

# Die Kategorie des musikalischen Denkens im Werk Jozef Kresáneks

Ľubomír Chalupka

Lehrstuhl für Musikwissenschaft,  
Philosophische Fakultät der Comenius-Universität in Bratislava  
chalupkalubomir@hotmail.com

Als 1993 auf slowakischem Boden eine internationale Arbeitsgemeinschaft für systematische Musikwissenschaft, initiiert durch Prof. Oskár Elschek von der Universität Bratislava und Prof. Albrecht Schneider von der Universität Hamburg zusammentraf,<sup>1</sup> wurde der damalige Forschungsstand in den systematischen musikwissenschaftlichen Disziplinen zum Grundproblem, das auch in den Auftritten der Teilnehmer reflektiert wurde. Interessant war, dass neben der Demonstration erzielter Ergebnisse und den umrissenen Perspektiven der spezialisierten Forschung auch Momente gegenseitiger Isolation und methodologischer Einseitigkeit konstatiert wurden. In diesem Zusammenhang wurde an die klassische Zweiteilung der Musikwissenschaft von Guido Adler erinnert, die dieser Forscher in seiner gegen Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Studie – *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*<sup>2</sup> – vorstellte. Man verstand sie als Aufforderung zur aktuellen Weiterentwicklung sowohl der historischen als auch der systematischen Musikforschung und vor allem als Impuls zur methodologischen Innovation der Verbindung beider Zweige der Adlerschen Systematik. Oskár Elschek würdigte in seinem Vortrag den Beitrag einzelner Persönlichkeiten, die in der Vergangenheit um diese Verbindung be-

---

<sup>1</sup> Die Sinnhaftigkeit der Interessen dieser Gemeinschaft wurde in Form einer Diskussion – eines Gedankenaustausches im ersten Heft des Periodikums *Systematische Musikwissenschaft – Fragen und Antworten*, hrsg. von Oskár Elschek, Bratislava 1993, präsentiert.

<sup>2</sup> In: *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* I (1885), S. 5 – 20.



müht waren, wobei er am Ende der chronologischen Reihe, beginnend mit François Fétis und Erich von Hornbostel, fortsetzend mit Werner Danckert, Charles Seeger, Walter Wiora und Carl Dahlhaus, auch den Namen des slowakischen Musikwissenschaftlers Prof. Jozef Kresánek (1913 – 1986), des Begründers der modernen slowakischen Musikwissenschaft nannte.<sup>3</sup> Elschek begründete die Achtung vor dem Werk seines Lehrers damit, dass Kresánek, ähnlich wie die zuvor genannten Musikwissenschaftler, sein Augenmerk auf die Untersuchung der Musik aus der Durchdringung mehrerer Disziplinen, im Zeichen der Festlegung der konzentrischen und Integrationsbeziehungen zwischen ihnen richtete. Er tat dies mit dem Ziel einer komplexeren Erkenntnis der Musik in den vielfältigen Zusammenhängen ihrer Existenz und Wirkung. „Es war die unkonventionelle, originelle Art der Interpretation der Musikwerke, in denen bei Kresánek historische, ästhetische, musiktheoretische, soziologische, psychologische, volksmusikalische und logisch-systematische Konzepte zum Zuge kamen. In diesem Sinne gehört er zweifelsohne zu den modernen systematisch-historischen und vergleichenden Forschern, da er keine Tabus, keine geschlossenen Systeme akzeptierte.“<sup>4</sup> Zur Erreichung dieses Ziels wählte er einen polydisziplinären Raum, den er das „musikalische Denken“ nannte.<sup>5</sup>

In der Verbindung zwischen den Begriffen „Musik“ und „Denken“ besteht eine dreifache Beziehung: 1.) „das Denken über Musik“ mit Kompetenz für die Musiktheorie, Philosophie bzw. Ästhetik, wobei die verbale Darstellung der Eigenschaften der Musik im Vordergrund steht; 2.) „das Denken bei Musik“ nahe der Assoziationspsychologie, die den Charakter der Haltungen des Wahrnehmenden analysiert; und 3.) „das Denken in Musik“ oder „das Denken durch Musik“. In dem zuletzt genannten wird auf die spezifischsten Schichten des Musikverständnisses als einer nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten organisierten Struktur verwiesen.<sup>6</sup> Schon mit dieser mehrfachen Abgrenzung öffnet sich der Musikwissenschaft der Umkreis

<sup>3</sup> Oskár ELSCHKE: Systematische Musikwissenschaft und Persönlichkeitsgeschichte, in: *Systematische Musikwissenschaft* 1, H. 2, hrsg. von Oskár Elschek, Bratislava 1993, S. 309 – 338.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 330.

<sup>5</sup> Vgl. Lubomír CHALUPKA: Systematisch-theoretische Aspekte des Begriffes „Musikalisches Denken“ im musikologischen Werk von Jozef Kresánek, in: *Systematische Musikwissenschaft* 1, H. 2, hrsg. von Oskár Elschek, Bratislava 1993, S. 371 – 376.

<sup>6</sup> Ivan POLEDŇÁK: Myšlení [Denken], in: *Stručný slovník hudební psychologie* [Kurzes Wörterbuch der Musikpsychologie], Praha 1984, S. 212 – 213.



nicht nur für die Untersuchung der Musik und der von ihr „provozierten“ Phänomene von den gegenständlichen Positionen mehrerer klassischer Disziplinen der systematischen Musikwissenschaft, sondern auch für die Erweiterung der Forschung in Richtung zum interdisziplinären Raum als auch durch die Einbeziehung von Disziplinen, die sich mit dem „Denken“ befassen (z. B. Kybernetik, Neurophysiologie, experimentelle Psychologie).

Kresánek's wesentliche Strategie zur Präzisierung und Demonstration der Gültigkeit des Begriffs „musikalisches Denken“, der ihn seit seiner Studienzeit beschäftigte und in einer monumentalen Trilogie von Monographien gipfelte – *Základy hudobného myslenia* [Grundlagen des musikalischen Denkens] (1977); *Tonalita* [Tonalität] (1983); *Tektonika* [Tektonik] (1994) –, war die Wahl des Ausgangspunktes von unten, von einem konkreten Vergleichsmaterial. Zu dessen Kernstück wurde die europäische Kunstmusik. Kresánek berücksichtigte jedoch auch die durch Beobachtung der strukturellen Qualitäten der außereuropäischen Musik kontinuierlich gewonnenen Erkenntnisse sowie seine eigenen ethnomusikologischen Erfahrungen. Dadurch überwand er die eurozentrische Natur mehrerer musiktheoretischer Konzeptionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er war bestrebt herauszufinden, was die Musik als geordnetes System für den Menschen als „musikalisch denkendes“ Subjekt im Allgemeinen bedeutete und bedeutet, und wodurch sein Denken determiniert ist.

Bei der Genese dieser Strategie sei an die zweifache Inspiration erinnert, aus der Kresánek schöpfte. Das war zum einen die Aneignung der Deutung der Musik aus Werken der klassischen deutschen Musikwissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – konkret Hugo Riemanns, Hugo Leichtentritts, Ernst Kurths und Hans Mersmanns – und das positive Bildungsumfeld der Karlsuniversität in Prag, wo Kresánek bei Schlüsselpersonlichkeiten der tschechischen Musikwissenschaft und Ästhetik der Zwischenkriegszeit studierte. Die Prager Lehrer orientierten die zukünftigen wissenschaftlichen Interessen des jungen Kresánek in komplementärer Art und Weise. Von Zdeňek Nejedlý (1878 – 1962) gewann er den Glauben an die argumentative Überzeugungskraft der in konkreten Kulturgemeinschaften verankerten historischen Fakten. Bei Otakar Zich (1879 – 1934) interessierte ihn die konsequente Überwindung der Einstellungen zu den Elementen der Musik auf der Basis der Verbindung zwischen Musiktheorie, Psychologie und Ästhetik. Aus dem theoretischen System Josef Hutters (1894 – 1959) übernahm er die Konzentration auf die Erforschung der Entwicklung des strukturellen Wesens der Musik und im Werk von Jan



Mukařovský (1891 – 1975) fand er Quellen für die Verstärkung und für Metamorphosen der phänomenologisch-strukturalistischen Methoden.<sup>7</sup>

Dem Begriff „musikalisches Denken“ begegnete Kresánek außer bei Riemann<sup>8</sup> vor allem in den einzelnen Studien von Otakar Zich.<sup>9</sup> Dieser deklarierte, dass das musikalische Erlebnis bei der Musikwahrnehmung nicht nur sensualistischen Charakter hat, sondern an eine ästhetische Qualität gebunden ist, die schon gedankliche Schichten darstellt. Diese Qualität unter der Bezeichnung „Bedeutungsvorstellung“ diente als instruktives Mittel bei der Erforschung des musikalischen Denkens nach Gesetzen der musikalischen Logik. Zich ging dabei von Momenten der Organisiertheit aus – das „musikalische Denken“ ist für ihn, ähnlich wie für Riemann, ein Prozess, in dessen Rahmen wir uns dieser Organisiertheit bewusst sind.<sup>10</sup> Inspirativ war für Kresánek die Feststellung, dass die Musik als System keine feste Sprachstruktur besitzt, dass erst die musikalische Ganzheit und die Verteilung der hierarchischen Elemente darin seine Bedeutung bestimmt und das Verständnis gewährleistet. Kresánek wurde von zwei Typen der Zichschen Bedeutungsvorstellungen inspiriert – von bildlichen und technischen, die er in der Anwendung auf die musikalische Struktur in dynamische und thematische Formen übertrug, wobei er nach der Möglichkeit suchte, sie als zwei Teile einer höheren Einheit zu verwenden. Im Kontakt mit Mukařovskýs<sup>11</sup> Ideen – wie schon Ivan Vojtěch bemerkte – kristallisierte sich Kresáneks

<sup>7</sup> Lubomír CHALUPKA: Vedecké dielo Jozefa Kresánka vo svetle inšpirácií z českej muzikológie – paralely a odlišnosti [Jozef Kresáneks wissenschaftliches Werk im Lichte der Inspirationen aus der tschechischen Musikwissenschaft – Parallelen und Verschiedenheiten], in: *Musicologica Brunensis. Sborník z konference 28. – 29.1.2005*, hrsg. von Rudolf Pečman, Praha 2005, S. 203 – 212.

<sup>8</sup> Hugo RIEMANN: *Musikalische Logik*, Leipzig 1873; derselbe: *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877; derselbe: *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908; derselbe: *Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen*, Leipzig 1918.

<sup>9</sup> Otakar ZICH: *Estetické vnímání hudby* [Ästhetisches Wahrnehmen der Musik], Praha 1911; derselbe: *Symfonické básně Smetanovy* [Smetanas symphonische Dichtungen], Praha 1924.

<sup>10</sup> Siehe Josef BURJÁNEK: *Hudební myšlení* [Musikalisches Denken], Praha – Brno 1970, S. 53 – 61; Jaroslav VOLEK: Pojem „hudebního myšlení“ u Otakara Zicha ve světle současné sémiotiky [Der Begriff „musikalisches Denken“ bei Otakar Zich im Lichte der zeitgenössischen Semiotik], in: *Vědecký odkaz Otakara Zicha* [Das wissenschaftliche Vermächtnis von Otakar Zich], hrsg. von Rudolf Pečman, Brno 1981, S. 53 – 64.

<sup>11</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* [Ästhetische Funktion, Norm und Wert als soziale Tatsachen], Praha 1936.



Überzeugung von der Dialektik der autonomen und heteronomen Existenzsphäre der Musik heraus, also von der Beziehung der Struktur des musikalischen Werks zur umgebenden Welt, zum Leben. Diese Beziehung wird vom Zusammenhang der Musik mit anderen Künsten, der Philosophie, der Kultur und der sozialen Sphäre sowie vom Zusammenspiel objektiver und subjektiver Faktoren vertreten.

Im Folgenden versuchen wir die Entwicklung von Kresáneks wissenschaftlichen Überlegungen kurz darzustellen. In seiner Dissertation *Relácie medzi motívmi ako princíp hudobnej formy* [Relationen zwischen den Motiven als Prinzip der musikalischen Form] (1939) untersuchte er das Problem der baulichen Logik von musikalischen Werken noch in der Art eines gewissen Elementarismus – der Riemannschen Auslegung des Motivs.<sup>12</sup> Kresánek hatte jedoch nicht die Absicht, eine strenge theoretische Systematik des deutschen Typs zu schaffen, also gewissermaßen eine Variante der „Formenlehre“, sondern konzentrierte sich bei der Untersuchung des auf die Entwicklung der europäischen Musik von der Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts beschränkten musikalischen Materials darauf, was nicht nur an den Charakter dieses Materials gebunden war. Er definierte das Motiv und das musikalische Werk als Ganzes als ein strukturell-psychologisches Phänomen. In diesem Lichte verstand er auch die Entstehung von Motiven als ästhetischer Elemente aus einem psychologischen Anreiz. Er begann also die Probleme in breiteren Zusammenhängen zu sehen, als nur auf der Basis der traditionellen theoretischen Auslegung der musikalischen Struktur. Gerade deshalb war ihm nicht beschieden – zum Glück für die künftige slowakische Musikwissenschaft – ein „reiner“ Theoretiker oder ein positivistisch orientierter Historiker zu werden. Seine Überlegungen über historische Zusammenhänge entledigten sich im Rahmen der entstehenden Konzeption des „musikalischen Denkens“ der deskriptiven Methoden, also des Zusammentragens und Ordnen von Fakten in chronologischer Folge. In der Einleitung zu seinem Buch *Dejiny hudby* [Musikgeschichte] (1942) schrieb Kresánek: „Die Geschichte beinhaltet zum einen die Ordnung von lexikalen Daten über Musiker und Kompositionen und ist zugleich bemüht, den Sinn der musikalischen Entwicklung zu erfassen, wie er aus den konkreten Werken hervorgeht. Dem ersteren bemühte ich mich auszuweichen, denn die Kenntnis lexikaler Daten ist in

---

<sup>12</sup> Hugo RIEMANN: Die Ausdruckskraft musikalischer Motive, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft* I (1906), S. 44 – 64.



künstlerischer Hinsicht wertlos. Mir geht es vor allem um die Erfassung des Sinnes der musikalischen Entwicklung.“<sup>13</sup> Hier ist ein ähnlicher Typ der Überlegung zu sehen, wie ihn der in Brunn wirkende tschechische Musikwissenschaftler Vladimír Helfert in seiner 1936 erschienenen Monographie *Česká moderní hudba* [Die tschechische moderne Musik] gewählt hatte.<sup>14</sup> Die musikalische Entwicklung wird bei beiden als Dokument der menschlichen Kreativität und Inspirativität verstanden.<sup>15</sup>

Im Zusammenhang mit der Präzisierung der Kategorie des musikalischen Denkens sei Kresánek's Einstellung zu den dynamischen Deutungen der Musik und zum Anteil expressiver Faktoren bei der Bildung von Besonderheiten der Objekt-Subjektbeziehung im Zuge der Entstehung von musikalischen Ganzheiten zu erwähnen. In der umfangreichen Studie *Pohľad na výraz v novšej hudobnej estetike* [Betrachtung des Ausdrucks in der neueren Musikästhetik] (1947) interessierte ihn, wie die Musik zu einem kommunikativen Phänomen wird. In der Antwort auf diese Frage ließ sich Kresánek von Hans Mersmann<sup>16</sup> inspirieren, indem er sich auf die Kategorie des Ausdrucks konzentrierte. Die Spezifik des Wesens der Musik sah er in der Gegensätzlichkeit der autonomen und heteronomen Sphäre, die er „Geistigkeit“ und „Lebendigkeit“ nannte und ihnen eine wichtige Position hinsichtlich der Musikästhetik zuwies. Der von Mersmann definierte Gegensatz „Kraft und Raum“, d. h. die energetisch begründete Spannung und ihre Entspannung wurde für Kresánek zur Inspiration für das Begriffspaar: „musikalische Phantasie“ und ihren Gegenpol „musikalisches Denken“. Bei der Betrachtung dieser Zusammenhänge definierte Kresánek auch die Gültigkeit der objektiven und subjektiven Faktoren der Gestaltung von Musik, wobei die objektiven Faktoren mit dem Handwerk, dem Ensemble von Regeln und Erkenntnissen, erworben im Kontakt des Musikers mit der Schule identifiziert werden können. Phantasieelemente, die in aktiven Haltungen des Subjekts zur Geltung kommen, können über

<sup>13</sup> Jozef KRESÁNEK: *Dejiny hudby* [Musikgeschichte], Turčiansky Svätý Martin 1942, S. 5.

<sup>14</sup> BURJÁNEK: *Hudební myšlení* (Anm. 10), S. 65 – 66; Rudolf PEČMAN: *Vladimír Helfert*, Brno 2003.

<sup>15</sup> Ľubomír CHALUPKA: Pojem „hudobné myslenie“ u Vladimíra Helferta a Jozefa Kresánka [Der Begriff „musikalisches Denken“ bei Vladimír Helfert und Jozef Kresánek], in: *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu* [Vladimír Helfert im tschechischen und europäischen Kontext], hrsg. von Rudolf Pečman, Brno 1986, S. 89 – 91.

<sup>16</sup> Hans MERSMANN: *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926.



die Wirkung der objektiven Faktoren im Interesse ihrer Verletzung hinauswachsen. In diesem Zusammenhang übernahm er von J. Mukařovský die Begriffe „konstitutives Prinzip“ und „ästhetische Norm“,<sup>17</sup> obwohl sie hier noch nebengeordnet, ohne künftige Unterscheidung verwendet werden. Unter dem Einfluss von Mukařovskýs Ästhetik begann man jedoch diese Aufgliederung tiefer zu begreifen, als Kresánek Fälle einer dynamischen Normenverletzung als historisch wandelbare Kategorien ausarbeitete. Von hier war es nur noch ein Schritt zur Betrachtung des Subjekts im sozialen und historischen Kontext, und das musikalische Denken wurde zum disziplinären Raum für die Untersuchung der Gültigkeit der Prinzipien und Normen der Entwicklung der Musik.

Nach seiner Rückkehr aus Prag in die Slowakei verdingte sich Kresánek in der *Matica slovenská* in Martin. In dieser Institution hatte er die Möglichkeit, bei der Klassifizierung aufgezeichneter Volkslieder sowie auch direkt in der Feldforschung, zum strukturellen Wesen der slowakischen Liedfolklore und ihrer Abhängigkeit auch vom Zeitfaktor und dem sozialen Umfeld vorzudringen. In seinem Buch *Zuzka Selecká spieva* [Zuzka Selecká singt] (1943) stellte er das Repertoire der Sängerin vor und interpretierte es aufgrund einer Analyse ihrer Persönlichkeit und des dörflichen Milieus als Ausdruck des spezifischen volksmusikalischen Denkens. In einer Vergleichsstudie – dem Buch *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* [Das slowakische Volkslied vom musikalischen Standpunkt] (1951) wiederum fand Kresánek in der Konfrontation mit Anregungen aus der musikalischen Folkloristik der umliegenden Völker Raum für die Verteidigung spezifischer Struktureigenschaften der slowakischen Liedfolklore als Dokumenten des autochthonen volkstümlichen Denkens, das mit Methoden der traditionellen Musiktheorie nicht erfasst werden kann. Hier spiegelt sich auch Kresáneks Achtung vor den theoretischen Konzepten seines Prager Lehrers Josef Hutter.<sup>18</sup> Während der ethnomusikologischen Forschungen gelangte Kresánek zu der Überzeugung, dass das musikalische Denken eine sozialpsychologisch und historisch-geographisch bedingte Kategorie darstellt. Diese Überzeugung dokumentierte er am historischen Material der Entwicklung der europäischen Musik. In seiner Arbeit *Sociálna funkcia*

<sup>17</sup> MUKAŘOVSKÝ: *Estetická funkce, norma a hodnota* (Anm. 12).

<sup>18</sup> Josef HUTTER: *Melodický princip stupnicových řad* [Das melodische Prinzip der Skalenreihen], Praha 1929; derselbe: *Hudební myšlení* [Musikalisches Denken], Praha 1943.

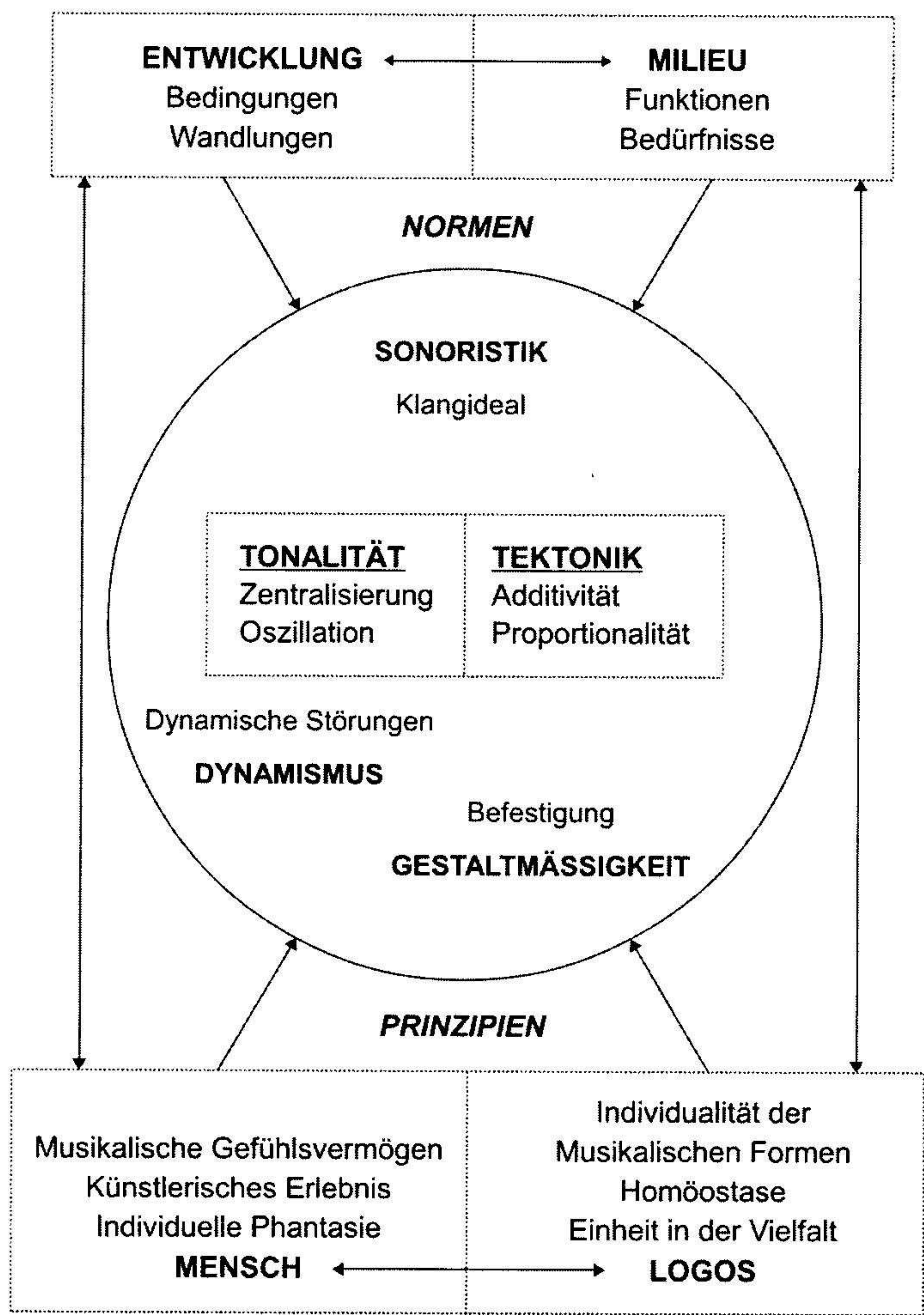


*hudby* [Die soziale Funktion der Musik] (1961) gliederte er sechs Hauptfunktionen aus, deren Erfüllung sich – laut Kresánek – in Verbindung zu Gattungs- und Genreunterschieden als Ergebnissen der gesellschaftlichen Aneignung der Musik und der Bedürfnisse des Publikums ereigneten. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Kresánek seine Forschung in dieser Arbeit in der Polemik mit vulgär soziologischen und gnoseologischen, im Endeffekt ideologisch deformierten Konzeptionen der Auslegung der Musik als Widerspiegelung verwirklichte. Im Sinne der Hervorhebung der menschlichen gestaltenden und dynamischen Aktivität bei der Entstehung von Musik hat er die strukturalistischen Impulse aus Mukařovskýs Werk anregend weiterentwickelt. Es sei nur kurz angemerkt, dass Kresánek diese Überzeugung auch weiter überprüfte, auf einem anderen Terrain, z. B. im Kontakt mit der individuellen künstlerischen Entwicklung des slowakischen Komponisten Eugen Suchoň, dessen Werk er in seiner Monographie *Eugen Suchoň* (1960) als Dokument der professionellen nationalen Kultur verstand. Er vertiefte sich auch in die historische Forschung im Zusammenhang mit der Verwendung von volkstümlichen Elementen im heimischen Denkmal aus dem Adelsmilieu des 18. Jahrhunderts – *Melodiarium Anny Szirmay-Keczer* [Melodiarium der Anna Szirmay-Keczer] (1981).

In den sechziger Jahren disponierte Kresánek also mit einem hinreichend breiten Erkenntnismaterial und einer präzisen methodologischen Basis, auf deren Grundlage er an eine synthetische Zusammenfassung seiner Untersuchungen herangehen konnte. Er verwirklichte sie in der Trilogie *Základy hudobného myslenia, Tonalita* und *Tektonika*, zu deren Gedanken sich auch als Epilog *Hudba a človek* [Musik und Mensch] (2000) bekennt – die beiden letztgenannten Arbeiten erschienen erst nach dem Tod des Autors.

Im Interesse einer übersichtlichen Präsentation von Kresáneks Art der Synthese, wählten wir ein Schema, in dem die Kategorie „musikalisches Denken“ als Bezeichnung für eine musikwissenschaftliche Supradisziplin erscheint. In diesem Schema werden mit der Untersuchung der Musik als geordneter Struktur Antworten darauf gesucht, woraus und wie diese Ordnung als einzigartig und spezifisch erscheint, wann, wo und unter welchen Bedingungen es dazu gekommen ist, und vor allem wird auch eine Antwort auf die wichtige Frage generiert – warum geschah das so? In der von Kresánek festgelegten Supradisziplin, die zu diesen Fragen anregt, überschneidet sich somit die historische Betrachtung mit der soziologischen, der ethnisch-geographischen, der psychologisch-ästhetischen, der systematisch-theoretischen und der philosophisch-kausalen Deutung.





Schema der Relationen zwischen den Kategorien des „musikalischen Denkens“  
von Jozef Kresánek

In den vier Ecken unseres Schemas werden folgende Begriffe angeführt: „Entwicklung“ als Bestätigung der Notwendigkeit das musikalische Denken in den Subkategorien der geschichtlichen Bedingungen und Zwänge, von denen die Wandlungen der Musik beeinflusst wurden, zu untersuchen. Die Bezeichnung „Milieu“ steht für die Tatsache, dass die Gestalt der Musik stets von Faktoren beeinflusst wird, die mit ihrer Existenz in vielfältigen ethnischen, geographischen, kulturellen und gesellschaftlichen Kreisen



verbunden sind. Diese generieren die Vielfalt der von der Musik erfüllten Funktionen, und die gesellschaftlichen Bedürfnisse, aus denen sie entsteht und sich verbreitet. Als überaus wichtige Subkategorie in seiner Auffassung des musikalischen Denkens betrachtete Kresánek den „Menschen“ als denkendes und fühlendes Wesen. In diesem Zusammenhang proklamierte er das zentrale Axiom: „Musik schafft der Mensch für den Menschen“. In Verbindung mit den zwei erwähnten Subkategorien in unserem Schema gilt, dass Kresánek den Menschen, „Homo sapiens sapiens“ als Individuum sieht, das mit physiologischen, psychologischen und ästhetischen Voraussetzungen dafür ausgestattet ist, dass bei ihm im Kontakt mit der Musik ein spezifisches musikalisches Gefühlsvermögen, eine individuelle Phantasie und schließlich auch ein künstlerisches Erlebnis geweckt wird. In der für die Subkategorie „Logos“ vorbehaltenen Ecke wird schließlich im Zusammenhang mit der Organisiertheit der Musik als spezifisches logisches System die Forderung nach Individualität der musikalischen Formen als Voraussetzung für die Ordnung, ferner die Idee der Einheit in der Vielfalt als Bestandteil des Nicht-schematischen und der inneren Spannung in der Ordnung projiziert. Wichtig ist die Subkategorie der Homöostase, also der Art der Kontrolle des Ungleichgewichts in der Beziehung von statischen und dynamischen Elementen, des Neuen und Alten in der Strukturierung der Musik, der Bezeugung einer ausreichenden schöpferischen Distanz von Extremen, die im Rahmen des „Logos“ auftauchen können (z. B. die Gefahr von Chaos, Willkür und Zufall und andererseits das mechanische Schaffen auf der Grundlage der Erfüllung von schematischen und abstrakten Regeln, Instruktionen oder der Einhaltung der Kompositionstechniken). Die Homöostase formuliert Kresánek in dem Glauben, dass die Musik in ihrer Ordnung auch ethische Qualitäten berühren sollte – also das Schöne, das Gute und das Wahre. So gelangt in das supradisziplinäre Schema auch der Bereich der Musikpädagogik.

Wenn wir uns nun zu der Mitte des Schemas, zum Kreis hin bewegen, finden wir das Paar „Prinzipien“ und „Normen“, die, wie bereits erwähnt, aus Jan Mukařovskýs Ästhetik übernommen wurden. Als „Prinzipien des musikalischen Denkens“ betrachtet Kresánek Gesetzmäßigkeiten, die aus physikalischen (akustischen), physiologischen und psychologischen Momenten in Verbindung mit dem menschlichen Individuum resultieren, also aus Eigenschaften, die im Menschen stets und überall präsent sind. Als „Normen des musikalischen Denkens“ betrachtet er Faktoren, die ebenfalls mit den Menschen als „musikalischen Wesen“ zusammenhängen, jedoch nicht an angeborene Eigenschaften, sondern an jenes Handeln gebunden



sind, das sowohl durch die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft, die ethnische Vielfalt als auch durch das soziale Umfeld determiniert sind. Die Prinzipien als phylogenetische Schicht sind von stabiler Natur und entwickeln sich im eigenen Rahmen von weniger vollkommenen zu höher entwickelten Formen. Die Normen hingegen sind an Zeit und Ort ihrer Wirkung gebunden, sie haben deshalb einen beweglicheren Charakter – Normen, die in einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Raum gelten, können von der nächsten Entwicklungsstufe überwunden, negiert, ja selbst in ihr Gegenteil umgekehrt werden.

An der Berührung mit dem Kreis befinden sich drei Sphären, die spezifische Äußerungen des musikalischen Denkens bedingen. Die erste von ihnen ist die Sonoristik, die in der Definition der Musik als Klangkunst erscheint. In ihrem Rahmen sieht Kresánek als Schlüsseleigenschaft „das Klangideal“, also die Fähigkeit des Menschen, verschiedene Klänge auszuwählen – von den elementaren bis zu den kompliziertesten, von angenehmen bis zu raueren. Der Begriff „Dynamismus“ charakterisiert Musik als „Bewegungskunst“. Kresánek unterscheidet zwei Ebenen des Dynamismus, den sogenannten sensomotorischen, der sich auf einer niederen, instinktiven bzw. spontanen Ebene des Menschen als musikalischen Individuums bewegt. Eine höhere Ebene ist der musikalische Dynamismus, der auf die Notwendigkeit reagiert, die Bewegung in der Musik durch bestimmte regulative Abläufe zu kontrollieren. In diesem Zusammenhang erinnert Kresánek auch an sogenannte dynamische Störungen, die insbesondere mit den Normen des musikalischen Denkens zusammenhängen, wenn nach neuen Ordnungsvarianten gesucht wird. Schließlich die dritte Sphäre – die Gestaltmäßigkeit, die am meisten an das Loslösen von Instinktivität und Spontaneität in Richtung zu einer Selektion der Formen gebunden ist – z. B. in der Ausgliederung von Motiven und Themen als Einheiten einer formalen Ordnung. Dadurch, dass bestimmte Formen sich bei der Musikkwahrnehmung festigen, wird ihr Verstehen gestärkt und werden auch Momente des Rationalismus und der Disziplin, die in der Musik existieren, bestätigt.

Schließlich erwähnen wir die kurze Charakteristik der zwei zentralen Bereiche der Wirkung des musikalischen Denkens, denen Kresánek zwei Bücher seiner Trilogie gewidmet hat. Die Tonalität ist ein spezifischer Bereich, wo alle drei gegenseitig verbundene Sphären zur Geltung kommen. Der musikalisch verstandene Klang erscheint auch in der Einordnung in die musikalische Form, wo er eine wichtige Mission in der musikalischen



Bewegung erfüllt. Die Tonalität wird als hierarchischer Raum sowohl für den Aufbau von statischen Elementen, die einen Zentralisierungscharakter haben, als auch von kinetischen Elementen, die als Oszillation um die Zentren kreisen, erläutert. Die Hierarchie wird dadurch gewährleistet, dass Töne, Intervalle, Substrukturen und höhere Strukturen, durch die die Zentripetalkraft des Fließens gesichert wird, Stützpunkte bilden, d. h. Kresánek versteht die klangliche und formale Ordnung in der organischen Verbindung mit jenen Elementen und Substrukturen, die dieser statisierenden Tendenz opponieren und das Bestreben haben, die geordneten Substrukturen entweder zu bereichern oder zu stören. Die Tonalität betrachtet er als Bestandteil der Konstituierung des klassischen oder „traditionellen“ musikalischen Denkens, wobei er die Entwicklungsphasen der Musik, die die Tonalität zu negieren beabsichtigten (z. B. historische Erscheinungen der Atonalität in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) nur für Episoden hielt. Den zweiten spezifischen Wirkungsbereich des musikalischen Denkens, die Tektonik, proklamierte Kresánek auf der Basis der Verbindung der thematischen und dynamischen musikalischen Form, bei der Betrachtung solcher Strukturen und Substrukturen im Aufbau von musikalischen Ganzheiten, die als fest geordnete Formen erscheinen, als auch jener Tendenzen, die auf dem Boden dynamisch offenerer Verläufe in diese Ordnung eingreifen, um sie zu bereichern, zu stören bzw. zu negieren. An historischem und ethnomusikologischen Material prüfte er die Gültigkeit und gegenseitige Durchdringung von zwei tektonischen Typen – der Additivität und der Proportionalität, Indizes der schöpferischen Instinktivität und Spontaneität mit Zügen der Ausgewogenheit und Baudisziplin.

Der erwähnte Epilog von Kresáneks Überlegungen – das Buch *Hudba a člověk* [Musik und Mensch] ist eine Unterstreichung des zitierten Axioms – „Die Musik schafft der Mensch für den Menschen“; er schafft sie mit der Absicht, Ideen der Schönheit, des Guten und der Wahrheit spezifisch auszudrücken. Infolge des emotionalen Sich-Bewusstwerdens dieser Qualitäten hat der Mensch künstlerische Erlebnisse, die für ihn notwendig und nützlich sind. Die Kategorie bzw. Supradisziplin „musikalisches Denken“, wie sie Kresánek vorlegte und verteidigte, ist ein Mittel zur Einführung eines integrierten, offenen und dynamisch profilierten Erkennens und Erläuterns der Musik in ihrer Ganzheit. Das Hinsteuern des Autors auf die Komplexität der Erklärung des Wesens der Musik, ihrer Entwicklung, Wirkung und Bedeutung für den Menschen betrachten wir als wichtigen Beitrag zur würdigen Einordnung der Musikwissenschaft in das System



der Geisteswissenschaften.<sup>19</sup> Die Tatsache, dass die erwähnte Trilogie nur in slowakischer Sprache vorliegt, hindert aber leider die Verbreitung der Gedanken Kresánek in einem breiteren wissenschaftlichen Umfeld.\*

## Summary

### The Category of “musical thinking” in the Work of Jozef Kresánek

The intellectual development of the Slovak musicologist Jozef Kresánek had as its goal the definition of the concept of “musical thinking” as a complex in which several disciplines of both systematic and historical musicology are combined. Trends in Czech interwar art, science, and aesthetics, as well as basic works from German musicology, served as starting points for his research. Beginning with ethnomusicology, he examined both older and modern Slovak music history, and his knowledge found its ultimate expression in his book trilogy *Základy hudobného myslenia* [Fundamentals of Musical Thinking], *Tonalita* [Tonality], and *Tektonika* [Tectonics], as well as in an epilog titled *Hudba a človek* [Music and Man]. The outline of the subcategories of the “musical thinking” complex is demarcated by the intersection of historical-developmental conditions and changes, the cultural and social environment, man’s attributes as a musically creative personality, and the principles of order and organization present in music. In harmony with the field of activity of stable principles and changeable norms, Kresánek delineated three spheres—sonoristics, dynamism, and thematic shapes—and presented their usage in special domains, such as in the development of tonality and tectonics.

---

<sup>19</sup> Ľubomír CHALUPKA: Polydisciplinarita pojmu „hudobné myslenie“ v poňatí Jozefa Kresánka [Die Polydisziplinarität des Begriffs „musikalisches Denken“ erfasst von Jozef Kresánek], in: *Slovenská hudba* 30 (2004), Nr. 1 – 2, S. 27 – 39.

\* Dieser Beitrag entstand im Rahmen eines von der Agentur APVV (Agentúra na podporu výskumu a vývoja) geförderten Projektes (Vertrag APVV-14-0681) und im Rahmen des Projektes VEGA Nr. 1/0921/12.



## Resumé

### Kategória „hudobného myslenia“ v diele Jozefa Kresánka

V kontexte myšlienkového smerovania slovenského muzikológa Jozefa Kresánka hrala dôležitú úlohu kategória „hudobného myslenia“, ktorá v sebe zahŕňa aspekty viacerých disciplín systematickej aj historickej muzikológie. Východiskom jeho výskumu v tejto oblasti sa stali tendencie v medzivojnovom českom umení, vede a estetike, ako aj základné diela nemeckej muzikológie. Začal etnomuzikologickým výskumom a pokračoval štúdiom starších dejín hudby na území Slovenska a modernej slovenskej hudby. To všetko vyústilo do knižnej trilógie *Základy hudobného myslenia*, *Tonalita* a *Tektonika*, ako aj do jeho vedeckého epilógu, knihy nazvanej *Hudba a človek*. Komplex subkategórií „hudobného myslenia“ vzniká v priesečníku historicko-vývojových podmienok a premien, kultúrneho a sociálneho prostredia, hudobno-tvorivých daností človeka a princípov a poriadku obsiahnutých v hudbe. V súlade so svojím konceptom organizácie hudby na báze interakcie stálych princípov a premenlivých noriem vyčleňuje Kresánek tri základné sféry: sonoristiku, dynamizmus a tvarovosť. Vo svojich textoch dokladá, ako sa tieto tri sféry uplatňujú v jednotlivých vrstvách hudobnej štruktúry, akými sú tonalita a tektonika.