfügung stehen. Dies sind die wichtigsten Elemente, in welchen wir die Erklärung für eine Reihe von Fragen suchen; so z. B. warum der Komponist für eine bestimmte Stilrichtung, die aus seinen Werken ersichtlich ist, sich entschieden hat; warum einem der Tradizionalismus zusagt und dem anderen mehr das Neue mit betont avantgardistischen Tendenzen entspricht; warum sich die Komponisten ihrer Originalität nach untereinander unterscheiden, wodurch bei der Würdigung von Kompositionen Differenzen entstehen; warum sich die Komponisten vorwiegend nureinigen Formen und Gattungen und nur selten allen gleichmässig widmen; warum sich dieser stärker an seinen gesellschaftlichen Raum gebunden als sein Kollege fühlt; wie kommt es, dass einer fester in seinem heimatlichen Boden verwurzelt ist und in seinem Werk die nationale Komponente stärker hervortreten lässt als der andere, dessen Schaffen mehr universell geprägt ist.

Es stellen sich noch mehrere solche Fragen und Deutungsmöglichkeiten. Alle aber sprechen für die These, dass der Schöpfer keine eigenständige Persönlichkeit im absoluten Sinne ist, wenn er sich das auch einbilden mag. Sein Schaffen wird von zahlreichen Komponenten geleitet, die nicht isoliert auftreten. Sie sind miteinander verquickt und spiegeln sich in seinem Werk wider, das demnach ein Ergebnis des Individuums in seiner Ganzheit zu verstehen ist. Den Schöpfer kann man, aller Wahrscheinlichkeit nach, nicht als eine zwiespältige Persönlichkeit auffassen, die einmal als das "menschliche" und andermal als das "künstlerische Ich" auftritt.

Der Schöpfer ist der wichtigste, nicht aber der einzige Faktor im gesamten Schaffensprozess. Es gilt hervorzuheben, er schafft nicht nur für sich selber, sondern bezeigt sein Interesse auch für das, was ausserhalb seiner besteht. Die Wechselbeziehung zwischen ihm und der Gesellschaft ist allerdings schon für das Schaffensprozess selbst anzunehmen.

Der ersten Phase folgt die zweite, die Reproduktion, was man auch als Mitschaffen bezeichnen dürfte im Falle, wo der Ausführende nicht nur das darbietet, was aus der Komposition eindeutig hervorgeht. Eine exakte Interpretation ist kaum möglich. Wenn der Ausführende nicht bloss ein formaler Vermittler des Geschaffenen ist, wird er die Komposition im Geiste seiner Auffassung wiedergeben, die wahrscheinlich mehr oder weniger nahe der des Autors kommt, doch nie mit ihr ganz

identisch sein kann.

Wie die erste ist auch die zweite Phase nicht isoliert und dient nicht sich selbst, da sie dadurch ihren Sinn und Zweck einbüßen würde. Während des Schaffens ist der Komponist gewiss relativ unabhängig, dennoch gilt es für seine Schöpfung, dass sie in der Konsequenz eine Wirkung ausüben will. Das wirkt sich in einem bestimmten Ausmass nicht nur auf seine schöpferische Beziehung den äusseren Faktoren gegenüber, sondern auch auf die Funktion seiner Komposition aus. Mit diesen innerlich und äusserlich bedingten Relationen verhält es sich aber bei dem Interpreteten etwas anders. Es trifft zwar auch für ihn zu, dass er von den erwähnten Faktoren nicht unabhängig ist, doch machen sich diese bei ihm weniger bemerkbar und erscheinen in einer ausgeprägteren Form nur dann, wenn er als Ausführender im strengen Sinne des Wortes auftritt.

Der Komponist und der Interpret sind allerdings der Funktion nach nicht identisch. Auch nicht, wenn es sich z. B. um die Aleatorik oder totale Improvisation handelt, bei welchen die Rolle des Schöpfers auf das Minimum reduziert sein sollte und demnach mit der des Interpreteten gleichzustellen wäre. Der Unterschied zwischen den beiden wäre somit gering oder beinahe nicht bestehend. Eine solche Auffassung findet weder theoretisch noch praktisch ihre Berechtigung. Sie ist mehr oder weniger das Ergebnis eines Suchens, das, wenn realisierbar, zur Zerstörung des traditionellen Schaffensprozesses führen könnte.

Immerhin haben sowohl der Komponist als auch der Ausführende dasselbe Endziel vor sich, welches zugleich das fundamentale ist: die Konkretisierung der dritten Phase, wo der Zuhörer durch die Wiedergabe das geschaffene Werk rezipiert. Er ist der Konsument, Vertreter der Gesellschaft, der die beiden, der Komponist und der Interpret angehören. Dennoch wird die Aufnahme nicht nur dieser konkreten Gesellschaft vorbehalten, sondern ist sie grundsätzlich auch für diejenigen Gesellschaften bestimmt, die anderen sozialen Systemen angehören.

Dieser Sachverhalt, der manchmal real ist, führt uns zur Frage, über die Position der sich voneinander unterscheidenden künstlerischen Anschauungen in den Gesellschaften mit verschiedenen sozialen Ordnungen. Die Unterschiede, die im künstlerischen Gestalten durch das Einwirken ausserkünstlerisch geleiteten Richtlinien entstehen, wofür in der Vergangenheit und Gegenwart der Musik verschiedene Beweise bestehen, müssen zwar nicht eine Negierung oder Herabsetzung der Werte gewisser musikalischer Werke herbeiführen, doch können sie Bedenken erregen, die sich auf die bevorzugten stilistischen kompositionstechnischen Mittel, die Frage des Fortschrittes oder der Stagnierung in einem Zeitraum sowie auf das Lenken der Ausdrucksweise - was besonders wichtig ist, wenn es sich um die Vertonung des Wortes handelt - beziehen. Der Ausdruck ist ursprünglich zwar individuell bedingt und hängt zunächst von der schöpferischen Kraft des Komponisten ab. Trotzdem kann er in dem erwähnten Rahmen nicht isoliert betrachtet werden, da, wie schon angedeutet, die äusseren Einflüsse seine freie Entfaltung behindern können, obwohl sich die Originalität der Ausdrucksweise nie ganz unterdrücken lässt.

Es handelt sich also in erster Linie um die auf die formalen Komponenten bezogenen Faktoren, denen, mögen sie mit älteren

oder neueren stilistischen Erscheinungen verbunden sein, die Bedeutung relativer Universalität zukommt. Versteht man das als etwas, was immer weltumfassende Ausmasse annimmt und nicht, wie seinerzeit, auf den europäischen Musikraum beschränkt bleibt, so kann man ohne Vorbehalt dieser These zustimmen.

Mit der dritten Phase wird der Kreis, in dem all das Charakteristische des musikalischen Prozesses verläuft, zusammengeschlossen. Die Relationen zeichnen sich deutlich ab und ebenso die Interdependenzen. In jeder Phase sind die beiden Faktoren, der künstlerische und der gesellschaftliche, die jeweils unterschiedlich wirksam sind, vorhanden. In der ersten und der zweiten Phase liegt die Betonung auf dem künstlerischen, in der dritten auf dem gesellschaftlichen Faktor. Von dem letzteren hängt aber in grossem Masse ab, wie die ersten zwei Phasen realisiert werden und welche Bedeutung der Musik in der Gesellschaft gebührt.

Da jede Gesellschaft in ihrem Raum den Menschen nach ihrer Vorstellung verlangt, urteilt sie auch über die Mittel, die sie zur Verwirklichung ihres Ziels benötigt. Dementsprechend aktiviert sie auch diese Mittel und ebenfalls die Musik, der verschiedene Funktionen, wie die ästhetische, ethische, soziale, nationale, religiöse und dergleichen zugeschrieben werden. Für welche von diesen sich die Gesellschaft entscheidet, hängt davon ab, wie sie ideologisch orientiert ist und was sie erzielen will. Eben dies ist es, was sich dabei direkt auf die Auswahl auswirkt. Der Vorrang wird meist dem ästhetischen Aspekt gegeben, doch gewöhnlich nur in formaler Hinsicht. In der Praxis ist dennoch diese Komponente selten entscheidend, als lenkende Wirkungskräfte erweisen sich oft die anderen Funktionen. Darunter noch besonders die soziale und ethische, diese beiden allerdings in dem Sinne, wie sie eine gewisse Gesellschaft auffasst, wofür es in der Geschichte Beweise von jeher gibt.

Welcher Funktion das Primat oder den Vorrang zu geben ist, ist die Frage, die Jahrhunderte hindurch nicht nur verschieden orientierte Denker, sondern auch die Träger und Gestalter eines gesellschaftlichen Systems beschäftigt hat. Auch diese haben nie daran gezweifelt - wie es auch heute der Fall ist -, dass die Musik zu jenen Mitteln gehört, die, wie auch immer gestaltet, für die Durchführung ihrer Programme notwendig und nützlich sind.

Der zweite Bedeutungsbereich, in dem die Musik eingebettet ist, hat sich im Vergleich zu einst kaum verändert, die Interpretationen waren zahlreich früher und sind es noch heute. Wohl sind aber im Wandel der Jahrhunderte die Wertungsmaßstäbe den Veränderungen unterworfen worden, welche vor allem von der Gesellschaft her bestimmt werden, und zwar im Hinblick darauf, was sie in dieser Kunst sieht, von ihr erwartet und wie sie anwenden will.

Das ist aber ein Problem, das seinem Wesen nach nicht einfach ist und sich nicht auf eine allgemein gültige Weise lösen lässt. Es ist verwickelt sowohl in bezug auf die Gesellschaft als auch auf die Musik selbst. In diesem Zusammenhang ist nicht zu übersehen, dass sich die Musik in verschiedenen Formen manifestiert, nämlich als ernste Musik und als das Gegenteil davon, das gewöhnlich Unterhaltungsmusik oder auch leichte Musik genannt wird.

Der ernsten Musik schreibt man schon im Prinzip einen künstlerischen Wert zu, der sich allerdings von Fall zu Fall

ändert und auch zeitlich bedingt ist. Ihre Existenzberechtigung wird nicht bestritten, doch werden ihr die Grenzen gesetzt. Es wird nämlich meist in der Praxis vorausgesetzt, dass nur jene Werke, die in der Zeitspanne, die heute als "klassisch" bezeichnet wird, d. h. bis zu der ersten Phase der europäischen Moderne entstanden sind, einen unbestrittenen Wert besitzen. Aus der erwähnten letzten Entwicklungsperiode sind wohl die Werke gemeint, welche die Komponisten der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts wie Schönberg, Berg, Hindemith, der frühe Strawinsky, Bartók, Prokofjew, der jüngere Webern und noch einige andere Vertreter der expressionistischen, neoklassizistischen und neobarocken Richtung geschrieben haben.<sup>2</sup> Für das später Entstandene sind aber die Kriterien nicht immer dieselben. Als es sich um die Phänomene der neueren und der neuesten, nach Webern entstandenen Musikentwicklung handelt, die über den Gesichtskreis des meisten Publikums hinausgehen, werden oft andere Maßstäbe angelegt. Es tauchen Vorbehalte und Ablehnungen auf, die letzteren nicht nur aus der Reihe der älteren, sondern auch der jüngeren Zuhörer, die aber gegen die neuen Phänomene im allgemeinen doch freundlicher gesinnt sind. Das dürfte wohl auf den Generationsunterschied zurückzuführen sein. Das junge Geschlecht ist weniger mit der Tradition belastet, mehr dem Gegenwärtigen verhaftet und deshalb auch für das Neue deutlich aufgeschlossener.

Ähnlich verhält es sich mit der leichten Musik, der man das Unterhaltsame, Populäre und ähnliches zuschreibt, wobei aber zu bemerken ist, dass die genannten Eigenschaften weder terminologisch noch begrifflich streng auf diesen Bereich beschränkt sein müssen. Auch für die Unterhaltungsmusik gilt es, dass für ihre heutigen Gattungen, wie z. B. Rock'n'roll, Beat, Pop, Punk usw.,<sup>3</sup> vor allem junge Leute begeistert sind. Der Jazz gehört schon in die klassische Phase der neueren Entwicklung dieser Musik und wird auch demgemäß beurteilt, allerdings positiv sowohl von der Seite der älteren als auch der jüngeren Generation.

Diese Klassifizierung, mit der auch die Wertung zusammenhängt, ist nicht überall in gleichem Masse aktuell und bedeutend. Was im Bereich der ernsten und leichten Musik entsteht, findet nicht in jedem Raum den gleichen Platz. Anscheinend darf man die Erklärung dafür in der unterschiedlichen Vergangenheit und Gegenwart einzelner Kultur- und Gesellschaftsräume suchen. Retrospektiv betrachtet veranlasst uns das erwähnte dazu, den Gedanken an die Realität einer universellen oder erweiterten Musikgeschichte, die als Problem zunehmend an Aktualität gewinnt, in Frage zu stellen.<sup>4</sup>

2 Dazu s. z. B. H. Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972; E.

Salamann, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, New Jersey 1967.

3 Vgl. z. B. die Publ. *Avantgarde-Jazz-Pop / Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität*, Mainz 1978; F. Tennstedt, *Rockmusik und Gruppenprozesse*, München 1979.

4 Vgl. z. B. *Musikgeschichte und Universalgeschichte*, in: *Acta musicologica* 33, 1961, 84-104. Das angedeutete Problem wurde teilweise auch im Rahmen der Round-Table-Konferenz über das Thema *Concepts of Music History in East and West* beim 12. Kongress der IGMw in Berkeley (1977) behandelt, jedenfalls nur noch als eine Idee, die uns fraglich

Schon seit einigen Jahrzehnten können wir behaupten, dass die ernste und die leichte Musik der neueren und der neuesten Art überall in der Welt - zwar im verschiedenen Tempo, doch im Prinzip mit ähnlichen Effekten - in Erscheinung treten. Man muss im Hinblick auf den Einfluss, den sie ausüben, und die Rolle, die sie spielen, zu ihnen Stellung nehmen.

Eben das ist es, was untereinander verschiedene Gesellschaften mit der Frage beschäftigt, wie die zeitgenössischen Musikphänomene zu bewerten sind und welche Rolle ihnen in ihrem Dienst der Menschheit zuzuteilen ist.

In dieser Hinsicht gehen die Auffassungen in vielem auseinander und sind oftmals anders als die, die sich auf die Musik älterer Entwicklungsperioden beziehen.

Insofern es sich um die ernste Musik handelt, herrschen Skepsis und auch Abneigung zu allem, was man in ihr als Experiment betrachtet, obwohl dieses nicht in jedem Falle vorliegt. Einige Techniken und Systeme haben sich nämlich bereits als ein positiver Beitrag zum Aufbau der Komposition erwiesen.<sup>5</sup> Diese Erscheinungen, die zum Teil bereits vor dem zweiten Weltkrieg, meist aber nachher ins Dasein getreten sind, werden manchmal als Formalismus, Konstruktivismus und Dekadenz bezeichnet. Ohne genauer definiert zu werden, gelten sie für gewisse Kreise und Gesellschaften als etwas Schädliches, das im Gegensatz zu allgemeinen Interessen steht.

Seinem Wesen nach unterscheiden sich solche Auffassungen nicht von denen in der Vergangenheit, wo auch verschiedene Urteile über das Alte und das Neue in der Musik existierten. Sie zeigen sich schon in der Antike, wir können sie späterhin fortwährend verfolgen und immer deutlicher in den Interpretationen eines Tinctoris, Glareanus, Coclico, M. Praetorius, S. de Brossard und noch zahlreicher damaliger als auch späterer Theoretiker finden. Musica antica und musica nova waren schon früh aktuell, jeweils auf einer anderen Basis und jede von den beiden mit ihren Anhängern und Gegnern. Wie die "Traditionalisten" und die "Modernisten" einander einst leugneten, so widersprechen sie sich auch später.<sup>6</sup>

Das Entstehen des Neuen, das im allgemeinen mit dem Experiment gleichgesetzt wird, was aber nicht jedesmal der Fall ist, hat immer die Entwicklung vorangetrieben.<sup>7</sup> Diese Eigenschaft gebührt dem Experiment auch, wenn es in seiner Zeit keine gute Aufnahme findet, was aber noch weit nicht besagt, dass es auch in der Zukunft so bleiben wird. Dieses Neue ist notwendig nicht nur wegen des schöpferischen Dranges des Künstlers, der, seiner Anlage folgend, mit dem, was schon entstanden ist und sich auch noch weiterhin halten will, nicht

*vorkommt und eine gründliche Erforschung verlangt. In dieser Richtung waren besonders die Beiträge von W. Eiora (Zwei Aspekte der erweiterten Musikgeschichte: ihr Beitrag zur Geschichte aussereuropäischer Kulturen und ihr Beitrag zur Geschichte der Menschheit - Abendländische und erweiterte Musikgeschichte) und A. Mayeda (Gedanken über das Thema der Konferenz) charakteristisch. In seinen Auslegungen hat der letztgenannte deutlich bewiesen, dass die ostasiatische Musikentwicklung aus verschiedenen Gründen anders bedingt wurde und nicht mit der europäischen zu vergleichen oder zu identifizieren ist. Dazu vgl. auch D. Cvetko, Art. The Present Relationship between the Historiography of Music in Eastern and Western Europe, in: IRASM IX, 1978, 151.*

übereinstimmt. Es ist notwendig vor allem deshalb, weil die Kunst im Wandel begriffen ist. Die neu eingetretenen Veränderungen bringen aber nicht die gleichen Folgen mit sich wie z. B. in der Technik, wo durch Erfindungen das Alte verworfen wird und nur noch ein historisches Faktum bleibt. Die Kunst und genauso die Musik wandelt sich wegen ihrer eigenen und auch von aussen her bedingten Gesetzmässigkeit. Durch neue Qualitäten, die sie hervorbringt, werden die früheren nicht zurückgestellt oder verändert. Ihr Wert bleibt. Trotz der Verwandtschaft, die sich zwischen dem künstlerischen und wissenschaftlichen schöpferischen Prozess beobachten lässt, ist der angedeutete Unterschied zwischen den beiden Disziplinen eine Tatsache, die aus der dem Objekt innewohnenden Wesenheit hervorgeht.

Das Neue, samt dem Experimentieren,<sup>8</sup> ist in der Musik notwendig und berechtigt. Auch heute, wo die Stilfrage ziemlich verdunkelt ist und man nicht klar sieht, ob es im Hinblick auf die derzeitigen Lösungen möglich ist, von ihr exakt und exklusiv zu sprechen, da sie fast ausschliesslich auf die Suche nach Kompositionstechnik, Klanggestaltung und verschiedenen Formenprinzipien beschränkt ist. Doch, wenn wir auf solche Versuche verzichteten, würde die Entwicklung zum Stehen gebracht werden. Die der Funktion der Musik zustehenden Aufgaben würden im allgemeinen zwar noch weiter bestehen bleiben, jedoch nur innerhalb bestimmter Grenzen, wodurch der Musik das Recht auf die gleichen Gesetzmässigkeiten, die in anderen Tätigkeitsbereichen des Menschen herrschen, benommen wäre. Die Musik würde in ein Missverhältnis zum Geschehen um sich selbst geraten, sei es im Hinblick auf das Individuum oder die Gesellschaft. Sie würde stagnieren, anstatt sich zu entwickeln.

All diese Probleme können wir, obwohl unter einem anderen Gesichtswinkel, auch in jenen Formen der Unterhaltungsmusik betrachten, denen ein gewisser Zuhörerkreis nicht zustimmt. Es scheint, dass neben den Entwicklungsbedürfnissen auch die gesellschaftlichen Konflikte diese Formen hervorgerufen haben und dass sie kein blosser Zufall sind. Man könnte sie auch als ein Protestzeichen der Jugend gegen die bestehenden Gewohnheiten, die sie nicht akzeptieren will, ansehen. In neuen, anderen Ausdrucksweisen sucht sie die Entspannung und wahrscheinlich auch die Erfüllung dessen, was ihr - ihrer Vermutung nach - fehlt. Die bisherigen Erfahrungen und Forschungen bestätigen, dass sich diese Erscheinungen rasch abwechseln. Doch sind sie da, und man kann sie, ähnlich wie die Bestrebungen in der ersten Musik, nicht ausser acht lassen. Die Frage über ihre Daseinsberechtigung veranlasst uns zu verschiedenen Auslegungen und es bieten sich bezüglich ihrer zukünftigen Wirksamkeit bedenkliche Antworten. Noch fraglicher werden aber diese

- 5 *S. Dictionary of Contemporary Music, New York 1974, 205-220 (Electronic Music), 670-674 (Serialism), 336-339 (Indeterminacy).*
- 6 *Vgl. K. v. Fischer, Historiography of Music in Europe up to the middle of the 18th Century, vorgetragen in der entsprechenden Round-Table-Konferenz des in der Anm. 4 erwähnten Kongresses; auch die Publ. Die neue Musik und Tradition, Mainz 1978.*
- 7 *Über diese Frage sind in der Fachliteratur verschiedene Deutungen von zahlreichen Autoren veröffentlicht worden. S. z. B. entsprechende Beiträge in der Zeitschrift Perspectives of New Music (Annadaleon-Hudson)*



Erscheinungen, wenn wir für sie einen künstlerischen Masstab anwenden möchten. Letzten Endes scheint so etwas oft auch im Falle bestimmter Phänomene auf dem Gebiete der ernsten Musik problematisch zu sein. Von diesem Aspekt aus betrachtet, bestehen aber zwischen der sogenannten ernsten und der Unterhaltungsmusik doch bedeutende Unterschiede, die es nicht ermöglichen, die beiden Gattungen diesbezüglich gleichzusetzen. Dafür gibt es auch keinen Grund, was aber dennoch nicht ausschliesst, gewisse verbindende Ähnlichkeiten zu suchen und entsprechende Folgerungen zu ziehen.

Die Bewertung der Musik, die zu verschiedenen Meinungen und Urteilen führt, hat allerdings zunächst ihren Mittelpunkt im Objekt selbst, dann aber auch in den spezifischen Eigenschaften einzelner gesellschaftlicher Formationen.

Wo es günstigere Bedingungen gibt, die Leute in die neue Musik einzuführen, und wo dadurch eine besondere Grundlage zur Beurteilung der zeitgenössischen Richtungen und deren Leistungen besteht, sieht das Verhältnis zu ihnen positiver und auch kritischer aus als dort, wo die erwähnten Möglichkeiten schlechter sind oder sogar nicht existieren. Man darf nicht vergessen, dass sich der ästhetische Geschmack, wie es bisher schon immer der Fall war, ändert. Doch nicht von sich selbst aus, sondern unter Einwirkung der künstlerischen Entwicklung und gesellschaftlichen Umgebung einer bestimmten Zeit und eines Raums sowie durch die Massnahmen, die die Gesellschaft diesbezüglich trifft. Mit anderen Worten, die Gesellschaft kann auf das Formieren ästhetischer Masstäbe und somit ebenso auf die Verzögerung oder Beschleunigung der Entwicklung einwirken, was sie häufig auch tut.

Am meisten gilt das für die ernste Musik, die wir in erster Linie im Sinn haben, als wir von der erwähnten Problematik reden. Diese ist aber, wohl in geringerem Ausmass, auch im Falle der Unterhaltungsmusik aktuell. Und zwar nicht nur deshalb, weil ihr nicht die gleiche künstlerische Bedeutung zukommt, sondern auch, weil sie einer mehr oder weniger freien Entwicklung und Verbreiterung überlassen ist. Wegen ihrer Popularität ist sie dennoch willkommen und, in vernünftigen Grenzen gehalten, sogar notwendig. Wenn sie diese überschreitet, stellt sie aber in der Gestaltung des Menschen kein Element dar, auf das die Gesellschaft einen zu starken Akzent setzen dürfte. Da sie an den Zuhörer nicht die gleichen Ansprüche wie die ernste Musik stellt, ist ihr Einfluss auf die Volksmassen gross. Ihre Rezeption hängt weniger von der geistigen Reife der Mehrheit ab und ist meist mit ihr nicht enger verbunden. Deshalb ist die Musik dieser Art verständlicher auch dann, wenn es sich um ihre neuesten Erscheinungen handelt.

Für das Neue sowohl in der ernsten als auch in der leichten Musik lässt sich demnach feststellen, dass es auch dort anwesend ist, wo es als störend empfunden wird und auf eine individuelle oder eine allgemeine, von der Gesellschaft geleitete Ablehnung stösst. Der Widerstand gegen etwas ruft aber oft eine ganz andere Wirkung hervor, als man erwartet hat.

*und auch D. Cvetko, Zum Problem der Wertung der Neuen Musik, in: IRASM IV, 1973, 5-17.*

8 *Vgl. W. König, Vinko Globokar - Komposition und Improvisation, Wiesbaden 1977; D. Cope, New Music Composition, London 1977.*

Was schwerer erreichbar ist, erweist sich in der Regel als anziehender als das, was ohne weiteres zugänglich ist oder sogar plangemäss forciert wird. Diese Tatsache lässt sich wohl nicht leugnen und gilt für den Schöpfer als auch den Zuhörer.

Die Rolle, welche die Musik im Leben des Menschen und der Völker spielt, steht schon längst ausser Zweifel. Sei sie so oder anders ausgeprägt und mag es sich um die Musik dieser oder jener Art handeln, in jedem Fall wirkt die Musik wesentlich auf die menschliche Persönlichkeit ein. Sie umfasst einen weiten Raum, der von allen Menschenschichten ausgefüllt ist.

Die Gesellschaft, mag sie in dieser oder jener Ordnung leben, ist sich dessen bewusst. Sie bezeigt das Interesse für die Musik und noch mehr, sie erhebt den Anspruch auf die Bestimmung ihrer Funktion. Es bieten sich ihr viele Möglichkeiten, der Musik die Ziele zu setzen und die Höhe ihrer Bedeutung festzulegen. Durch ihr Urteilen kann sie auch direkten oder indirekten Einfluss auf die Schaffensfreiheit nehmen, die in der Kunst die empfindlichste Frage darstellt. In einzelnen Fällen kommt das in verschiedenen Formen vor. So kann z. B. die Gesellschaft gewisse Richtungen und Kompositionsgattungen bevorzugen, woraus hervorgeht, was man vermeiden muss und welcher Stil mehr oder weniger empfehlenswert ist. Auf diese Weise bestimmt sie mit oder schreibt sie sogar vor, wonach sich das Schaffen auszurichten hat, wem sich der Komponist vorwiegend widmen und wie er sich engagieren soll. Sie nimmt oder beschränkt ihm also die Freiheit. Obwohl diese, genau genommen, bloss relativ ist, wird sie dadurch noch begrenzter und ist in noch grösserem Masse von den ausserkünstlerischen Komponenten abhängig.

Etwas ähnliches, dennoch von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet, kann auch im Falle behauptet werden, wenn der Schöpfer blind dem künstlerischen Konzept folgt, welches als das einzig richtige von einer Kunstrichtung leidenschaftlich vertreten und verkündet wird. Auch da wird er nicht imstande sein, seine Persönlichkeit zu entwickeln und durchzusetzen, obwohl er vielleicht an die Richtigkeit des von ihm erwählten Konzepts glaubt. Es ist gleichgültig, welchem Konzept sich dieser oder jener Künstler unterordnet. In jedem solchen Falle kann er nicht aussagen, was er möglicherweise aussagen wollte oder müsste, er kann sich seinem schöpferischen Gestalten nicht so widmen, wie es seiner individuellen Anschauung entspricht.

In der Kunst hat also das Engagement nicht immer die gleiche Bedeutung. Es kann dem geistigen Wesen des Komponisten entspringen, demnach spontan und echt sein, ungeachtet der inhaltlichen Seite des thematischen Materials und der Gestaltungsweise seines Werkes. Doch kann das Engagement von aussen her aufgezwungen sein und von den bereits erwähnten Faktoren geleitet werden. Die Leistungen sind dann meistens problematisch, wenn schon nicht künstlerisch unbedeutend. Davon legen zahlreiche Werke Zeugnis ab, solche, die dem künstlerischen Bedürfnis entsprangen, und solche, die von anderen Wirkungskräften angeregt worden waren. Untereinander unterscheiden sich wohl all diese jedenfalls.

Die Fragen, die sich bei solchen Betrachtungen erheben, sind in zwei Richtungen gestellt und können verschiedene

Antworten ergeben. Man muss sie aus dem Gesichtspunkt der Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Musik und Gesellschaft behandeln, die ihrer Funktion und Bedeutung nach proportional und voneinander unzertrennbar sind.

#### POVZETEK

Vloga, ki jo ima glasba v družbi, v življenju človeka in ljudstev, je nedvomna. Naj bo te ali one vrste, poudarjena bolj ali manj, v vsakem primeru bistveno posega v formiranje človekove osebnosti. Pri tem je še treba upoštevati, da zajema širok prostor, ki ga zapolnjujejo vse človeške plasti. Družba, naj bo ideološko tako ali drugače usmerjena, se tega zaveda. Izkazuje ji pozornost in včasih celo več, prisvaja si pravico, da glasbi določa njeno funkcijo. Za to ima na voljo dovolj sredstev in možnosti, po svoji presoji ji more odmeriti neko pomembnost in stopnjo pomembnosti. Po svojih kriterijih neposredno ali posredno vpliva na to, kar je za umetnost najobčutljivejše, na svobodo ustvarjanja. Primeri konkretno potrjujejo, da daje prednost neki stilni smeri in kompozicijski zvrsti, da odloča, česa naj bi se umetnik izogibal in kam bi naj krenil. Na ta način usmerja ustvarjanje in predpisuje skladatelju, čemu naj se posveča, kako in kam naj se angažira. Jemlje ali oži mu torej svobodo. Če je ta tudi sicer relativna, je s tem še bolj omejena in še v večji meri odvisna od izvenumetnostnih komponent.

Podobna je situacija, če ravno gledano z vidika drugačnih izhodišč, ko ustvarjalec enostransko sledi nekemu umetnostnemu konceptu, ki vanj verjame, da je edino pravilen. Tudi po tej poti ni mogoče doseči oblikovanja lastne osebnosti.

Tako kaže, da ni vseeno, čemu se podredi oblikovalec. Če se v svojem ustvarjanju ne angažira tako, kot bi odgovarjalo njegovemu individualnemu nagibu, se v nobenem primeru ne more izpovedati, kakor bi se moral.

Angažiranost v umetnosti nima vedno enakega pomena. Lahko je spontana, izhajajoča iz skladateljevega duhovnega bistva, pristna ne glede na tematično gradivo in način oblikovanja. Lahko pa je tudi od zunaj narekovana, vsiljena od principa, ki se deklarira kot umetnostno dominantno upravičen. Ustvarjalni rezultati so v tem primeru sporni, dostikrat umetniško čisto nepomembni. To potrjujejo številna dela, ki so jih spodbudili vprašljivi umetnostni ali izvenumetnostni faktorji. V primerjavi se zaznavno razlikujejo od del, ki jih je narekovala svobodna oblikovalna volja.

Vprašanja, ki jih postavljajo taka razmišljanja, so potemtakem dvosmerno zastavljena in je nanje mogoče različno odgovarjati. Vselej pa jih je treba obravnavati z vidika odvisnosti med glasbo in družbo oziroma obratno, torej z vidika dveh komponent, ki sta si po funkciji in pomenu sorazmerni ter med seboj v praksi neločljivo povezani.