

JOHANNES RÖVENSTRUNCK
(1949)

DIE DODEKATONISCHE MUSIK

EINE MATERIALUNTERSUCHUNG UND VIELES MEHR
(mit 100 Musikbeispielen)

(1996-2005)



Über den Autor

Johannes Rövenstrunck wurde 1949 als Sohn des Komponisten Bernhard Rövenstrunck und seiner Frau Mathilde geboren. Schon in früher Kindheit erwachte sein Interesse an der Musik. Erst genoss er Geigenunterricht, wechselte später zum Klavier und begann zu komponieren. Von 1969 – 1975 studierte er an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin Komposition und Klavier und gewann zweimal den Förderpreis für Komposition. In den Jahren danach wandte er sich dem Jazz zu und konzertierte in vielen Ländern als Jazzpianist. 1979 übersiedelte er in die Niederlande. Er nahm dort seine Kompositionsarbeit wieder auf und schuf sich einen eigenen Stil, eine eigene musikalische Sprache. Daneben war er auf vielen anderen Gebieten der Musik tätig. Ab 1993 widmete er sich ausschließlich der Komposition. Neben vielen Klavierwerken (u. a. 10 Sonaten) entstanden auch Konzerte und Kammermusik.

Im vorliegenden Buch fasst er seine Erkenntnisse und Erfahrungen auf theoretischem Gebiet zusammen, die er durch seine Kompositionsarbeit sich erarbeitet hat. Die theoretischen Aspekte sind in dieser Weise noch nie untersucht worden.

Er lebt jetzt in Nordrhein-Westfalen.

(Weitere Informationen finden Sie auf www.jorov.de)

Inhaltsverzeichnis

Über den Autor	1
Schematismus I	3
Definitionen und Terminologie	5
Über Umkehrung und Spiegelung, Statik und Dynamik	10
Interludium	12
Fortsetzung	14
Über Statik und Dynamik	15
Die Modi	16
Die Intervalle	33
Die Akkorde	38
Eine Analyse und deren Folgen	55
Der Zustand der zeitgenössischen Musik	67
Die Ordnung der Töne im magischen Quadrat	75
Die Melodie	83
Die Keimzelle	86
Taktarten	93
Zur Notationsweise	96
Glossen	101
Schematismus II	115
Bibliographie	117

Schematismus I

(Anstatt eines Vorwortes)

Ein Gespräch zweier Freidenker in der Pause eines Neutöner-Konzertes irgendwo in Deutschland im November 2001.

„Was sagen Sie dazu?“

„Wozu?“

„Zum Konzert natürlich!“

„Ach so! Tja, was soll ich sagen? Es ist schon eine merkwürdige Musik. Ein gewisser Schematismus ist ihr nicht abzusprechen. Ich als Freidenker muss jeden Schematismus kategorisch ablehnen!“

„Wenn ich Sie so höre, beschleicht mich das Gefühl, dass auch Ihrem Freidenken ein gewisser Schematismus innewohnt.“

„Da sagen Sie etwas! Sie legen den Finger auf den wunden Punkt! Was wäre das Leben ohne ein gewisses Schema! Auch die Freiheit beinhaltet ein Schema, da kommen wir leider nicht drum herum! Wir dürfen Freiheit nicht mit Chaos verwechseln. Wie würden Sie denn den Schematismus definieren?“

„Nun ja, wie soll ich sagen? Die tiefere Bedeutung muss im Worte selbst beschlossen liegen.“

„Sie meinen doch nicht etwa so etwas wie >das Schema ist ein Muss<?“

„Sie haben es erfasst! Wissen Sie, das wahre Freidenken ist losgelöst von allen Konventionen und beschäftigt sich mit der tieferen Bedeutung des Wortes selbst. In diesem Sinne waren die Kompositionen des heutigen Abends weiß Gott keine Produktionen freidenkender Geister.“

„Sie meinen also, dass die Loslösung von Konventionen nur zu einer neuen Konvention geführt hat? Gespenstisch geradezu!“

„Sehr richtig! Geben Sie mir die mittelalterliche Musik, die ja heutzutage geradezu modern anmutet. Wissen Sie, wodurch das kommt? Weil in dieser Musik nichts verboten war. Diese Musik ist die einzig wirklich freie, die es jemals gegeben hat.“

„Da muss ich Ihnen leider recht geben. Jedes Verbot macht Freiheit unmöglich. Das Elend hat angefangen mit der Erfindung der klassischen Musiktheorie. Da wurden Regeln aufgestellt, die in der kompositorischen Praxis sofort widerlegt wurden. Denken Sie an Philip Emanuel Bach und seine Behandlung der Sonatenform. Das hat jedoch nicht allzu lange gedauert. Heute ist die kompositorische Praxis unter das Diktat des Schematismus geraten. Theorie und Praxis sind ein und dasselbe. Wenn Sie das passende Computerprogramm haben, kann Ihr Computer Neutönerkompositionen en masse herausspeien und ich wette mit Ihnen um einen freien Gedanken, dass Sie den Unterschied zu den Produktionen der Neutöner nicht hören können. So kann ja jeder hergelaufene Idiot sich Komponist nennen. Ich wäre dann wohl schon bei Opus 360!“

„Vielleicht erleben wir gerade ja nur ein radikales Umdenken in der Kunst. Ich weiß nicht, ob es wahr ist, aber ich habe gehört, dass der Stockhausen, der Unvermeidliche, die Anschläge von New York und Washington vom letzten Monat das größte Kunstwerk des Jahrhunderts, was sage ich, des Jahrtausends genannt hat.“

„Das sieht ihm ähnlich! Dass der darauf eifersüchtig wird, ausgerechnet der! Dieser selbsternannte Richard Wagner der Gegenwart!“

„Mich wundert es nicht. Mich wundert überhaupt nichts mehr. Wir leben in einer Zeit, in der nicht mehr der Zweck die Mittel heiligt, sondern die Reklame. Die Mittel heiligen die Reklame! Die Reklame ist der Zweck geworden.....“

„Genau! Vor allem, wenn sie gratis ist!“

„Sehr richtig! Leider leben wir in einem Zeitalter, das kaum Raum für Witze lässt. Jeder, aber dann auch wirklich jeder, nimmt sich viel zu ernst!“

„Wieso? Wie meinen Sie das?“

„Ich wüsste da schon ein paar gute Witze. Aber der Geschmack verbietet es.“

„Ich bitte Sie, nur einen auf die Schnelle!“

„Später!“

„Bitte, nur einen!“

„Na gut, es bleibt ja unter uns. Wissen Sie, warum alle afghanischen Frauen ihr Schamhaar wegrasiert haben?“

„Keine Ahnung.“

„Weil der Bin Laden im Fernsehen gesagt hat: Der Bush muss weg!“

„Der ist ja richtig gut! Ich sehe es förmlich vor meinem freigeistigen Auge: Der erhobene Zeigefinger, ohne den der Bin Laden scheinbar gar nicht reden kann! Nachher müssen Sie mir bei einem Glas Wein noch deren mehrere erzählen.“

„Ich werde darüber freidenken.“

„Wie meinen Sie?“

„Nun, ich denke nicht nach, ich denke frei.“

„Wer hätte das gedacht! Sie sind mir schon einer! Ein echter Freidenker! Eigentlich hätte ich sagen müssen: Wer hätte das freigedacht!“

„Wie dem auch sei, die Pause ist vorbei.“

„Wir müssen wieder. Soll ich Ihnen mal sagen, wovor ich Angst habe?“

„?“

„Dass ich beim Anhören derartiger Konzerte meine geistige Freiheit verliere. Es ist wie eine Manipulation. Ich werde das Gefühl nicht los, dass derartige zeitgenössische Produktionen lediglich einem Alphabet genügen.“

„Sie haben ja so recht! Wie wenn das Alphabet schon Sprache sein soll! Der Komponist als Alphabethiker.“

„Er bräuchte eine Art Insulin.“

„Sie suchen doch immer nach versteckten Wortbedeutungen. Im Worte ‘Insulin’ steckt das englische Wort ‘insult’.“

„Was bedeutet das denn?“

„Beleidigung.“

„Sie haben ja so recht. Gehen wir!“

Definitionen und Terminologie

Was ist dodekatonische Musik? Der Begriff 'dodekatonisch' bedeutet 'zwölfköpfig'. (Dies im Unterschied zum Begriff 'dodekaphonisch', der 'zwölfklingend' bedeutet.) Der Begriff 'dodekatonisch' bezeichnet präzise das Grundmaterial der dodekatonischen Musik: die zwölf Töne.

Dodekatonische Musik ist eine Musikart, die sich im Wesentlichen durch folgendes kennzeichnet:

- sie bedient sich aller zwölf Töne der wohltemperierten Stimmung, alle diese Töne sind gleichwertig;
- sie ist nicht tonal ausgerichtet, bedient sich also nicht der musikalischen Grundlagen der Tonalität (Quintenzirkel, Funktionsharmonik usw.);
- sie bedient sich keiner strengen Reihentechniken wie etwa die Dodekaphonie oder gar der Serialismus. Diese verfügen über eine eigene, beinahe mathematische Theorie, die im letzteren Falle oft gleich ist an die Praxis und sind hier außer Acht gelassen (sich dieser oder ähnlicher Techniken zu bedienen, ist jedoch keineswegs ausgeschlossen);
- das wirkliche Wesen der dodekatonischen Musik besteht jedoch im freien Umgang mit dem Tonmaterial. Diese Freiheit ist – wie jede Form von Freiheit – eingebunden, in diesem Falle in ein einfach strukturiertes, aber sehr umfangreiches Material;
- dieses Material wird weiter strukturiert, durch es in statische und dynamische Elemente zu verteilen, die zueinander in einer Beziehung stehen (in Analogie etwa zur Konsonanz-Dissonanz-Beziehung in der tonalen Musik).

Die vorliegende Arbeit hat zur Aufgabe, das Material, das dem Komponisten dodekatonischer Musik zur Verfügung steht, umfassend aufzuzeigen. Weiterhin werden Hinweise und Anregungen gegeben, wie man mit diesem Material umgehen kann.

Wie schon gesagt, gründet sich dieses Material auf die Gleichwertigkeit der zwölf Töne. Diese sind zwar gleichwertig, aber nicht gleich. Sie sind das Grundmaterial, die **Atome**, wenn man so will.

Durch Strukturierung dieses Grundmaterials werden zuerst die Modi und aus diesen schließlich die Intervalle und Akkorde gewonnen.

Die Modi, Intervalle und Akkorde sind das eigentliche Material der dodekatonischen Musik, die **Elemente**, wenn man so will.

Hieraus wird schon ersichtlich, dass diese Musik auf einem modalen Prinzip beruht. Dass sie deswegen einen Rückschritt ins Mittelalter bedeuten würde, ist natürlich soweit hergeholt, dass der Vorwurf sich unterwegs schon längst von selbst erledigt hat.

In dieser Arbeit habe ich mich auch auf einige Bücher bezogen; einige, die im Sprachwirrwarr untergegangen sind und einige, die eben durch die aus diesem

Sprachwirrwarr entstehende Unverständlichkeit, unsterblich werden, obwohl ihnen nicht einmal ein langes, sondern gar kein Leben beschoren ist. Die einen verdienen es, weil sie unsterblich sind und die anderen, weil ihre Sterblichkeit zukünftigen Generationen vor Augen führen wird, auf der Grundlage welchen geistigen Formats in dieser Jetztzeit über musikalische Fragen gedacht wurde.¹ So hatte ich keine andere Wahl, als, stellvertretend für viele, den Dr. Konrad Boehmer unsterblich zu machen.

Die Zitierungen aus dem Buche "Die Musik" meines Vaters werden mir jedoch den Vorwurf der Kameradschaft eintragen. Diesen trage ich umso lieber, als Kameradschaft mit Geistern, die etwas zu sagen haben, der Kameradschaft mit Geistlosen vorzuziehen ist, die außer einem leerem Geschwätz rein gar nichts zu bieten haben.

Hier muss der "Konflikt" zwischen 'tonal' und 'atonal' kurz zur Sprache kommen. Zuerst einmal zitiere ich einen Abschnitt aus dem Buche „Die Musik“ meines Vaters Bernhard Rövenstrunck:

„Der Missverständnisse sind viele, wo es um Tonalität geht; sie ist zu einem engen und ungenauen Begriff erstarrt. Das hat, kein Wunder, zum Postulat von der „erschöpften Tonalität“ geführt. Legion aber werden die Missverständnisse, wo zwischen 'tonal' und 'atonal' abgegrenzt wird. Denn Atonalität ist kein Begriff, wie Tonalität ein Begriff ist. Deshalb kann 'atonal' auch keine Alternative zu 'tonal' sein. Darauf hat schon Alban Berg in seinem Dialog „Was ist atonal?“ (am 23. April 1930 im Wiener Rundfunk gesprochen) hingewiesen. Und so steht Fortschrittgläubigkeit im entsprechenden Verhältnis zur Rückständigkeit dürftiger Musiktheorien.....“

Auf die Richtigkeit dieser Aussage kann nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden. Die tonale Musik ist in eine deutlich definierte musikalische Grammatik eingebunden, während die 'atonale' Musik sich bis auf den heutigen Tag mit der Ausbeutung eines musikalischen Alphabetes begnügt. Dass ein Alphabet zur Schaffung einer Sprache nicht ausreicht, dürfte klar sein. So kann das Stadium des Experimentes zugunsten der Schaffung einer neuen musikalischen Sprache auch nicht verlassen werden. Wir sehen uns also (abgesehen von wenigen Ausnahmen) einem Heer sprachloser Alphabeten gegenüber, eine bittere Konstatierung. Diese Zauberlehrlinge der Musik erinnern an einen Chemiker, der verzweifelt nach neuen Verbindungen der chemischen Elemente sucht, ohne sich zu fragen, ob man damit auch etwas anfangen kann. Eine Musik, die durch weitschweifige Programmnotizen und so genannte theoretische Bücher dem Publikum eigens erklärt werden muss, spricht halt nicht für sich selbst.

Dass andererseits die deutsche Musiktheorie sich in all ihrer Dürftigkeit nicht anders zu helfen weiß, als die Atonalität als einen Sonderfall der Tonalität zu

¹ Die Erbärmlichkeit dieses Niveaus ist jedoch nicht nur durch die Fortschrittgläubigen verursacht, die immerhin mit dem Fortschritt fortschreiten, sodass es nur eine Frage der Zeit ist, bis sie dahin geschritten sind, sondern auch durch viele Theoretiker der tonalen Musik, deren Zugeständnisse an den „Zeitgeist“ ihnen den Blick auf die Phänomene der tonalen Musik zu verstellen scheint. So ist die Tonalität im wahrsten Sinne des Wortes erschöpft und wendet sich mit Grausen ab.

qualifizieren, spricht eh schon für sich. Bis heute fehlt eine theoretische Erfassung der Atonalität in dem Sinne, dass Atonalität so strukturiert wird, dass sie den Gesetzen und Strukturen der Tonalität etwas Ebenbürtiges entgegensetzen hätte. Mit anderen Worten: Dass sie eine musikalische Entwicklung darzustellen imstande wäre.

Im Hinblick auf die Terminologie sind einige grundsätzliche Erläuterungen angebracht:

- Begriffe aus der klassischen Musiktheorie sollten dann vermieden und durch neue ersetzt werden, wenn sie in der dodekatonischen Musik inhaltlich etwas anderes bedeuten. Dies, um mögliche Verwirrung auszuschließen. In der vorliegenden Arbeit habe ich mich konsequent bemüht, dies zu tun.
- Wenn z.B. in dodekatonischer Musik deutlich eine Art „Grundton“ wahrzunehmen ist, so kann man diesen schwerlich „Tonika“ nennen. Eine Tonika impliziert automatisch die Anwesenheit einer Dominante und einer Subdominante etc. Also muss für einen solchen Grundton ein neuer Begriff gefunden werden.
- Ebenso verhält es sich mit dem Begriff „Tonleiter“. Wie schon erklärt, beruht die dodekatonische Musik auf einem modalen Prinzip. Deshalb werden die „Tonleitern“ konsequenterweise „Modi“ genannt. Die Modi unterscheiden sich von Tonleitern dadurch, dass sie nicht bis einschließlich der Oktave reichen, sondern höchstens bis zur großen Septime und dass die Beziehungen der Töne zueinander auf einer anderen Ordnung beruhen.
- Überhaupt hat die klassische Musiktheorie bis heute keine fundierte Erklärung gefunden für die Phänomene der (nennen wir es mal so) „atonalen“ Musik. Die Theoretiker hinken nun einmal immer hinterher. In zahlreichen neueren Theoriebüchern konnte ich über dieses Thema nicht viel mehr finden als etwa undeutliches Gemurmel über 19 Dreiklänge, die die Grundlage der atonalen Musik bilden sollten und eine schematische Erklärung der Zwölftontechnik Schönbergs. Kein Wort darüber, dass in Neutönerkreisen vier der neunzehn Dreiklänge (und also auch deren Umkehrungen) verpönt sind, sogar verboten, weil sie in ihrer Struktur identisch sind mit dem Dur- oder dem Molldreiklang oder dem verminderten oder dem übermäßigen Dreiklang. Die Abgrenzung geht so weit, dass sie ohne Verbote nicht auskommt.²
- Ein Beispiel aus einer deutschen „Allgemeinen Musiklehre“ spricht Bände: „Die *freitonale*³ und die *Zwölftonmusik* sind Sonderfälle der Tonalität.“ (!!!!) „Die Gesamtheit der zwölf Töne stellt gewissermaßen die Materialskala dar. Es gibt also keine leiterfremden Töne und keinen Grundton. Alle Töne sind gleichberechtigt; die Tonalität ist unbestimmt, 'unverbindlich'.“ Das ist umso klarer, da von einer Tonalität, in welcher Form auch immer, gar keine Rede sein kann. Dass jedoch Musik ohne

² Seit jeher manifestiert sich die Hilflosigkeit in Verboten als einem Mittel zur geistigen Unterdrückung.

³ Der Begriff an sich ist schon lächerlich. Soll dies etwa „frei von Tonalität“ bedeuten?

Tonalität offiziell als ein Sonderfall der Tonalität beschrieben wird (eine Tonalität ohne Grundton, Subdominante und Dominante etc. ist undenkbar, allen Bemühungen der Neoromantiker zum Trotz), verdeutlicht die Erklärungsprobleme, in denen sich die offizielle Musiktheorie gegenüber der nicht-tonalen Musik befindet. Denn einige Seiten eher heißt es: „Als *Tonalität* bezeichnet man die Bezogenheit von Tonstufen untereinander auf einen gemeinsamen Zentralton, den Grundton.“ Dies ist ohne Zweifel eine korrekte Definition, nur wird immer rätselhafter, wie man dann nicht-tonale Musik als einen Sonderfall der Tonalität bezeichnen kann. Auch hier führen die Erklärungsprobleme zu unlogischen und beinahe lachhaften Folgerungen.

- Die offizielle Musiktheorie müsste zunächst zur Einsicht gelangen, dass die Grundlage der dodekatonischen Musik eben die Modi sind.⁴ Aus diesen werden alle anderen Elemente entwickelt.

Eine andere Argumentation ist die folgende:

Für die Tonalität kennzeichnend ist vor allen Dingen die Tatsache, dass die Töne einer Tonleiter zueinander in einem festgelegten Verhältnis stehen. Tonalität regelt also die Beziehungen der Töne zueinander. Atonalität dahingegen müsste das Gegenteil bewirken. Dass dies nun ausgerechnet nicht der Fall ist, ist unbestreitbar. Sollte wirklich Musik bestehen, die das Gegenteil von Tonalität ist, so entsteht sofort die Vermutung, dass Unkunde der Vater des Phänomens ist. 'Atonal' ist also von vorneherein ein ebenso ungenauer und erstarrter Begriff, wie 'tonal' dies durch Unverständnis, Missverständnis und Unvermögen im Laufe der Zeit geworden ist. Aus den genannten Gründen wird man den Begriff 'atonal' im weiteren Verlaufe dieser Arbeit nicht mehr antreffen. Der durch die "Revolutionäre" der 50-er Jahre vorgenommene komplette Abbruch jedweder tonalen und musikalischen Beziehungen zugunsten einer rein mathematischen Betrachtungsweise war keine mutige Tat, es war eine Tat der Hilflosigkeit. Und jetzt beklagen sie sich, dass sie im Abseits stehen, einem Abseits allerdings, dass sie selbst verursacht haben. Einige versuchen eine Annäherung ans Publikum, durch sich hemmungslos den Neo-Strömungen hinzugeben, bedenken dabei jedoch nicht, dass so die Geistlosigkeit deutlicher und für jeden hörbarer zutage tritt, als scheinbar intellektuelle Musik es jemals vermöchte.

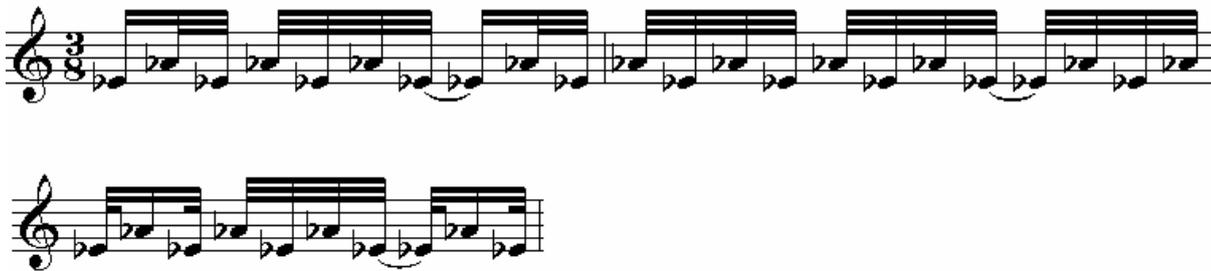
Das größte Problem der zeitgenössischen Musik ist wohl dieses: Es gibt keine allgemein akzeptierte musikalische Grammatik mehr, die sich in einer allgemein akzeptierten musikalischen Sprache manifestiert. Keine der vielen musikalischen Strömungen der letzten Jahrzehnte hat ausgereicht, um eine neue musikalische Sprache entstehen zu lassen. Die Strömungen kommen und gehen.

Das Alphabet wird schon mit Sprache verwechselt. Ein Alphabet an sich ist nicht evolutionsfähig (wenn man im Falle des zwölfstönigen Alphabetes einmal von Vierteltonexperimenten und dgl. absieht, die jedoch auch im Stadium des Experimentes stecken geblieben sind). Nur die Evolution des lebenden Resultates eines Alphabetes – also die einer Sprache – ist in kreativer Hinsicht möglich.⁵

⁴ Darauf hat schon Olivier Messiaen wiederholt hingewiesen.

Ein Wort zur musikalischen Rechtschreibung ist hier am Platze. Da die dodekatonische Musik sich der wohltemperierten Stimmung bedient, ist es im Wesen gleichgültig, ob z.B. ein Ton cis als cis oder als des notiert wird. In beiden Fällen geht es um exakt dieselbe Tonhöhe. Bei der Notationsweise sollte darauf geachtet werden, so zu notieren, dass die kleinstmögliche Anzahl Vorzeichen nötig ist. Die Lesbarkeit sollte optimal sein, wenn in der traditionellen Notationsweise notiert wird.

Es hat in letzter Zeit mehrere Vorschläge zur Vereinfachung der Notationsweise zeitgenössischer Musik gegeben. Ein Beispiel ist der Vorschlag des holländischen Komponisten Peter Schat, ein Vorzeichen nur für den Ton gelten zu lassen, vor dem es steht. Es sind jedoch auch musikalische Situationen denkbar, wobei dies zu einer unnötigen Vielzahl von Vorzeichen führen würde, z.B. ein Tremolo in unregelmäßigem 32tel-Rhythmus zwischen den Tönen es' und as' über mehrere Takte hinweg:



Im Kapitel „Zur Notation“ stelle ich ein Notationssystem vor, das durch die Einführung eines neuen Notenkopfes alle Vorzeichen überflüssig macht, während alle anderen Elemente der traditionellen Notation beibehalten sind.

Um schließlich auch den Humor in seine Rechte treten zu lassen, es gibt zum Glück weiß Gott viel zu lachen, habe ich mich entschlossen, einige thematische Betrachtungen in der Form von Gesprächen zwischen imaginären Personen aufzunehmen, die jedoch ebenso imaginär sind, wie sie es gleichzeitig auch wieder nicht sind. In einer Sammlung Glossen lasse ich einige Theoretiker ihre Geistlosigkeit beweisen, durch sie zu zitieren. Die Zitate hätten schon genügt, doch sah ich mich zu einigen Kommentaren veranlasst, weil nichts den Geist mehr reizen könnte als die pure, nackte Geistlosigkeit.

⁵ In einer wie immer gearteten Sprache kann man neben hoch gelehrten philosophischen Betrachtungen wenigstens auch ehrliche Schundromane verfassen, wenn man zu etwas anderem nicht imstande sein sollte und die ein jeder versteht. In einer Unsprache jedoch wird das Unverständliche zusätzlich noch mit der Aura des Geheimnisumwitterten umgeben. Auf diese Art und Weise wird ein Schundroman automatisch mit einer künstlerischen Leistung verwechselt.

Was die theoretischen Musikbeispiele betrifft, so ist bei jedem Beispiel der Ton d´ als unterster Ton gewählt. Das heißt, dass Umkehrungen und Spiegelungen so transponiert sind, dass wiederum der Ton d´ unterster Ton ist.

Was die praktischen Musikbeispiele betrifft, habe ich hauptsächlich solche aus eigenem Werk gewählt. Sie sind mir das beste Beispiel für meine musikalischen Anschauungen.

Über Umkehrung und Spiegelung, Statik und Dynamik

Umkehrung und Spiegelung

Prinzipien als Umkehrung und Spiegelung haben eine große Bedeutung bei der theoretischen Erfassung des musikalischen Materials. Diese Techniken sind ein wertvolles Hilfsmittel bei der Klassifizierung dieses Materials.

Eine der Inkonsequenzen, die der Terminologie der klassischen Musiktheorie innewohnen, ist verbunden mit dem Begriff 'Umkehrung'. Dieser Begriff bedeutet nämlich zweierlei:

- Bei Intervallen und Akkorden bedeutet 'Umkehrung' die Transposition des untersten Tones um eine Oktave nach oben;
- Bei Melodien oder melodischen Motiven bedeutet 'Umkehrung' im Wesen Spiegelung.

Hier seien zunächst die zwei Formen der **Spiegelung** definiert:

-**vertikale Spiegelung**, grafisch dargestellt als:



Bei Zusammenklängen (also Intervallen und Akkorden), erscheinen alle Intervalle, die über dem untersten Ton, der Spiegelachse, liegen, im selben Intervallabstand unter diesem Ton;

bei melodischen Tonfolgen ist der erste Ton die Spiegelachse. Alle Töne, die über diesem Ton liegen, erscheinen im selben Intervallabstand unter diesem und alle Töne, die darunter liegen, im selben Intervallabstand über diesem.

- **horizontale Spiegelung**, grafisch dargestellt:



Das letzte Element, egal, ob dieses aus einem Ton, einem Intervall oder einem Akkord besteht, ist hier die Spiegelachse. Die Grundform erscheint also bei der horizontalen Spiegelung rückwärts. Diese Art der Spiegelung ist auch bekannt unter dem Namen „Krebs“. Dieser kann natürlich seinerseits wieder vertikal gespiegelt werden.

Der Krebsgang an sich kann sowohl auf musikalische Erscheinungen, die unterschiedliche Tonhöhen aufweisen, als auch auf reine Rhythmen angewendet werden. Grundform, Spiegelung und Spiegelung des Krebses bedingen natürlich immer unterschiedliche Tonhöhen im musikalischen Material.

Was nun die Umkehrung betrifft, so ist sehr wohl die Umkehrung melodischer Motive möglich und oft sogar musikalisch essentiell. In diesem Zusammenhang wird unter Umkehrung eines melodischen Motivs die Transponierung seines ersten Tones um eine Oktave nach oben oder nach unten verstanden.

Bei Zusammenklängen wird zwischen vier Umkehrungsformen unterschieden:

- Die Umkehrung nach oben:** Der unterste Ton wird eine Oktave nach oben transponiert;
- die Umkehrung nach unten:** Der oberste Ton wird eine Oktave nach unten transponiert;
- die doppelte Umkehrung:** eine Kombination der eben genannten Umkehrungsformen (der unterste Ton wird eine Oktave nach oben und gleichzeitig der oberste Ton eine Oktave nach unten transponiert);
- und die freie Umkehrung (nur bei Akkorden):** einer oder mehrere Töne werden in beliebiger Richtung im Oktavabstand transponiert.

Die zweite Form der Umkehrung ist nur der Vollständigkeit wegen erwähnt, sie führt nicht zu wesentlich anderen Resultaten als die Umkehrung nach oben.

Da der traditionelle Begriff 'Umkehrung einer Melodie (oder eines melodischen Motivs)' tatsächlich 'Spiegelung' bedeutet, wird dieses Phänomen im weiteren Verlauf dieser Arbeit auch als solche bezeichnet.

Eine tabellarische Gegenüberstellung der traditionellen und der dodekatonischen Begriffe in diesem Zusammenhang sieht also so aus:

Klassische Musiktheorie (oder musikalisches Phänomen)

dodekatonische Musiktheorie

Grundform
Umkehrung

Umkehrung bei Melodien
(vertikale Spiegelung)
Krebs (horizontale Spiegelung)
Umkehrung des Krebses

Grundform
Umkehrung (Modi, Intervalle, Akkorde
und melodische Erscheinungsformen)

Spiegelung
Krebs
Spiegelung des Krebses

Diese feinen Unterschiede dienen der Deutlichkeit der Terminologie und sind der Sauberkeit der musiktheoretischen Anschauung entsprossen. Sie lassen keinen Raum für Inkonsistenzen und Undeutlichkeiten in der Terminologie.

Interludium

Man stelle sich folgende Szene vor:

Eine Musikschule (irgendwo in Deutschland)
Der Theorielehrer schreibt folgendes auf die Tafel:



Der Theorielehrer (zu einem Schüler):

„Jetzt kommen Sie mal nach vorne, zeigen Sie mal, was Sie können und kehren Sie das um!“

Der Schüler schreibt folgendes auf die Tafel:



Der Theorielehrer:

„Falsch!“

Der Schüler:

„Aber wieso denn? Sie haben uns doch gelehrt, dass Umkehrung bedeutet, dass der unterste Ton um eine Oktave nach oben transponiert wird.“

Der Theorielehrer:

„Die richtige Lösung ist diese!“

(schreibt)



(fährt fort)

„Sehen Sie, die Sache verhält sich so: Melodien haben ihre eigenen Gesetze. Bei einer Melodie ist es nun mal so, dass jedes Intervall bei der Umkehrung in entgegengesetzter Richtung verläuft.“

Der Schüler:

„Aber wieso heißt das dann auch 'Umkehrung'?“

Der Theorielehrer:

„Da kann man halt nichts machen. Und zwar gar nichts. Es ist eben so! Sie täten gut daran, sich schnell daran zu gewöhnen! Hat denn jemals einer die Stirn gehabt, zu behaupten, im Leben sei alles perfekt?“

Der Schüler:

„Aber das ist doch unlogisch!“

Der Theorielehrer:

„Das stimmt. Sie sind jedoch hier, um etwas zu lernen. Wenn alles so einfach und logisch wäre, dann würde das Lernen doch langweilig werden, dann würde das doch keinen Spaß mehr machen. Es ist vielleicht eine verquere Logik, aber diese Begriffe sind seit Jahrhunderten eingebürgert.“

Der Schüler

(schreibt auf die Tafel):



„Was sagen Sie dazu? Jetzt zeigen Sie mal, was Sie können und kehren Sie das um!“

Der Theorielehrer:

„Das einzig Unumkehrbare im Leben ist nun mal die Monotonie! Merken Sie sich das! Ende der Stunde!“

Fortsetzung

Bei allen musikalischen Techniken muss man sich fragen, inwieweit sie noch hörenderweise wahrzunehmen sind. Ausgangspunkt ist, dass musikalische Prozesse als solche hörbar sein müssen, um nachvollzogen werden zu können. So ist z.B. die Spiegelung eines melodischen Motivs deutlich hörbar und erkennbar. Ganz anders verhält es sich bei der Spiegelung von Akkorden. Auch das geübte Ohr hört z.B. die Spiegelung eines Dur-Dreiklangs nicht als solche, sondern als sein emotionelles Gegenteil: Es hört den Moll-Dreiklang. Auch am Beispiel der Spiegelung eines nicht-klassischen Dreiklangs wird dieser Dualismus deutlich:

Beispiel 1:



Wenn das kleine Intervall unten liegt, dann klingt der Dreiklang „dunkel“ und „geschlossen“ (in Analogie zu Moll, wo ja auch das kleinere Intervall unten liegt). Die Spiegelung mit dem kleinen Intervall oben klingt „hell“ und „offen“. Anhand dieses Beispiels wird schon deutlich, dass der Dualismus auch in der dodekatonischen Musik eine große Rolle spielt. Hier ist jedoch nur einer der dualistischen Aspekte kurz beleuchtet, der überhaupt der Musik innewohnt und damit im Einklang mit der Natur steht. Dort gibt es zahllose Beispiele eines solchen Dualismus:

- Tag und Nacht,
- Licht und Dunkel,
- Positiv und negativ (Elektronen, die um ein Atom kreisen),

und so könnte man die Liste beinahe endlos fortsetzen.

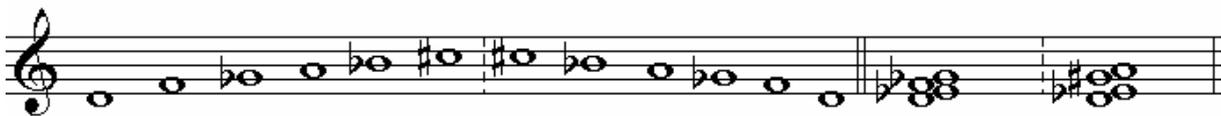
Es gibt jedoch noch eine andere Art des Dualismus, die in der dodekatonischen Musik eine ganz essentielle Rolle spielt, nämlich das dualistische Prinzip „Statik – Dynamik“.

Statik und Dynamik

Diese Erscheinungsform des Dualismus spielt in der dodekatonischen Musik eine vergleichbare Rolle wie das dualistische Prinzip „konsonant – dissonant“ in der tonalen Musik. Die Parallele kann am besten mit den Begriffen „Spannung – Lösung“ umschrieben werden.

- Statisch wird ein Modus oder Akkord genannt, wenn er bei Spiegelung in seiner Struktur gleich bleibt:

Beispiel 2:



- Dynamisch sind alle anderen. Einige Beispiele:

Beispiel 3:



(Bei Intervallen sind nur die Techniken der Umkehrung sinnvoll, da jede Spiegelung eines Intervalls strukturgleich ist an die Grundform).

Deutlich dürfte sein, dass bei statischen Akkorden von einem emotionalen Dualismus keine Rede sein kann, sie bleiben bei Spiegelung strukturgleich. Sie vergegenwärtigen also eine statische Ruhe, die durchaus mit dem tonalen Element „Konsonanz“ (=Lösung) vergleichbar ist.

Bei dynamischen Akkorden ist der emotionelle Dualismus sehr wohl vorhanden. Sie vergegenwärtigen also eine dynamische Unruhe, die durchaus mit dem tonalen Element „Dissonanz“ (=Spannung) vergleichbar ist.

Aufgrund des Prinzips „Statik – Dynamik“ ist das dodekatonische System das einzige bis jetzt bekannte neue Tonsystem, das vielleicht einmal soweit entwickelt werden wird, dass es der Tonalität etwas Gleichwertiges entgegensetzen imstande sein wird.

Die dodekatonische Musik weist viele Parallelen mit der tonalen Musik auf. Jedoch sind in ihr die Tonbeziehungen auf eine völlig andere Art geregelt. Dies wird in den folgenden Kapiteln von selbst deutlich. Dadurch stellt die dodekatonische

Musik potentiell eine wirkliche musikalische Entwicklung dar. Deren Bedeutung wird es sich aber nur denen offenbaren, die auch um die Tonalität wissen.⁶

Wir leben in einer Zeit des Individualismus, was bedeutet, dass jeder auf sich selbst gestellt ist. Öffentliche Interessen sind zu individuellen Interessen verkümmert. Eine wie immer geartete Öffentlichkeit besteht eigentlich schon gar nicht mehr. Jeder ist sich selbst der Nächste. Das hat jedoch den Vorteil, dass in aller Stille Dinge zum Blühen kommen können, die in einer Gesellschaft der Spiegelung an anderen praktisch unmöglich wären. So bleibt nur zu sagen: Lang lebe der Individualismus! (Der Begriff beinhaltet sowohl das Individuum als auch den Dualismus.)⁷

Die Modi

„Wenn Schallereignisse auf das menschliche Ohr treffen, werden sie von diesem in einer bestimmten Qualität als Ton empfangen. Diesem Hören einer Qualität steht die Summe des physikalisch Meßbaren als Quantität gegenüber. Deshalb wird eine Folge von Tönen als Struktur wahrgenommen. Töne grenzen sich im Spannungsfeld der Intervalle gegeneinander ab. Dieser Urzelle entwächst die Modalität. Das veränderbare Tonmaterial wird dem Gehör als Gestalt gewordene Musik vermittelt.“

(Bernhard Rövenstrunck: Die Musik, 1972)

Allgemeines

Wie schon eher erklärt, beruht die dodekatonische Musik auf einem modalen Prinzip (so wie eigentlich jede bis zu 1945 bekannte Musik). Das Missverständnis der offiziellen Musiktheorie in diesem Punkte lässt zugleich alle ihre weiteren Folgerungen als fragwürdig und äußerst problematisch erscheinen. Dass z.B. Melodien seit jeher auf modalen Grundlagen basieren, ist scheinbar vergessen. Der Missverständnisse sind eben viele, egal auf welchem musikalischen Gebiet.

⁶ Dass Bücher, die sich eingehend mit den Phänomenen der Tonalität beschäftigen, vergriffen sind und nicht neu aufgelegt werden, beleuchtet die Geistlosigkeit dieser Epoche besser, als es Bücher könnten, in denen sich diese Geistlosigkeit durch den noch immer verblüffenden Trick manifestiert, Fremdworte zur Verschleierung der geistigen Leere einzusetzen.

⁷ Spätestens jetzt dürfte deutlich sein, dass im Rahmen dieses Buches auch Anmerkungen, Betrachtungen und Folgerungen, die einer ganz persönlichen Denkweise entsprossen sind, ihren Platz finden. Damit wird keineswegs der Anspruch erhoben, die Weisheit gepachtet zu haben. Sie sind lediglich als möglicher Denkansatz gedacht. Dies sei hier kurz erwähnt, um der Kritik, die so sicher kommt wie das Amen in der Kirche, wenigstens in diesem Punkte von vorneherein den Wind aus den Segeln zu nehmen. Schließlich darf man heilig erklärte Dogmen nicht ungestraft mit Füßen treten.

Melodien werden eingebunden in Dreiklang und Quintenzirkel und das war's schon. Man liest kein Wort über Tritonik, Quartengattungen, Quintengattungen, Version - Inversion usw.

Auch die dodekatonische Musik beruht also auf einem modalen Prinzip. Die Modi formen die Grundlage dieser Musikanschauung. Alle anderen musikalischen Elemente werden aus ihnen gewonnen mit Ausnahme der Rhythmik, die kaum auf einem modalen Prinzip beruhen kann, höchstens auf einem freien und schlimmstenfalls einem seriellen.

Rhythmik ist jedoch eines der wichtigen Elemente, um aus dem Tonmaterial (Modi, Intervalle und Akkorde) musikalisches Material zu gewinnen.

Die dodekatonische Musik kennt Modi und Reihen.

Der wesentliche Unterschied zwischen beiden ist folgender:

- Modi bestehen aus sechs bis zwölf Tönen, die zueinander im Sekundenabstand stehen. Dabei kann es sich um kleine, große und übermäßige Sekunden handeln. Die Töne eines Modus bewegen sich im Sekundabstand. Nie folgen einander jedoch zwei übermäßige Sekunden. Eine dieser übermäßigen Sekunden wäre nämlich per Definition eine kleine Terz, wodurch das Sekundenprinzip gestört wäre. Die Sekundenschritte in einem Modus bewegen sich immer in derselben Richtung. In einem Modus ist keine musikalische Struktur festgelegt, sie sind lediglich eine rein theoretische Schematisierung des Tonmaterials. Alles musikalische Material muss noch aus ihnen gewonnen werden.
- Reihen (und hier sind ausdrücklich nicht die dodekaphonischen oder seriellen Reihen gemeint) können aus beliebig vielen Tönen bestehen. Sie können sich aufwärts oder abwärts bewegen, direkte oder indirekte Tonwiederholungen sind möglich. So entsteht eine Intervallstruktur, ein Melos. Durch Strukturierung werden also melodische Motive, Zusammenklänge usw. gewonnen. Modale Reihen legen also das Melos, in welcher Form es auch erscheinen möge, im Prinzip fest. Sie sind eine theoretische Schematisierung des Melos.

Die genannten Definitionen machen die Unterscheidung zwischen Modi und modalen Reihen sicher sinnvoll. Eine modale Reihe ist jedoch nur der erste Schritt bei der Strukturierung eines Modus. Beide sind an sich noch kein musikalisches Material, sondern lediglich Tonmaterial. Sie sind natürlich frei an alle möglichen Bearbeitungsformen zu unterwerfen, wie z.B. Transponierung, Umkehrungen, Spiegelungen usw.

Ein weiteres Element der Strukturierung ist die Wahl eines Tones aus dem Tonmaterial als Ausgangspunkt bzw. Endpunkt. Ein solcher Ton kann jedoch nicht „Grundton“ genannt werden, da ein Grundton auch die Anwesenheit z.B. einer Dominante und einer Subdominante bedingt. In der dodekatonischen Musik muss also für einen solchen Ton ein anderer Terminus gefunden werden. Mein

Vorschlag geht dahin, einen solchen Ton „Basiston“ zu nennen. Dies wegen seiner musikalischen Bedeutung als Basis (also als Grundlage), als Ausgangs- oder Endpunkt.

Selbstverständlich kann ein Basiston als Ausgangspunkt ein anderer Ton sein als ein Basiston als Endpunkt, es können mehrere Töne zugleich Basiston sein, in einem bestimmten Fragment kann ein Basiston nicht deutlich angewiesen werden usw. Den Möglichkeiten sind also kaum Grenzen gesetzt.

Zusammenfassend kann gesagt werden:

- Modi sind eine theoretische Schematisierung des Tonmaterials, das in einem bestimmten Fragment gebraucht werden soll;
- modale Reihen sind eine theoretische Schematisierung des Melos, das in einem bestimmten Fragment gebraucht werden soll. Sie werden aus den Modi gewonnen.
- In diesem Sinne sind Modi auch eine theoretische Schematisierung von modalen Reihen.
- Modi und modale Reihen repräsentieren lediglich Tonmaterial, aus dem erst durch Strukturierung musikalisches Material gewonnen wird.

Bei der nun folgenden Besprechung der Modi sind die Reihen jedoch außer Acht gelassen. Die Kapitel über Modi, Intervalle und Akkorde beschäftigen sich ausschließlich mit den Elementen der dodekatonischen Musik, also den Modi, den Intervallen und den Akkorden.

Der dodekatonische Modus

Der dodekatonische (=zwölftönige) Modus ist nicht zu verstehen als die Verteilung einer Oktave in zwölf gleichgroße Intervalle, er ist zu verstehen als bestehend aus zwölf Tönen, die einander im Halbtonabstand folgen (ein Halbton = 100 cents, wohltemperierte Stimmung). Der äußere Umfang dieses Modus beträgt deshalb eine große Septime. Das könnte erklären, warum die große Septime in der modernen Musik eine soviel größere Bedeutung hat als die Oktave. Das will aber nicht sagen, dass Oktaven unmöglich oder sogar verboten seien (siehe unter: Intervalle).

Der dodekatonische Modus ist der Grundmodus, die Grundlage, der dodekatonischen Musik. Alle anderen Elemente wie etwa die Intervalle und Akkorde, werden aus diesem Modus abgeleitet. Intervalle und Akkorde können natürlich auch in andere Modi „passen“. Da diese anderen Modi jedoch auch aus dem dodekatonischen Modus abgeleitet sind, so bleibt als der „Urvater“ oder die „Urmutter“ dieser Musik immer der dodekatonische Modus übrig.

Um den dodekatonischen Modus musikalisch brauchbar zu machen, muss er strukturiert werden. Eine solche Strukturierung findet in der Regel statt durch die Verteilung in Segmente. Das gilt für alle Modi. Diese Segmente können sich zueinander symmetrisch verhalten, d.h., dass sie eine identische Anzahl Töne und eine identische Intervallstruktur aufweisen. Eine solche Verteilung nennt eine Verteilung statischer Art. Asymmetrische Segmente (unterschiedliche Anzahl von Tönen und darum auch immer unterschiedliche Intervallstrukturen der Segmente) sind dynamischer Art. Abhängig von der Art der Verteilung in Segmente können Modi also statischen oder dynamischen Charakter haben.

Im Rahmen dieser Arbeit werden hauptsächlich die symmetrischen Verteilungen untersucht, das heißt also, die Modi mit statischem Charakter. Sie bilden häufig die Grundlage der Musik. Aus ihnen kann ebenso gut statisches als auch dynamisches musikalisches Material gewonnen werden. Bei den dekatonischen und den novatonischen Modi werden jedoch auch die asymmetrischen Verteilungen gründlicher untersucht, einerseits, weil ein Teil dieser dynamischen Modi direkt aus statischen Modi abgeleitet ist, und andererseits, um dem interessierten Leser eine Handhabe zu bieten, wie er selbst auf diesem Wege fortschreiten kann.⁸

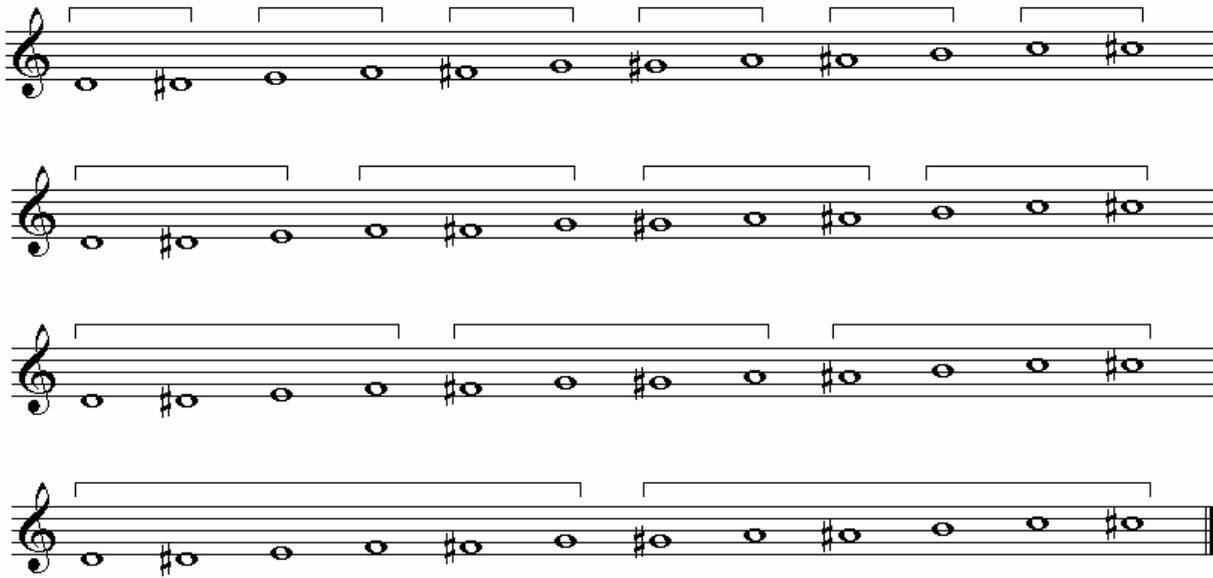
Freilich gibt es zwei Gruppen der Modi, wo statische Segment-Verteilungen nicht möglich sind. Das sind die undekatonischen und die heptatonischen Modi (siehe unten). Der Grund ist natürlich der, dass 11 und 7 keine teilbaren Zahlen sind. Sie sind dann auch in der heutigen kompositorischen Praxis seltener anzutreffen. Obwohl die Möglichkeiten der dynamischen Verteilung der Modi die der statischen Verteilung deutlich überschreiten, sind doch in der Praxis hauptsächlich die statischen Modi anzutreffen. Der Grund hierfür dürfte darin liegen, dass das Regemaß, durch das sich eine statische Verteilung auszeichnet, eine deutlichere Struktur bedeutet, als sie in einem dynamischen Modus jemals erreicht werden könnte.

Da der dodekatonische Modus aus zwölf Tönen besteht, die einander im selben Abstand folgen, kann er auf folgende Arten symmetrisch verteilt werden:

- in zwei sechstönige Segmente,
- in drei viertönige Segmente,
- in vier dreitönige Segmente und
- in sechs zweitönige Segmente.

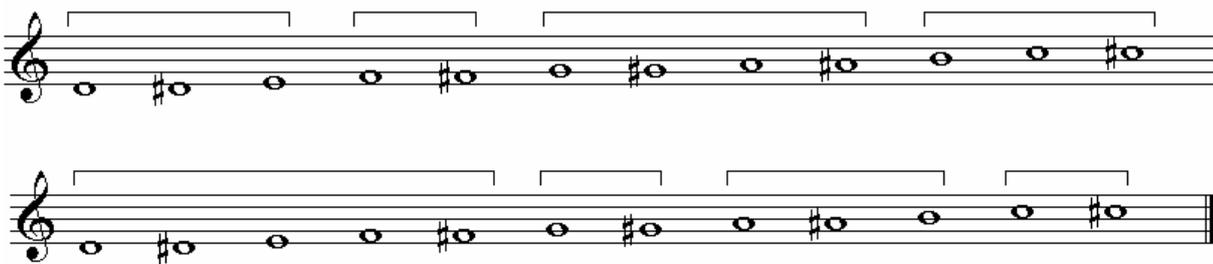
Allerdings ist es so, dass melodische Zellen (man könnte sie auch Materialzellen nennen) selten aus weniger als drei Tönen bestehen. Zweitönige Zellen sind eher einzuordnen als Kurzmotive. Der Vollständigkeit halber sind die zweitönigen Segmente jedoch auch aufgeführt:

⁸ Das Durchdenken und selbst untersuchen ist ein Weg, der als kein anderer zum Verständnis dieser Materie führt.

Beispiel 4:

Die Verteilung des dodekatonischen Modus in asymmetrische (=dynamische) Segmente bietet eine beträchtliche Anzahl von Möglichkeiten.

Einige Beispiele mögen genügen:

Beispiel 5:

Ein praktisches Beispiel für die Verteilung in zwei sechstönige Segmente folgt hier:

Beispiel 6:

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Die Spiegelung von Segmenten kann vorkommen. Dies verändert nichts an ihrem statischen Charakter:

Beispiel 7:

So ist eine Melodie mit durchkomponiertem ritardando entstanden.

Die hier gezeigten praktischen Beispiele sind ganz einfacher Natur, dies, um die Wirkungsweise zu verdeutlichen. Im Kapitel über „die Keimzelle“ sind kompliziertere Beispiele zu finden. Die größte Schwierigkeit in der Musik ist jedoch nach wie vor die Einfachheit. Sie erfordert ein Umgehen mit dem musikalischen Material, das jede Äußerung zurückbringt zum puren musikalischen Gedanken, ihm jede unnötige Verzierung entnimmt und dadurch in einer völlig ursprünglichen Gestalt erscheint. Die Ursprünglichkeit einer solchen Gestaltung erweist zugleich den Wert des musikalischen Gedankens.⁹

⁹ Die Schwierigkeiten bei der Beurteilung musikalischer Werte liegen bei der neuen Musik im Fehlen einer Referenz. Womit kann man eine Komposition vergleichen, um annähernd ein Werturteil formen zu können? Diese Sachlage ermöglicht es manchem, Geistlosigkeit als neuen Wert zu verkaufen, um so sozusagen künstlerisch (oder muss man sagen: künstlich?) zu überleben.

Die undekatonischen Modi

Alle im Folgenden zu besprechenden Modi sind aus dem dodekatonischen Modus abgeleitet. Dies geschieht, durch einen bis sechs Töne aus diesem Modus wegzulassen, jedoch auf eine Art, die den Sekundgang der Modi intakt lässt.

Durch das Weglassen eines Tones der dodekatonischen Tonleiter entsteht ein undekatonischer (=elftöniger) Modus:

Beispiel 8:



Alle anderen undekatonischen Modi werden durch die Umkehrungen nach oben erreicht. Es ist auch möglich, die Umkehrung nach unten zu verwenden, sie führt jedoch nicht zu anderen Ergebnissen, da jede Umkehrung wieder so transponiert wird, dass der Ton d´ unterster Ton ist. Darum ist es im Prinzip unwichtig, welcher der zwölf Töne der dodekatonischen Tonleiter weggelassen wird.

Wie schon erwähnt, weisen die undekatonischen Modi (wie auch die unten zu besprechenden heptatonischen) die Eigenart auf, dass sie nicht in statische Segmente verteilt werden können. Undekatonische Modi sind also, ebenso wie heptatonische, rein dynamische Modi. Darum kommen sie in der heutigen kompositorischen Praxis relativ selten vor. Das Gegengewicht 'Statik' muss nämlich aus dafür geeignetem anderem musikalischem Material geschaffen werden, was nicht jedermanns Sache zu sein scheint.

Die dekatonischen Modi

Durch das Weglassen zweier Töne des dodekatonischen Modus entstehen die dekatonischen (=zehntönigen) Modi. Sie können auf zwei Arten in Segmente verteilt werden, die alle aus einer gleichen Anzahl von Tönen bestehen:

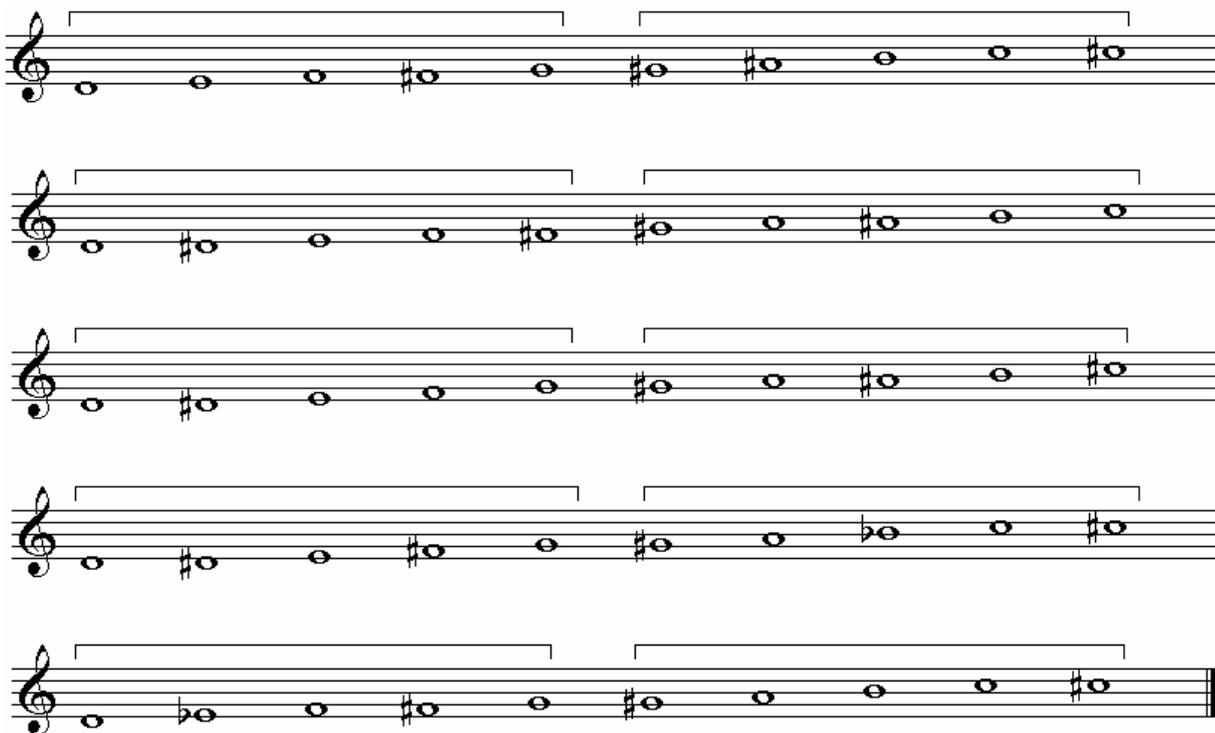
- in fünf zweitönige und
- in zwei fünftönige Segmente.

Die dekatonischen Modi, die aus zweitönigen Segmenten aufgebaut sind, gehören in die Gruppe der dynamischen Modi. Die fünf Segmente sind in jedem Falle unterschiedlich in ihrer Struktur. Wie man es auch kehrt und wendet, es entstehen immer drei zweitönige Segmente, die aus einer kleinen, und zwei zweitönige Segmente, die aus einer großen Sekunde bestehen.

Die dekatonischen Modi, die aus zwei fünftönigen Segmenten aufgebaut sind, enthalten sehr wohl statische Modi. Zunächst einmal ist festzustellen, dass die zwei Segmente in jedem Falle zueinander im Abstand eines Tritonus stehen. Sonst wären sie nicht im Rahmen einer großen Septime unterzubringen, dem äußeren Umfang des dodekatonischen Modus. Voraussetzung ist, dass die großen Sekundschritte in beiden Segmenten an der gleichen Stelle erscheinen.

Es gibt einen dekatonischen Grundmodus, der viermal umgekehrt werden kann:

Beispiel 9:



Bei der ersten Umkehrung sind beide Segmente aus lauter Halbtönen aufgebaut, jedoch voneinander durch einen Ganztonschritt getrennt.

Die möglichen dynamischen dekatonischen Modi werden dadurch erreicht, dass das erste Segment eines der statischen Grundmodi mit den vier zweiten

Segmenten seiner Umkehrungen kombiniert wird. Einige Beispiele mögen genügen:

Beispiel 10:

All diese Modi sind im Prinzip jeweils neunmal umkehrbar.

Die hier gezeigte Technik der Segmentkombination kommt auch bei allen folgenden Gruppen der Modi zur Anwendung.

Ein einfaches praktisches Beispiel für den Gebrauch eines dekatonischen Modus folgt hier:

Beispiel 11:

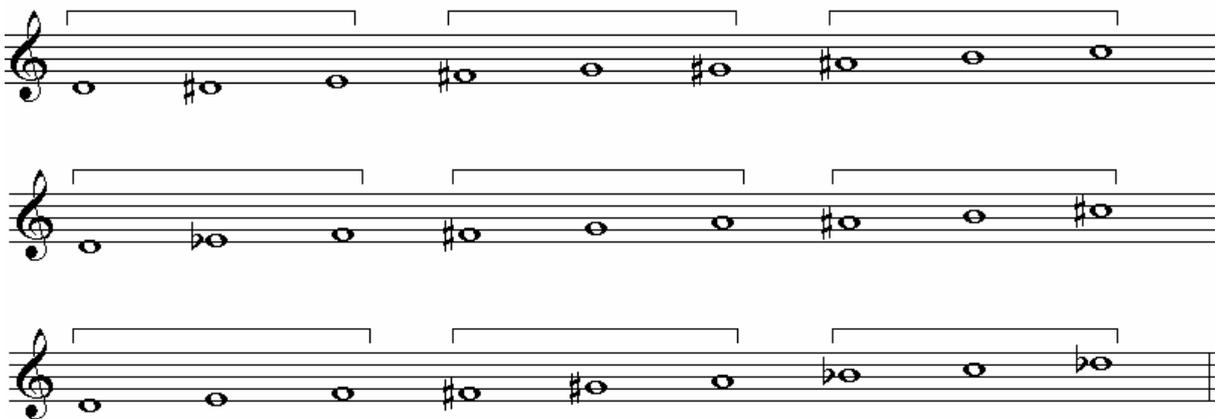
Die novatonischen Modi

Durch das Weglassen dreier Töne aus dem dodekatonischen Modus entstehen die novatonischen (=neuntönigen) Modi.

Die statischen Modi dieser Gruppe sind dadurch gekennzeichnet, dass sie aus drei dreitönigen Segmenten aufgebaut sind, die eine identische Intervallstruktur aufweisen. Diese Segmente stehen zueinander im Abstand einer großen Terz.

Es sind die folgenden:

Beispiel 12:



Der zweite und dritte Modus sind selbstverständlich die zwei möglichen Umkehrungen des ersten.

Was die dynamischen novatonischen Modi betrifft, so muss unterschieden werden zwischen Modi, die

- nur große und kleine Sekundschriffe und solchen, die auch
- einen übermäßigen Sekundschritt beinhalten.

Die erste Gruppe der dynamischen novatonischen Modi entsteht dadurch, dass die Segmente der statischen Modi auf alle möglichen Arten kombiniert werden. Jeder der so entstandenen dynamischen Modi ist acht Mal umkehrbar. Darum genügt es, als erstes Segment lediglich das erste Segment des Grundmodus zu gebrauchen. Durch die Umkehrungen ergeben sich alle anderen Modi wie von selbst.

Die Grundformen sind die folgenden:

Beispiel 13:

a)

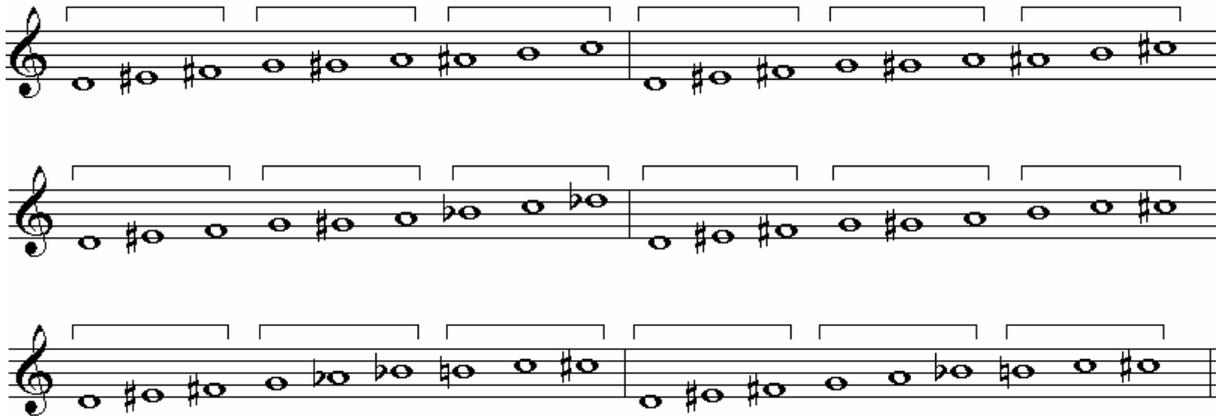
The image shows four staves of musical notation, each representing a different form of a dodecaphonic scale. The notes are arranged in a sequence of twelve notes across two measures per staff. Brackets above the notes indicate specific intervallic groupings within the scale. The scales are variations of the twelve-tone series, with different arrangements of intervals and accidentals.

Dann gibt es noch dynamische novatonische Modi, wo die großen Sekunden an ganz willkürlichen Stellen erscheinen. Einige Beispiele:

b)

The image shows a single staff of musical notation representing a dodecaphonic scale. The notes are arranged in a sequence of twelve notes across two measures. A bracket above the notes indicates a specific intervallic grouping, highlighting a large second interval (tritone) that appears at a specific position in the scale.

Die zweite Gruppe der dynamischen novatonischen Modi, worin auch eine übermäßige Sekunde erscheint, kennt sechs Grundformen:

Beispiel 14:

All diese Modi sind ebenfalls jeweils acht Mal umkehrbar.

Alle bisher behandelten Modi trifft man in Theoriebüchern (wenigstens in denen, die ich gelesen habe) nicht an außer dem dodekatonischen, der jedoch als „chromatische Tonleiter“ oder Ähnliches missverstanden wird. Der Missverständnisse sind eben auch viele, wo es nicht um Tonalität geht.¹⁰ Die „großen Schwierigkeiten, denen sich die Kunstmusik“ (die zeitgenössische wohlgemerkt) „ausgesetzt sieht“¹¹, liegen aber keineswegs in der Rezeption dieser Musik durch das Publikum oder durch die Kritik, sie liegen hauptsächlich in der Unfähigkeit ihrer Adepten, also ihrer Komponisten, die sich teilweise auch noch als allwissende Theoretiker aufspielen. So verführerisch es ist, Adept mit doppeltem p zu schreiben, (irgendwann kann ich's doch nicht lassen), ein Adept (da ist es schon ganz automatisch passiert, ich kann nichts dafür!) ist einer, der opportun mit opportunistisch verwechselt.

¹⁰ Die Musiktheorie hinkt der Wirklichkeit wieder einmal hinterher und dieses Mal sogar auf Krücken. Es steht außer Frage, dass ein Theoretiker, will er sich mit einem ihm unbekanntem musikalischen Phänomen auseinandersetzen, über eine Portion Kreativität und analytisches Denkvermögen verfügen muss. Und über das Vermögen der Einsicht, die Zusammenhänge erst aufdecken kann. Dieser Forderung können die meisten Theoretiker offenbar nicht genügen, die Wissen verwechseln mit angelernten Denkpatronen. Von diesem Vorwurf können aber auch viele Komponisten nicht ausgenommen werden. So wäscht eine Hand die andere und das Niveau der Kunstmusik ist damit heutzutage weitgehend auf einen Pegel gesunken, der eine ernsthafte Beschäftigung mit musikalischen Phänomenen nicht mehr als nötig erscheinen lässt.

¹¹ Eines von Dr. Konrad Boehmers Lieblingsthemen (siehe auch die Glosse „Doch kein Feigling, was dann?“ auf Seite 102). Die Einsicht, dass sich die zeitgenössische Musik großen Schwierigkeiten ausgesetzt sieht, verdanke ich zweifellos ihm. Von selbst wäre ich nie draufgekommen! Hoffentlich verdankt er mir eines Tages die Einsicht, dass er und Konsorten die Verantwortlichen für diese großen Schwierigkeiten sind.

Die oktatonischen Modi

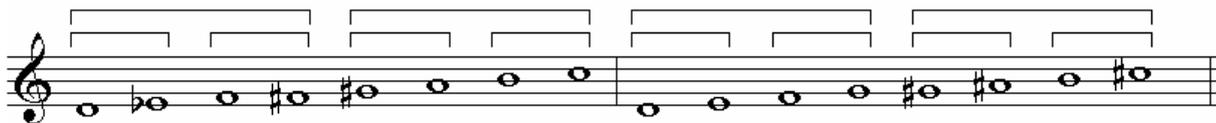
Die jetzt noch zu behandelnden oktatonischen, heptatonischen und hexatonischen Modi werden in vielen Theoriebüchern zwar genannt, jedoch wird ihre Modalität nicht begriffen. Man sollte meinen, dass es einer sich selbst ernst nehmenden Musiktheorie doch nicht genügen kann, sich mit Hinweisen auf regelmäßige Intervallstrukturen zu begnügen. Das erklärt im Grunde jedoch noch gar nichts. Die Strukturierung der Modi, wie sie oben schon vorgenommen ist, bildet auch die Grundlage für die Strukturierung des übrigen musikalischen Materials (Intervalle und Akkorde).

Was nun die oktatonischen Modi betrifft, so können auch sie natürlich in zwei Gruppen von Modi verteilt werden:

- Modi mit einer regelmäßigen Intervallstruktur (statische Modi) und
- Modi mit einer unregelmäßigen Intervallstruktur (dynamische Modi).

Es gibt zwei Modi mit einer regelmäßigen Intervallstruktur. Sie bestehen aus einer Folge von Tönen, die zueinander abwechselnd im Abstand von jeweils kleinen und großen Sekunden bzw. großen und kleinen Sekunden bestehen. Der zweite Modus ist selbstverständlich die Umkehrung des ersten:

Beispiel 15:



Es gibt noch zwei oktatonische Modi, die der Gruppe der statischen Modi zuzurechnen sind, weil sie aus zwei strukturidentischen viertönigen Segmenten aufgebaut sind.

Es sind die folgenden:

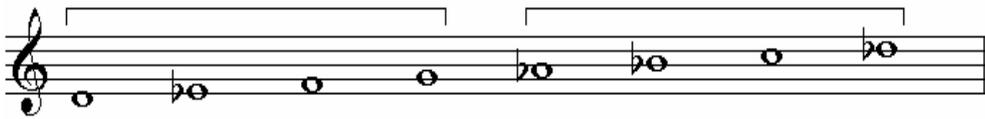
Beispiel 16:



Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass der zweite Modus eine Spiegelung des ersten im Krebsgang ist.

Bei einer Verteilung dieser Modi in zwei viertönige Segmente entstehen die ersten dynamischen oktatonischen Modi durch die Kombination des ersten Segments aus dem ersten Grundmodus mit dem zweiten aus dem zweiten Grundmodus:

Beispiel 17:



Dieser Modus kann sieben Mal umgekehrt werden.

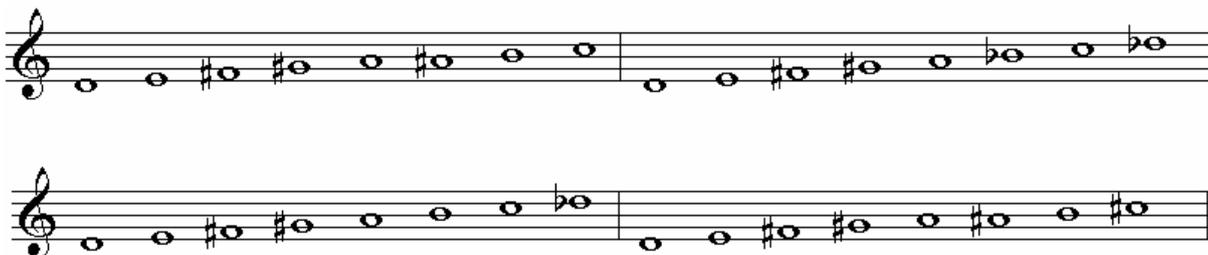
Die Kombination des zweiten Segmentes aus Beispiel 16.1 mit dem ersten aus Beispiel 16.2 ergibt folgenden Modus:

Beispiel 18:



Andere Möglichkeiten der Modusformung, bestehend aus kleinen und großen Sekunden, sind u. a. diese:

Beispiel 19:



Hier folgen nur noch zwei Beispiele für oktatonische Modi, die entweder eine oder zwei übermäßige Sekunden beinhalten:

Beispiel 20:



Beispiel 21:



Ab jetzt werden nicht mehr alle möglichen Modi aufgelistet. Es sei Aufgabe des interessierten Lesers, sich mit dieser Materie zu beschäftigen.

Selbstverständlich können alle diese dynamischen Modi jeweils sieben Mal umgekehrt werden.

Spätestens jetzt müsste deutlich sein, dass das Material der Modi einen Reichtum des musikalischen Materials widerspiegelt, der unerhört umfangreich ist. (Seine Entsprechung findet dieser Reichtum im Reichtum der Akkorde).¹²

Die heptatonischen Modi

Über die heptatonischen (=siebentönigen) Modi ist zugleich viel und auch wenig zu sagen. Wie auch die undekatonischen Modi gehören sie in die Hauptgruppe der rein dynamischen Modi. Sieben ist keine teilbare Zahl, aus diesem Grunde sind statische heptatonische Modi nicht zu formieren.

Andererseits gehören natürlich viele aus der Tonalität bekannte Modi hierher (Kirchentonleitern, Dur- und Molltonleitern usw.). Dies jedoch mit dem Unterschied, dass diese Modi in der dodekatonischen Musik höchstens bis zur großen Septime reichen und auch nicht über die festgelegten Tonbeziehungen

¹² Der Reichtum des dodekatonischen Materials wirkt auf den ersten Blick verwirrend, vor allem, weil es keine Verbote gibt und somit alles möglich ist.

untereinander verfügen, wie sie aus der tonalen Musik bekannt sind. Verteilungen in intervallgleiche Tertrachorde beispielsweise sind also in der dodekatonischen Musiktheorie nicht zu realisieren.

So mögen einige Beispiele heptatonischer Modi genügen, die sich nicht durch eine Gleichheit der Töne gegenüber tonalen Tonleitern kennzeichnen:

Beispiel 22:



Beispiel 23:



Beispiel 24:



Die hexatonischen Modi

Nach der Definition der Modi (Sekundgang) sind lediglich zwei regelmäßig verlaufende hexatonische Modi, (also statische Modi,) zu formieren.

Das ist zum einen der Ganztonmodus:

Beispiel 25:

Dieser Modus ist nicht umkehrbar, jede Umkehrung ergibt im Wesen wieder den Grundmodus.

Des Weiteren sind noch zwei Modi zu konstruieren, die aus jeweils kleinen und übermäßigen Sekunden bestehen, (diese Modi werden auch „Hyper-Dur“ genannt):

Beispiel 26:

Die Verteilung in Segmente, wie sie ja schon aus anderen Modi bekannt ist, leistet auch hier gute Dienste bei der Konstruktion der dynamischen hexatonischen Modi.

Die statischen hexatonischen Modi können in

- zwei dreitönige Segmente und in
- drei zweitönige Segmente verteilt werden.

Durch Segmente von Grundform und Umkehrungen zu kombinieren, entstehen die dynamischen hexatonischen Modi.

Einige Beispiele mögen genügen. Der interessierte Leser kann auf eigene Faust weitere Untersuchungen dieses Materials anstellen.

Beispiel 27:

Damit ist das Kapitel über die Modi abgeschlossen. Der schon erwähnte Reichtum dieses Materials beinhaltet auch eine Freiheit in seinem Gebrauch, die jedoch erst bei genauer Kenntnis wirklich frei angewendet werden kann. So hat es sich jedoch im Hinblick auf den Gebrauch musikalischen Tonmaterials immer schon verhalten.

Die Intervalle

Da das wesentliche Prinzip der dodekatonischen Musik darauf beruht, dass alle 12 Töne gleichwertig sind, so folgt daraus, dass auch alle Intervalle gleichwertig sind. Dies macht eine Neuordnung der Intervalle nötig. Die Unterscheidung zwischen konsonanten und dissonanten Intervallen, einem der Pfeiler, auf dem die tonale Musik beruht, hat in der dodekatonischen Musik keine Bedeutung mehr. Schließlich sind alle Intervalle gleichwertig. Gleichwertig ist jedoch nicht gleich. Es gilt also, die Intervalle hier auf eine andere Art voneinander zu unterscheiden.

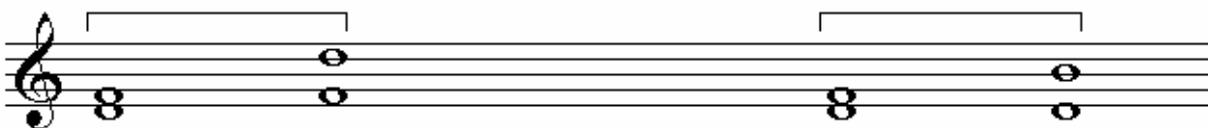
Was die Terminologie betrifft, so gibt es keinen Grund, von den klassischen Intervallnamen abzuweichen. Diese bezeichnen ja lediglich den Abstand zweier Töne zueinander. (Hier wird gesprochen über Intervalle an sich.) Die Wertigkeit der Intervalle kam eben schon kurz zur Sprache. Darin unterscheidet sich die dodekatonische Musik wesentlich von der tonalen.

Über das Umkehrungsprinzip ist schon gesprochen worden. Bei der Neuordnung der Intervalle wird davon ausgegangen, dass in den theoretischen Beispielen die Grundformen der Intervalle den Ton d´ als unteren Ton aufweisen, während die Umkehrungen so transponiert sind, dass sie ebenfalls den Ton d´ als unteren Ton zeigen.

So befindet sich jede Umkehrung doch wieder innerhalb des dodekatonischen Modus.

Weniger gelehrten Lesern sei dies an einem Beispiel demonstriert:

Beispiel 28:



Grundform – gewöhnliche Umkehrung
transponierte Umkehrung

Grundform –

Insgesamt gibt es fünf Intervalle, die sich auf die eben beschriebene Art innerhalb des dodekatonischen Modus umkehren lassen:

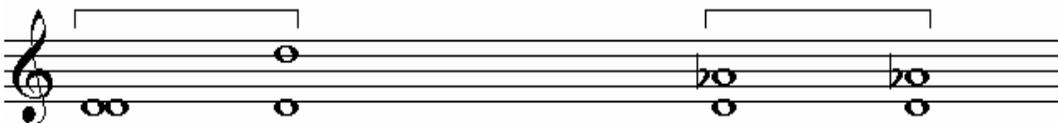
Beispiel 29:



Diese Intervalle werden die „dynamischen Intervalle“ genannt, weil die Umkehrungen der Grundformen wesentlich anders strukturierte Intervalle ergeben. Wie sich jedoch gleich zeigen wird, sind die jeweilige Grundform und ihre jeweilige Umkehrung durch ein anderes musikalisches Element stark miteinander verwandt, nämlich dem Element des Klangcharakters.

Zuerst kommen jedoch die noch fehlenden Intervalle Prime und Tritonus zur Sprache:

Beispiel 30:



Diese Intervalle werden die „statischen Intervalle“ genannt. Die Prime kann auf die oben beschriebene Art und Weise nicht innerhalb des dodekatonischen Modus umgekehrt werden. Die Umkehrung der Prime ergibt die Oktave, die damit in Ehren wiederhergestellt ist, jedoch kein wesentlich anderes Intervall als die Prime ist, da sie ja nur deren ersten Oberton deutlich zum Klingen bringt und somit auch die ganze Obertonreihe in der Oktave verdoppelt. Die Oktave ist also eine Art der Tonverdopplung, wie ja auch die Prime eine Tonverdopplung ist. Die Oktave ist jedoch, rein theoretisch gesehen, von wesentlicher Bedeutung bei der Ausweitung des Tonraumes über den dodekatonischen Modus hinaus. Ihr oberer Ton d'' ist zugleich der unterste Ton des um eine Oktave nach oben transponierten dodekatonischen Modus (oder welchem anderen Modus auch

Beispiel 32:

Auffällig ist, dass etwa ab der Duodezime die Intervalle stets weniger als solche gehört werden, sondern in zunehmendem Masse als voneinander los stehende Töne. Die Doppeloktave jedoch wird wieder deutlich als Intervall gehört. Die Erklärung dafür liegt auch hier in der Obertonreihe. Doch sind diese Intervalle noch als solche angemerkt. Eine kleine Duodezime z.B. klingt als Intervall, wenn sie von zwei Cellos gespielt wird. Wird dieses Intervall durch Vibraphon und Bassklarinette gespielt, so bleibt vom Intervallcharakter nicht sehr viel übrig:

Beispiel 33:

Der völlig unterschiedliche Klangcharakter der letzteren Instrumentenkombination gibt dem Ohr den Eindruck, zwei wesensverschiedene Töne zu hören. Daneben ist noch die Dynamik sehr wichtig. Im obigen Beispiel stirbt der Ton des Vibraphons langsam aus, der Ton der Bassklarinette tritt langsam in den Vordergrund.

In beschränkterem Sinne gilt das soeben Gesagte auch für die Intervalle innerhalb des dodekatonischen Modus. Steht einem langen pp-Ton einer Gruppe Cellos halbwegs ein staccato gespielter ff-Ton der Hörner um einen halben Ton höher gegenüber, so ist der Intervalleindruck praktisch Null:

Beispiel 34:

Horns in F

Violoncellos

sfz

pp

Fragen wie diese gehören eigentlich in die Kompositions- und Orchestrationslehre, sind hier jedoch kurz gestreift, weil alles im Leben und somit auch in der Musik letztendlich wieder relativ ist.

Es ist schließlich das Schicksal einer jeden Theorie, dass die Praxis deren Relativität erweist.

Der Vollständigkeit halber sei das Folgende noch erwähnt:

Es gibt noch eine andere Ordnung der Intervalle, die dann wieder die Modi ergeben. Da Intervalle aus den Modi abgeleitet sind, ist dieser Rückweg zum Ursprung eine logische Möglichkeit. Es ist jedoch eine rein intellektuelle Spielerei, die manchem vielleicht Freude machen wird und letztendlich dem Verständnis der hier vorgestellten theoretischen Anschauungen dienlich sein könnte.

Wird z.B. die kleine Sekunde dreimal im Abstand einer kleinen Terz gestapelt, so ergibt sich nach Trennung der Intervalltöne von selbst einer der statischen oktatonischen Grundmodi:

Beispiel 35:

Wird durch diese Art der Intervallstapelung der Rahmen der großen Septime (als äußere Begrenzung eines Modus) gesprengt, müssen die darüber liegenden Töne natürlich in diesen Rahmen zurücktransponiert werden.

Als Beispiel diene die dreifache Stapelung der großen Terz im Abstand jeweils einer kleinen Terz:

Beispiel 36:

Hier ist das Ergebnis ebenfalls der oktatonische Modus aus Beispiel 35.

Auf diese Art und Weise vorgenommene Intervallschichtungen und deren Rückführung zu Modi sind in vielfältiger Weise zu bedenken.

Damit ist das Kapitel über die Intervalle abgeschlossen. Resümierend kann gesagt werden, dass die Intervalle nicht automatisch zueinander einen Bezug haben, (wie etwa in der tonalen Musik,) da sie völlig selbstständig sind. Es ist Aufgabe des Komponisten, solche Bezüge herzustellen.

Die Akkorde

Die Akkorde der dodekatonischen Musik bestehen immer aus verschiedenen Tönen. Tonverdopplungen, wie sie etwa im Komponieren für Orchester vorkommen, wenn es um Klangfarben geht, werden nicht als extra Akkordton gezählt.

Akkorde sind aus drei bis zu zwölf verschiedenen Tönen aufgebaut. Ein Akkord wird je nach der Anzahl der Töne, aus denen er aufgebaut ist, ein Dreiklang, Vierklang, Fünfklang, Sechsklang usw. genannt.

In der vorliegenden Arbeit werden hauptsächlich die Drei-, Vier- und Fünfklänge behandelt. Sechs- bis Zwölfklänge sind Kombinationen dieser Grundformen, wie am Beispiel einiger Sechsklänge erläutert werden wird.

An dieser Stelle muss kurz erklärt werden, dass die Bedeutung, die der Einzelton im Laufe des 20. Jahrhunderts angenommen hat, zu einer Verarmung der harmonischen Qualität geführt hat. Dass Reihentechniken natürlich mehr oder weniger zufällige Zusammenklänge ergeben, sagt noch nichts über deren harmonische Qualität aus. Wichtiger scheint gewesen zu sein, dass die Reihen stimmen. Daneben gibt es ja seit Ende des 20. Jahrhunderts die so genannten „Neo-Strömungen“, die sich willkürlich akkordisches Material der romantischen Musik aneignen, also nicht zu eigen machen, und dieses zu Collagen verarbeiten, die sich neben der Willkür der Akkordfolgen vor allem durch eine Armseligkeit der Melodieführung auszeichnen, die hoffentlich in späteren Zeiten beim Studium der Musik als abschreckendes Beispiel sich einen festen Platz erobern wird.

Der Reichtum an Akkorden, über den die dodekatonische Musik verfügt, bietet eine Möglichkeit, um zu einem neuen Verständnis harmonischer Zusammenhänge zu gelangen.

Zur theoretischen Erfassung dieser Materie wird ausgegangen von den Akkorden in engster Lage. Diese sind die Grundakkorde. Diese können auf verschieden Weise umgekehrt werden. Dabei ist die Umkehrung nach oben die wichtigste Form, da sie neues akkordisches Grundmaterial liefert. Akkordisches Grundmaterial ist jeder Akkord, der den Rahmen des dodekatonischen Modus nicht sprengt, d.h., der höchstens den Umfang einer großen Septime hat.

Die doppelte und die freie Umkehrung, die das Tor zu den weiten Lagen sind, werden jedoch auch regelmäßig kurz erläutert.

Durch das Prinzip der Spiegelung werden die Akkorde als statische und dynamische klassifiziert.

Die Dreiklänge

Dreiklänge sind aufgebaut aus drei verschiedenen Tönen und somit aus zwei Intervallen. Um Dreiklänge auch als bestehend aus zwei Intervallen zu verstehen, erleichtert ihre Klassifikation, wie sich zeigen wird.

Nach den eben erklärten Definitionen sind die 19 Dreiklänge der dodekatonischen Musik die folgenden:

Beispiel 37:

The image displays 19 triads (Dreiklänge) numbered 1 through 19, arranged in three rows on a single staff with a treble clef. Each triad is represented by three notes on a staff line.

- Row 1: Triads 1-6. Triad 1 is a major triad (C4, E4, G4). Triads 2-6 show various inversions and chromatic alterations.
- Row 2: Triads 7-11. Triad 7 is a major triad (C4, E4, G4). Triads 8-11 show various inversions and chromatic alterations.
- Row 3: Triads 12-19. Triad 12 is a major triad (C4, E4, G4). Triads 13-19 show various inversions and chromatic alterations.

Die Dreiklänge 1, 8, 14 und 19 sind die statischen, sie bleiben bei Spiegelung in ihrer Intervallstruktur identisch an die Grundform. Bei jedem dieser statischen Akkorde sind beide Intervalle gleich groß.

Alle übrigen Dreiklänge sind die dynamischen.

Die zwei möglichen Umkehrungen nach oben sehen so aus:

Beispiel 38 (1. Umkehrung:)

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11.

12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

(2. Umkehrung)

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11.

12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

Die statischen Akkorde in den Umkehrungen sind wesentlich geringer in der Anzahl, zwei bei den ersten (11. und 19.) und einer bei den zweiten Umkehrungen (19.).

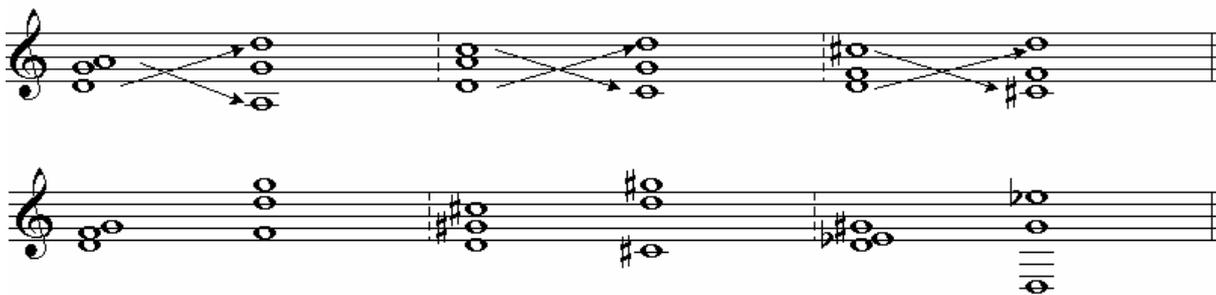
Bei den Dreiklängen ist die Gesamtzahl der möglichen Formen 55, da die Umkehrungen des 19. Dreiklages jedes Mal wiederum die Struktur des umzukehrenden Dreiklages ergeben (große Terz plus große Terz), egal, wie diese Terzen notiert werden.

In diesen Dreiklängsreihen erscheinen auch Dreiklänge, die von der Struktur her aus der klassischen und romantischen Musik bekannt sind (Dur, Moll, vermindert und übermäßig). Diese Dreiklängsformen sind vielen zeitgenössischen Komponisten suspekt. Man könnte beinahe von einer Berührungsangst mit der tonalen Musik sprechen. Dass diese Berührungsangst häufig in Destruktivismus entartet ist, sollte nicht verwundern.¹³

In der dodekatonischen Akkordlehre sind diese Dreiklänge jedoch ebenso natürlich wie z.B. der erste. Jede Kombination von Tönen zur Akkordformung ist möglich und nichts ist verpönt oder gar verboten. Im Extremfall kann man innerhalb des dodekatonischen Systems sogar tonal komponieren, (vorausgesetzt, man verspürt Lust dazu).

Die doppelten und freien Umkehrungen führen auf ganz logischem Wege zu weiten Lagen. Anhand eines Beispielen wird das Prinzip erläutert:

Beispiel 39:



¹³ Das oft gehörte Argument, der zweite Weltkrieg habe die Menschen so grundlegend verändert, dass auch die Musik grundlegend verändert werden musste, ist natürlich eine Ansichtssache. Dass diese neue Musik jedoch im Chaos und im Destruktivismus stecken geblieben ist, also im Zustand des zweiten Weltkrieges, gibt zu denken. Und auch, dass politische Argumente zur Kaschierung künstlerischer Unfähigkeit missbraucht werden. Darin unterscheidet sich die zeitgenössische Musikproduktion von allen anderen Künsten. Dass eine willkürliche Folge von Tönen und willkürliche Kombinationen von diesen schon Musik seien, ist wohl das größte Missverständnis, das diese Epoche kennzeichnet.

Eine Auffälligkeit, die genannt werden muss und die auch für die Vier- und Fünfklänge gilt, liegt darin begründet, dass bei doppelter Umkehrung statische Akkorde statisch und dynamische dynamisch bleiben.

Die Vierklänge

Vierklänge bestehen aus vier verschiedenen Tönen und beinhalten somit drei Intervalle.

Sie werden oft fälschlich definiert als Dreiklänge mit einem hinzugefügten Ton. In der tonalen Akkordlehre mag es ja solche Erscheinungen gegeben haben, sicher ist das keineswegs. Es könnte durchaus einmal interessant sein, sich mit den Irrtümern der Musiktheoretiker in Hinsicht auf die tonale Musik auseinander zu setzen.

In der dodekatonischen Akkordtheorie treffen solche Definitionen den Kern der Sache jedoch keineswegs. Dort sind Drei-, Vier- und Fünfklänge völlig selbstständige Erscheinungen. Sie unterscheiden sich durch ihren Grad an Klangdichte so wesentlich voneinander, dass von Verwandtschaften in der eben genannten Weise keine Rede sein kann.

Die Anzahl der möglichen Vierklänge innerhalb des dodekatonischen Modus ist naturgemäß wesentlich größer als die Anzahl der möglichen Dreiklänge.

Es gibt 43 Formen in engster Lage:

Beispiel 40:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.

18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25.

Alle diese Akkorde in engster Lage können dreimal nach oben umgekehrt werden.

Beim 43. Vierklang ist ergibt jede Umkehrung die Grundform (kleine Terz + kleine Terz + kleine Terz), ungeachtet, wie diese notiert werden.

Des Weiteren sind die Vierklänge 17 und 30 nur einmal nach oben umkehrbar. Die zweite Umkehrung ergibt die Grundform und die dritte ist identisch an die erste.

So kommt die gesamte Anzahl der Vierklänge innerhalb des dodekatonischen Modus auf 165.

Insgesamt gibt es bei den Grundformen und Umkehrungen 25 statische Vierklänge. (Bei den Grundformen sind es die Vierklänge 1, 6, 10, 14, 17, 19, 23, 27, 30, 33, 37 und 43.)

Beispiel 41:

Die statischen Vierklänge sind dadurch gekennzeichnet, dass ihre äußeren Intervalle, also die vom ersten zum zweiten und vom dritten zum vierten Ton, gleich groß sind. Des Weiteren zeichnen sich die statischen Vierklänge durch ganz besondere Gesetzmäßigkeiten aus. Die zweite Umkehrung ergibt in jedem Falle wiederum einen statischen Vierklang, während die dritte Umkehrung eine (transponierte) Spiegelung der ersten ist. Diese besonderen Gesetzmäßigkeiten bedeuten, dass die Vierklänge, insbesondere die statischen, als das akkordische Grundmaterial der dodekatonischen Musik anzusehen sind.¹⁴

¹⁴ Dass die Dreiklänge immer noch als Grundelement der Akkorde angesehen werden, obwohl sie keineswegs in sich selbst die Dualistik „Statik-Dynamik“ tragen, beleuchtet einmal mehr die Armseligkeit dürftiger Musiktheorien, die sich nicht mit dem Wesen der Musik beschäftigen, weil die Zusammenhänge zwischen Material und musikalischer Wirkung, ganz zu schweigen von den Eingriffen des Komponisten ins Material, nicht gesehen werden. Vom nicht verstandenen Material auf die nicht verstandene Musik zu schließen, lässt jedenfalls auf die wahre Größe schließen, nämlich die der Geistlosigkeit.

Es sei dem interessierten Leser überlassen, bei den Vier-, Fünf- und Mehrklängen die Umkehrungen selbst vorzunehmen. Das verhilft zu einer besseren Einsicht in das umfangreiche Akkordmaterial.

Es folgen noch einige Beispiele für die doppelte und die freie Umkehrung:

Beispiel 42:



Beispiel 43:



Die Fünfklänge

Fünfklänge bestehen aus fünf verschiedenen Tönen und beinhalten somit vier Intervalle.

Die Anzahl der möglichen Fünfklänge innerhalb des dodekatonischen Modus ist enorm groß, beinahe unübersehbar.

Darum ist hier eine Art der Klassifizierung gewählt, die das Prinzip der Fünfklangsgewinnung anschaulich macht. Diese Art der Klassifizierung unterscheidet zwischen Fünfkängen innerhalb der Quinte und Fünfkängen mit einem größeren Umfang als die Quinte. Der Sinn dieser Einteilung liegt darin, dass die Umkehrungen nach oben bei der ersten Gruppe u. a. Intervalle ergeben, die von der kleinen Sexte bis zur Quarte reichen, bei der zweiten jedoch, ebenso wie bei deren Grundformen, sind lediglich noch Sekunden und Terzen das Ergebnis.

Insgesamt werden hier 76 Fünfklänge in engster Lage aufgelistet. Jede Grundform ist viermal umkehrbar, so dass die Gesamtzahl der hier aufgelisteten Fünfklänge 380 beträgt.

Der Übersichtlichkeit wegen sind die Fünfklänge hier nicht nur in Notenschrift aufgelistet, das jedoch nur in der engsten Lage, sondern auch, und das zuerst, in Zahlendiagrammen:

1 = kleine Sekunde, 2 = große Sekunde, 3 = kleine Terz usw. In Klammern gesetzt erscheinen jeweils die vier Umkehrungen als Zahlendiagramm.

Beispiel 45:

1. Fünfklänge innerhalb des Umfangs der Quinte

a) aufgebaut aus kleinen und großen Sekunden

1111 (1118 - 1181 - 1811 - 8111)

1112 (1127 - 1271 - 2711 - 7111)
 1121 (1217 - 2171 - 1711 - 7112)
 1211 (2117 - 1171 - 1712 - 7121)
 2111 (1117 - 1172 - 1721 - 7211)

1122 (1226 - 2261 - 2611 - 6112)
 1212 (2126 - 1261 - 2612 - 6121)
 2112 (1126 - 1262 - 2621 - 6211)
 1221 (2216 - 2161 - 1612 - 6122)
 2121 (1216 - 2162 - 1621 - 6212)
 2211 (2116 - 1162 - 1622 - 6221)

2221 (2215 - 2152 - 1522 - 5222)
 2212 (2125 - 1252 - 2522 - 5221)
 2122 (1225 - 2252 - 2521 - 5212)
 1222 (2225 - 2251 - 2512 - 5122)

In Notenschrift sehen die 15 Akkorde dieser Gruppe a) so aus:

Beispiel 45:

b) aufgebaut aus drei kleinen Sekunden und einer kleinen Terz

1113 (1136 - 1361 - 3611 - 6111)
 1131 (1316 - 3161 - 1611 - 6113)
 1311 (3116 - 1161 - 1613 - 6131)
 3111 (1116 - 1163 - 1631 - 6311)

In Notenschrift:

Beispiel 46:**c) Drei kleine Sekunden und eine große Terz**

1114 (1145 - 1451 - 4511 - 5111)
 1141 (1415 - 4151 - 1511 - 5114)
 1411 (4115 - 1151 - 1514 - 5141)
 4111 (1115 - 1154 - 1541 - 5411)

In Notenschrift:

**Beispiel 47:****d) Zwei kleine Sekunden, eine große Sekunde und eine kleine Terz**

1123 (1235 - 2351 - 3511 - 5112)
 1213 (2135 - 1351 - 3512 - 5121)
 2113 (1135 - 1352 - 3521 - 5211)
 3211 (2115 - 1153 - 1532 - 5321)
 3121 (1215 - 2153 - 1531 - 5312)
 3112 (1125 - 1253 - 2531 - 5311)
 1312 (3125 - 1251 - 2513 - 5131)
 2311 (3115 - 1152 - 1523 - 5231)
 1321 (3215 - 2151 - 1513 - 5132)
 1132 (1325 - 3251 - 2511 - 5113)
 1231 (2315 - 3151 - 1512 - 5123)
 2131 (1315 - 3152 - 1521 - 5213)

In Notenschrift:

2. Fünfklänge mit einem Umfang größer als eine Quinte

Solche Fünfklänge sind schon bei den Umkehrungen der bisherigen Fünfklänge erschienen. Das liegt natürlich in der Natur der Umkehrung nach oben. Die folgenden Fünfklänge beinhalten nur noch Sekunden und Terzen, auch in ihren Umkehrungen.

Beispiel 48:

a) eine kleine Sekunde, zwei große Sekunden und eine kleine Terz

1223 (2234 – 2341 – 3412 – 4122)
 2123 (1234 – 2342 – 3421 – 4212)
 2213 (2134 – 1342 – 3422 – 4221)

1232 (2324 – 3241 – 2412 – 4123)
 2132 (1324 – 3242 – 2421 – 4213)
 2231 (2314 – 3142 – 1422 – 4223)

1322 (3224 – 2241 – 2413 – 4132)
 2312 (3124 – 1242 – 2423 – 4231)
 2321 (3214 – 2142 – 1423 – 4232)

3122 (1224 – 2243 – 2431 – 4312)
 3212 (2124 – 1243 – 2432 – 4321)
 3221 (2214 – 2143 – 1423 – 4322)

In Notenschrift:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

10. 11. 12.

Beispiel 49:

b) zwei kleine Sekunden, zwei kleine Terzen

1133 (1334 - 3341 - 3411 - 4113)
 1313 (3134 - 1341 - 3412 - 4131)
 1331 (3341 - 3141 - 1413 - 4133)

3131 (1314 - 3143 - 1431 - 4313)
 3311 (3114 - 1143 - 1433 - 4331)
 3113 (1134 - 1343 - 3431 - 4311)

In Notenschrift:

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Beispiel 50:**c) eine kleine und eine große Sekunde, zwei kleine Terzen**

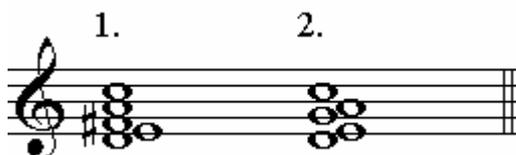
1233 (2333 - 3331 - 3312 - 3123)
 1323 (3233 - 2331 - 3313 - 3132)
 1332 (3323 - 3231 - 2313 - 3133)
 2133 (1333 - 3332 - 3321 - 3213)

In Notenschrift:

**Beispiel 51:****d) zwei große Sekunden, zwei kleine Terzen**

2233 (2332 - 3322 - 3222 - 2223)
 2323 (3232 - 2322 - 3223 - 2232)

In Notenschrift:



Beispiel 52:**e) zwei kleine und eine große Sekunde, eine große Terz**

1124 (1244 - 2441 - 4411 - 4112)
 1214 (2144 - 1441 - 4412 - 4121)
 2114 (1144 - 1442 - 4421 - 4211)
 1142 (1424 - 4241 - 2411 - 4114)
 1412 (4124 - 1241 - 2414 - 4141)
 4112 (1124 - 1244 - 2441 - 4411)
 1421 (4214 - 2141 - 1414 - 4142)

In Notenschrift:

**Beispiel 53:****f) eine kleine und zwei große Sekunden, eine große Terz**

2214 (2143 - 1432 - 4322 - 3221)
 2124 (1243 - 2432 - 4321 - 3212)
 1224 (2243 - 2431 - 4312 - 3122)
 2241 (2413 - 4132 - 1322 - 3224)
 2421 (4213 - 2132 - 1324 - 3242)
 4221 (2213 - 2134 - 1342 - 3422)
 2412 (4123 - 1232 - 2324 - 3241)
 4212 (2123 - 1234 - 2342 - 3421)
 4122 (1223 - 2234 - 2341 - 3412)
 2142 (1423 - 4232 - 2321 - 3214)

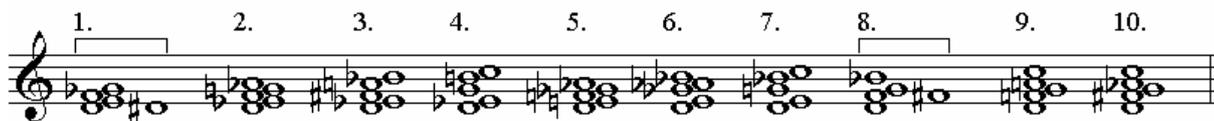
In Notenschrift:



Die Fünfklänge sind im Wesen dynamische Akkorde. Lediglich zehn der hier aufgelisteten und im Übrigen aller möglichen Akkordformen sind statischer Natur. Bei diesen statischen Fünfklingen sind die äußeren Intervalle (also die vom ersten zum zweiten und vom vierten zum fünften Ton) und die inneren Intervalle (also die vom zweiten zum dritten und vom dritten zum vierten Ton) gleich groß.

Es sind die folgenden:

Beispiel 54:



Sechs- bis Zwölfklänge

Bei den oben besprochenen Drei-, Vier- und Fünfklingen kann der Komponist dodekatonischer Musik schon über mehr als 600 Akkordformen verfügen. Die Anzahl der Akkordformen kann durch die Verwendung von Sechs- bis Zwölfklängen noch erheblich vergrößert werden.

Sechs- bis Zwölfklänge sind jedoch zu verstehen als Kombinationen von Drei-, Vier- und Fünfklingen.

Je mehr Töne ein Akkord beinhaltet, umso größer ist seine Klangdichte.

Die Anzahl der möglichen Akkordformen nimmt ab den Sechsklingen wieder ab, und kulminiert im Zwölfklang, der, theoretisch gesehen, nur noch eine Akkordform aufweist.

Diese Arbeit beschränkt sich auf eine kurze Betrachtung der Sechsklangsgewinnung, deren Prinzip auch für die Sieben- bis Zwölfklänge gilt.

Sechsklänge sind also zu verstehen als Kombinationen von zwei Dreiklängen. Der zweite Dreiklang muss so transponiert sein, dass er mit dem ersten keine gemeinschaftlichen Töne hat. Jeder der 19 Dreiklänge kann mit jedem der anderen kombiniert werden (Beispiel 55) und sogar mit sich selbst, abhängig von der Transposition des zweiten Dreiklangs (Beispiel 56):

Beispiel 55:



Beispiel 56:



Auf dieselbe Art und Weise kann natürlich verfahren werden mit Umkehrungen und Spiegelungen von Dreiklängen etc.
Ein Beispiel möge dies verdeutlichen:

Beispiel 57:



Die statischen Sechsklänge sind durch folgende Gesetzmäßigkeiten gekennzeichnet:

- die äußeren Intervalle, also die vom ersten zum zweiten und vom fünften zum sechsten Ton, sind gleich groß;
- zwei der inneren Intervalle, nämlich die vom zweiten zum dritten und vom vierten zum fünften Ton, sind ebenfalls gleich groß;
- analysiert als bestehend aus zwei Dreiklängen ist der zweite Dreiklang eine (transponierte) Spiegelung des ersten.

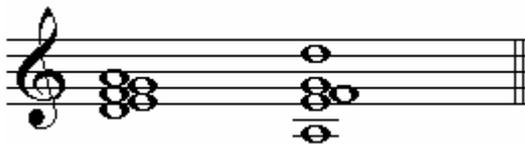
Enge und weite Lagen

Für die rein theoretische Betrachtung genügen die Akkorde in engster Lage. Es wird noch einmal darauf hingewiesen, dass in der kompositorischen Praxis die Akkorde in weiter Lage von großer Bedeutung sind. Da diese Arbeit nicht den Anspruch hat, eine Kompositionslehre zu sein, wird hier nur noch einmal kurz auf das Erreichen weiter Lagen eingegangen.

Die schon besprochenen Umkehrungsformen 'doppelte Umkehrung' und 'freie Umkehrung' sind der Schlüssel zum Erreichen weiter Lagen.

Für beide jeweils noch ein Beispiel, diesmal mit einem Fünfklang:

Beispiel 58:



Beispiel 59:



Eine Analyse und deren Folgen

Als praktisches Beispiel nehme ich jetzt eine Analyse des Materials meiner 3. Sonate für Cello und Klavier op.46 vor. Dem Werk liegt das katalanische Volkslied „Blanca Flor“ zugrunde:

Beispiel 60:



Diese Melodie ist, wie die Melodien aller katalanischen Volkslieder, rein modaler Natur. Abgesehen davon, dass hier das B-A-C-H-Motiv als as-g-b-a erscheint, muss eine Analyse dieser Melodie auf zweierlei Art geschehen:

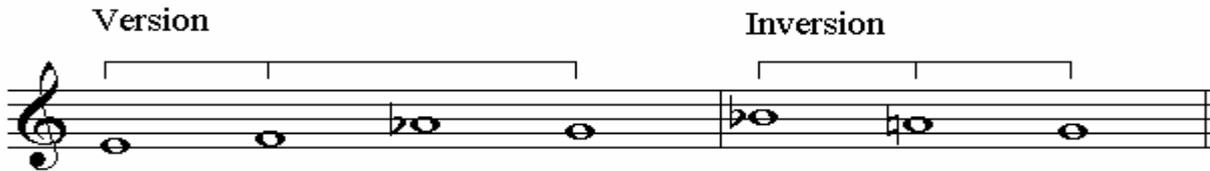
- zum ersten eine melodische Analyse und
- zum zweiten eine Analyse des Tonmaterials.

Die Melodie ist in vier Abschnitte gegliedert:

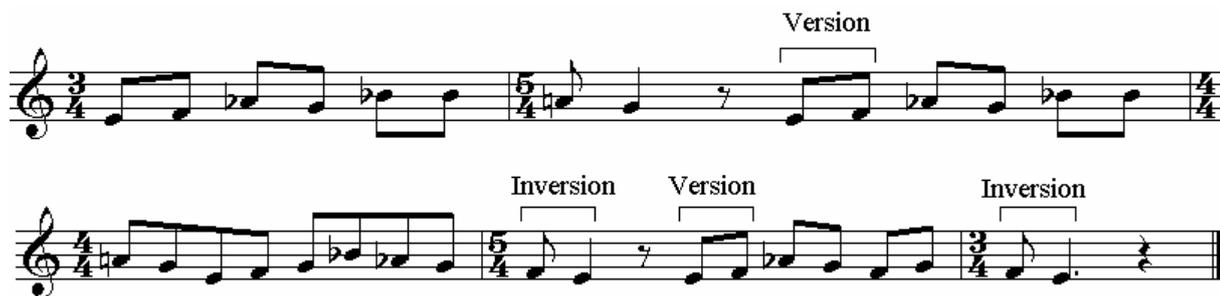
Beispiel 61:



Im a-Teil gibt es das Prinzip „Version – Inversion“ auf einfache Art:

Beispiel 62:

Dass in der Version auch der Ton as erscheint, erklärt sich aus dem Wechselspiel der Töne as und a, das einen großen Teil des musikalischen Gehaltes dieser Melodie ausmacht. Die gesamte Melodie bewegt sich im Raume des Tritonus e – b, die Version beginnt mit dem untersten Ton e und geht in Sekundsritten nach oben bis zum g, die Inversion beginnt logischerweise mit dem höchsten Ton b und geht in Sekundsritten nach unten wiederum bis zum Ton g. Neben der schon in Teil a erscheinenden Versions-Inversionsform gibt es im b-Teil zusätzlich noch eine zweite:

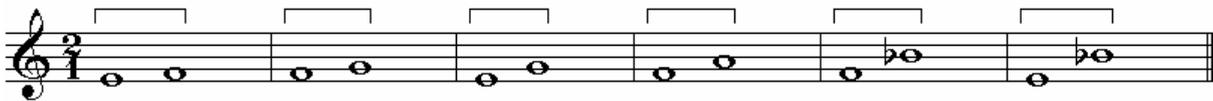
Beispiel 63:

Der b-Teil füllt als einziger den gesamten Tonraum aus, während der b'-Teil eine Komprimierung des b-Teiles darstellt. In der Melodie kommen ausschließlich Sekunden und kleine Terzen vor. Schon dieses Phänomen weist auf eine musikalische Komprimierung erster Ordnung.

Wie kann man jetzt aus dem Tonmaterial dieser Melodie weiteres musikalisch brauchbares Material gewinnen? Zum ersten muss der Modus definiert werden. Es ist ein statischer Grundmodus (kleine Sekunde, große Sekunde, kleine Sekunde, große Sekunde) mit einem hinzugefügten Ton, der sich natürlich aus dem schon besprochenen Versions-Inversionsprinzip erklärt:

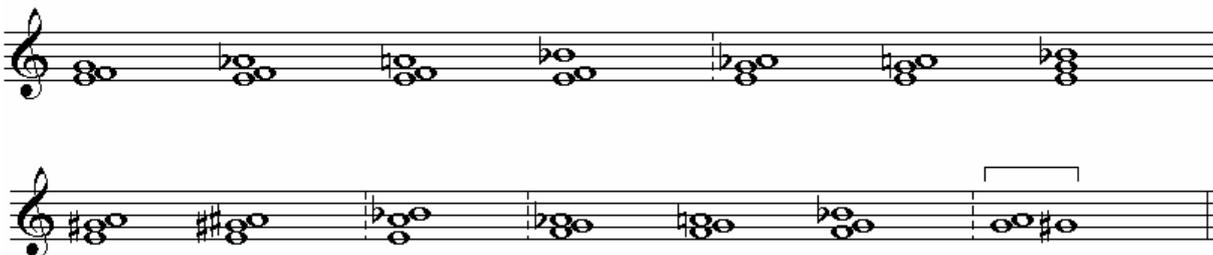
Beispiel 64:

Die in diesem Modus beschlossenen Intervalle sind die folgenden (es gibt übrigens von beinahe jedem Intervall mehrere Erscheinungsformen):

Beispiel 65:

Dazu kommt noch die Prime, die sich aus der Wiederholung des Tones b erklärt. Kehrt man all diese Intervalle bis einschließlich der Quarte um, so entsteht die komplette Intervallreihe. Durch die doppelte Umkehrung entstehen die Intervalle bis zur Doppeloktave.

Aus dem Gesamtmodus von Beispiel 64 können 14 Dreiklänge abgeleitet werden:

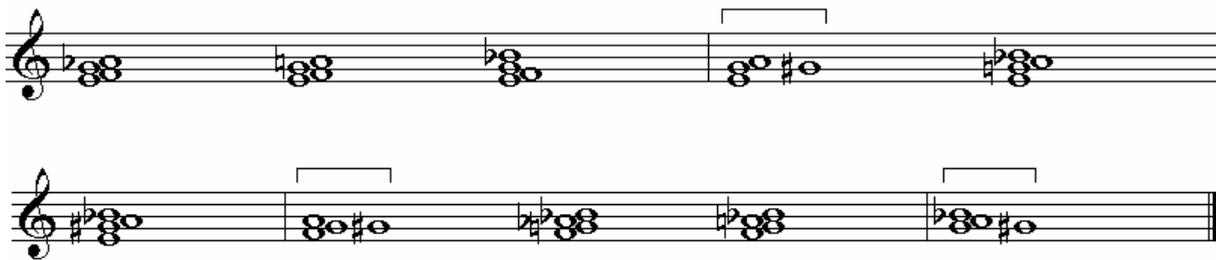
Beispiel 66:

Bei Spiegelung ergeben zwei der Akkordformen neue Strukturen:

Beispiel 67:

So ergeben sich insgesamt 16 Dreiklänge. Durch die doppelten Umkehrungen werden weite Lagen erreicht, durch Kombinationen von gewonnenen Intervallen alle möglichen Drei- bis Sechsklänge.

Fehlt nur noch die Auflistung der möglichen Vier- und Fünfklänge:

Beispiel 68:**Beispiel 69:**

Eine Analyse ist also eine rein theoretische Angelegenheit, die zum Ziel hat, das zu verwendende Material und dessen Möglichkeiten sich bewusst zu machen. Die Folgen einer solchen Analyse werden bestimmt durch Kreativität und Fantasie. Hier folgen einige Seiten der dritten Sonate für Cello und Klavier op.46:

10

Theme
♩ = 52

Cello

p espr.

Piano

85

Vc.

mp

Pno.

p

88

Vc.

Pno.

91 11

Vc. 

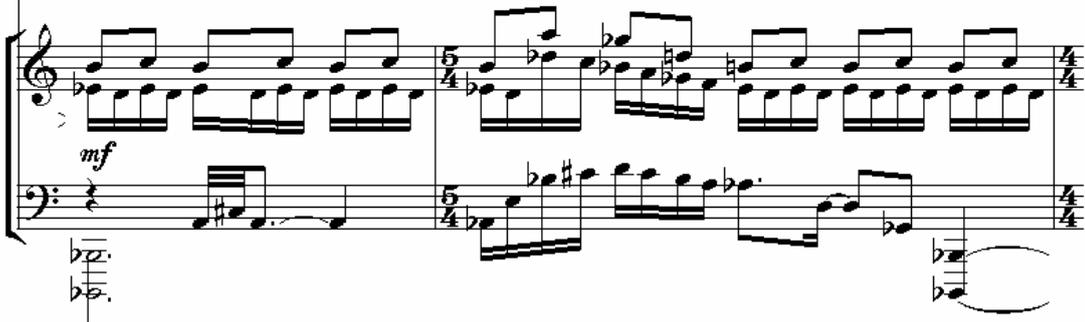
Pno. 

mp

b7.
b5. *b7.*
b5.

93

Vc. 

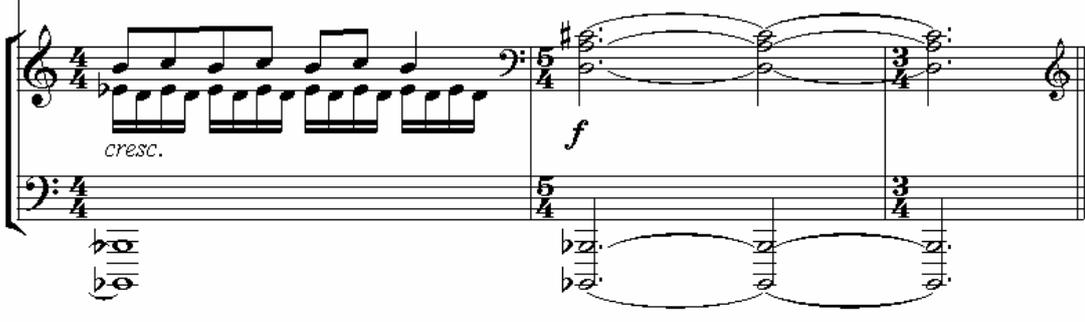
Pno. 

mf *mf*

b7.
b5. *b7.*
b5.

95

Vc. 

Pno. 

cresc. *f* *p*

b7.
b5. *b7.*
b5.

12

Reflection II
Poco piú mosso

The musical score is presented in three systems, each with a Violin (Vc.) and Piano (Pno.) part. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/8. Measure 98 starts with a tempo marking of quarter note = 66. The Vc. part in the first system features a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a trill on Bb4. The Pno. part has rests in the first two measures, then enters with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *m.s.* and *m.d.*. The second system begins at measure 100, where the Vc. plays a melodic phrase with a trill on Bb4. The Pno. part continues with complex textures, including triplets and chords. The third system starts at measure 103, with the Vc. playing a melodic line with triplets and a trill on Bb4. The Pno. part features a trill on Bb4 in the right hand and a bass line with triplets in the left hand.

The image displays a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) across three systems of measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

- System 1 (Measures 104-105):**
 - Vc.:** Measure 104 begins with a trill (tr) on a whole note, followed by a triplet of eighth notes. Measure 105 continues with a triplet of eighth notes and a half note.
 - Pno.:** Measure 104 features a trill (tr) on a whole note in the right hand and a half note in the left hand. Measure 105 continues with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.
- System 2 (Measure 106):**
 - Vc.:** Measure 106 consists of four groups of triplet eighth notes.
 - Pno.:** Measure 106 consists of a whole note in the right hand and a half note in the left hand.
- System 3 (Measures 107-108):**
 - Vc.:** Measure 107 starts with a forte (*f*) dynamic and contains sixteenth-note patterns. Measure 108 begins with a *sfzp* dynamic and includes a sixteenth-note triplet. The system concludes with a *rit. molto* marking and a sixteenth-note triplet.
 - Pno.:** Measure 107 starts with a forte (*f*) dynamic and contains sixteenth-note patterns. Measure 108 begins with a *sfz* dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes.

14

a tempo, aperto

109 ♩=66

Vc. *f*

Pno. *f*

113

Vc.

Pno. *p.*

117 scherzando *rit.* *dim.*

Vc.

Pno.

ritenuto **a tempo**
♩ = 66

Vc. *mf* *fp* *f* *p*

Pno. *mf* *p* *sfz*

Vc. *tr*

Pno. *p* *cresc.* *sfz*

Profundo
♩ = 52
pizz.

Vc. *p*

Pno. *p*

16

128 **rit.** arco

Vc.

Pno.

131 **a tempo, scherzando**

66

Vc.

Pno.

133 *tr*

Vc.

Pno.

17

136 (tr)

Vc.

Pno. *pp* *Sua*

Detailed description: This system covers measures 136 and 137. The Violin (Vc.) part in measure 136 features a tremolo (tr) on a single note. The Piano (Pno.) part begins in measure 136 with a piano (pp) dynamic and a melodic line. A dashed line labeled 'Sua' spans across measures 136 and 137. Below the Pno. part, a small diagram shows a piano keyboard with a specific chord or sequence of notes highlighted.

137

Vc. *mf* *tragico* *rit.* *dim.*

Pno. *mf*

Detailed description: This system covers measures 137 through 140. The Violin (Vc.) part starts in measure 137 with a mezzo-forte (mf) dynamic and a melodic line. It includes performance markings: 'tragico' (tragic) and 'rit.' (ritardando). The dynamic then becomes 'dim.' (diminuendo). The Piano (Pno.) part has a mezzo-forte (mf) dynamic and consists of sustained chords in the right hand and single notes in the left hand, all held together by a long slur.

Der Zustand der zeitgenössischen Musik

Aus dem „Othello“ von Shakespeare:

CASSIO:

Ihr Herrn, spielt auf, ich zahl´ euch eure Müh´ :
Ein kurzes Stück, als Morgengruß dem Feldherrn.

Musik. Der Narr tritt auf.

NARR:

Nun, ihr Herren? Sind eure Pfeifen in Neapel gewesen,
Dass sie so durch die Nase schnarren? – Aber hier ist Geld
Für euch, ihr Herren, und dem General gefällt eure Musik
So ausnehmend, dass er euch um alles in der Welt bitten
Lässt, keinen Lärm mehr damit zu machen.

MUSIKANTEN:

´s ist gut, Herr, das wollen wir auch nicht.

NARR:

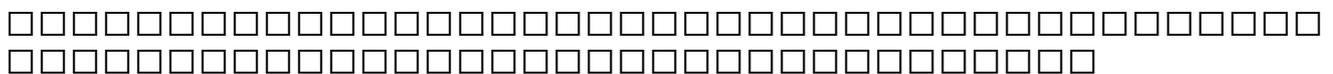
Wenn ihr eine Musik habt, die gar nicht zu hören ist, in
Gottes Namen, aber was man sagt, Musik h ö r e n : danach
Fragt der General nicht viel.

MUSIKANTEN:

Solche haben wir nicht, Herr.

NARR:

Dann steckt eure Pfeifen wieder in den Sack, denn ich
Will fort. Geht! Verschwindet in die Lüfte. Husch!



Aus dem „Sommernachtstraum“ von Shakespeare:

TITANIA:

Kommt! Einen Ringel-, einen Feensang!
 Dann auf das Drittel ´ner Minute fort!
 Ihr, tötet Raupen in den Rosenknospen!
 Ihr andern führt mit Fledermäusen Krieg,
 Bringt ihrer Flügel Balg als Beute heim,
 den kleinen Elfen Röcke draus zu machen!
 Ihr endlich sollt den Kauz, der nächtlich kreischt
 Und über unsere schmucken Geister staunt,
 Von uns verscheuchen! Singt mich nun in Schlaf,
 An eure Dienste dann und lasst mich ruhn!

□

Lied. Erste Elfe:

Bunte Schlangen, zweigezüngt,
 Igel, Molche, fort von hier!
 Dass ihr euren Gift nicht bringt
 In der Königin Revier!

Chor:

Nachtigall, mit Melodei
 Sing in unser Eiapopei!
 Eiapopei! Eiapopei!
 Dass kein Spruch,
 Kein Zauberfluch
 Der holden Herrin schädlich sei.
 Nun gute Nacht mit Eiapopei!

Zweite Elfe:

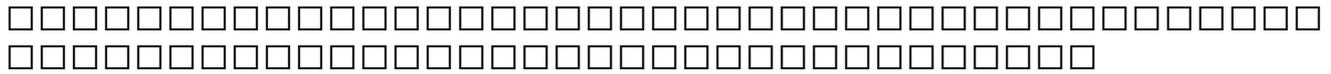
Schwarze Käfer, uns umgebt
 Nicht mit Summen! Macht euch fort!
 Spinnen, die ihr künstlich webt,
 Webt an einem andern Ort!

Chor:

Nachtigall, mit Melodei
 Sing in unser Eiapopei!
 Eiapopei! Eiapopei!
 Dass kein Spruch,
 Kein Zauberfluch
 Der holden Herrin schädlich sei.
 Nun gute Nacht mit Eiapopei!

Erste Elfe:

Alles gut, nun auf und fort!
 Einer halte Wache dort!



Ebenfalls aus dem „Sommernachtstraum“:

DROLL:

He Geist! Wo geht die Reise hin?

□

ELFE:

Über Täler und Höhn,
 Durch Dornen und Steine,
 Über Gräben und Zäune,
 Durch Flammen und Seen,
 Wandl´ ich, schlüpf ich überall,
 Schneller als des Mondes Ball.
 Ich dien´ der Elfenkönigin
 Und tau´ ihr Ring´ aufs Grüne hin.
 Die Primeln sind ihr Hofgeleit;
 Ihr seht die Fleck´ am goldnen Kleid,
 Das sind Rubinen, Feengaben,
 Wodurch sie süß mit Düften laben.
 Nun such ich Tropfen Taus hervor
 Und häng´ ne Perl´ in jeder Primel Ohr.
 Leb wohl! Ich geh´, du täppischer Geselle!
 Der Zug der Königin kommt auf der Stelle.

DROLL:

Der König will sein Wesen nachts hier treiben.
 Warnt nur die Königin, entfernt zu bleiben.
 Weil Oberon vor wildem Grimme schnaubt,
 Dass sie ein indisch Fürstenkind geraubt,
 Als Edelknabe künftig ihr zu dienen;
 Kein schön´res Bübchen hat der Tag beschienen,
 Und eifersüchtig fordert Ob´ron ihn,
 Den rauen Forst als Knappe zu durchziehn;
 Doch sie versagt durchaus den holden Knaben,
 Bekränzt ihn, will an ihm sich einzig laben.
 Nun treffen sie sich nie in Wies´ und Hain,
 An klarem Quell, bei lust´gem Sonnenschein;
 So zanken sie zu aller Elfen Schrecken,
 Die sich geduckt in Eichelnäpfe stecken.

DRITTE HEXE:
Das ist, eh der Tag sich neigt.

ERSTE HEXE:
Wo der Ort?

ZWEITE HEXE:
Die Heide dort.

DRITTE HEXE:
Da wird Macbeth sein. Fort, fort!
Man hört einen Gesang in der Luft.

ERSTE HEXE:
Grau Lieschen, ja! Ich komme!

ALLE DREI:
Unke ruft: -Geschwind-
Schön ist hässlich, hässlich schön:
Schwebt durch Dunst und Nebelhöh'n!

Übersetzt in die seichte Sprache der Gegenwart, die sich dadurch auszeichnet, dass sie das Unverständliche verständlich und zugleich aber auch das Verständliche wiederum unverständlich macht, könnte dieses während einer Sitzung einiger Komponisten der 'Hintertupfinger Schule' gesprochen worden sein, vorausgesetzt, eine solche (oder eine ähnliche) existiert tatsächlich.

Dasselbe gilt für den folgenden Vers der drei Hexen (auch aus dem „Macbeth“):

ALLE DREI:
Unheilsschwestern, Hand in Hand
Ziehn wir über Meer und Land
Rundum dreht euch so, rundum:
Dreimal dein und dreimal mein,
Und dreimal noch, so macht es neun –
Halt! – Der Zauber ist gezogen.

Das kann man schon sagen!
Auch Goethe hatte mehr Ahnung vom Hexeneinmaleins als unsere Hintertupfinger Freunde jemals haben werden:

Aus dem „Faust“:

DIE HEXE *(mit großer Emphase, fängt an, aus dem Buche zu deklamieren):*

Du musst verstehen!
 Aus Eins mach Zehn,
 Und zwei lass gehen,
 Und Drei mach gleich,
 So bist du reich.
 Verlier die Vier!
 Aus Fünf und Sechs –
 So sagt die Hex –
 Mach Sieben und Acht,
 So ist's vollbracht:
 Und Neun ist Eins,
 Und Zehn ist keins.
 Das ist das Hexen-Einmaleins!

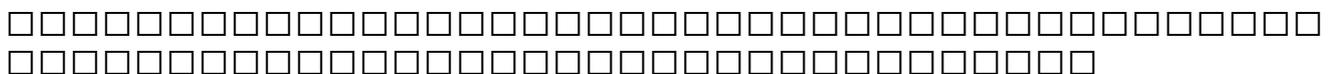
FAUST:

Mich dünkt, die Alte spricht im Fieber.

MEPHISTO:

Das ist noch lange nicht vorüber,
 Ich kenn es wohl, so klingt das ganze Buch;
 Ich habe meine Zeit damit verloren;
 Denn ein vollkommener Widerspruch
 Bleibt gleich geheimnisvoll für Kluge wie für Toren.
 Mein Freund, die Kunst ist alt und neu,
 Es war die Art zu allen Zeiten,
 Durch Drei und Eins und Eins und Drei
 Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten.
 So schwätzt und lehrt man ungestört;
 Wer will sich mit den Narrn befassen?
 Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört,
 Es müsse sich dabei doch auch was denken lassen.

Es ist und bleibt ein Rätsel, dass noch kein Serialist auf die Idee gekommen ist, um aus dem Hexeneinmaleins ein serielles Konzept zu entwickeln.



Ebenfalls aus dem „Faust“:

PROKTOPHANTASMIST:

Verfluchtes Volk! Was untersteht ihr euch?
 Hat man euch lange nicht bewiesen:
 Ein Geist steht nie auf ordentlichen Füßen?
 Nun tanzt ihr gar, uns andern Menschen gleich!

□

DIE SCHÖNE:

Was will der denn auf unserm Ball?

FAUST (*tanzend*):

Ei! Der ist eben überall.
 Was andre tanzen, muss er schätzen.
 Kann er nicht jeden Schritt beschwätzen,
 So ist der Schritt so gut als nicht geschehn.
 Am meisten ärgert ihn, sobald wir vorwärts gehen.
 Wenn ihr euch so im Kreise drehen wolltet,
 Wie er´s in einer alten Mühle tut,
 Das hieß´ er ebenfalls noch gut;
 Besonders wenn ihr ihn darum begrüßen solltet.

PROKTOPHANTASMIST:

Ihr seid noch immer da! Nein, das ist unerhört.
 Verschwindet doch! Wir haben ja aufgeklärt! –
 Das Teufelspack, es fragt nach keiner Regel.
 Wir sind so klug, und dennoch spukts in Tegel.
 Wie lange habe ich nicht am Wahn hinausgekehrt,
 Und nie wird´s rein, das ist doch unerhört!

DIE SCHÖNE:

So hört doch auf, uns hier zu ennuyieren!

PROKTOPHANTASMIST:

Ich sag´s euch Geistern ins Gesicht,
 Den Geistesdespotismus leid ich nicht!
 Mein Geist kann ihn nicht exerzieren.

(Es wird fortgetanzt.)

Heut, seh ich, will mir nichts gelingen;
 Doch eine Reise nehm ich immer mit
 Und hoffe noch vor meinem letzten Schritt
 Die Teufel und die Dichter zu bezwingen.

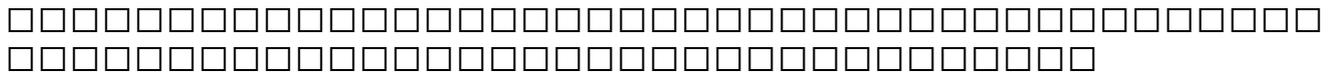
MEPHISTO:

Er wird sich gleich in eine Pfütze setzen:
Das ist die Art, wie er sich soulagiert,
Und wenn Blutegel sich an seinem Steiß ergetzen,
ist er von Geistern und von Geist kuriert.

Und jetzt spricht wirklich und ausschließlich

MEPHISTO:

Wenn ich euch auf dem Blocksberg finde,
Das find ich gut, denn da gehört ihr hin.



Die Ordnung der Töne im magischen Quadrat

In der Intervallehre ist schon deutlich geworden, dass die Zahl 5 eine Bedeutung hat. Die Anzahl der dynamischen Intervalle ist 5, des Weiteren beträgt die Anzahl der Töne aller Intervalle bis hin zur Doppeloktave 25, also 5 mal 5. Das legt eine Ordnung der Töne im magischen Quadrat der Zahl 5 nahe.

Magische Quadrate sind schon aus dem Mittelalter bekannt und haben vor allem dazu gedient, Naturgesetze anschaulich zu machen.

Das magische Quadrat der Zahl 5 besteht aus fünf Zahlenreihen zu je fünf Zahlen und somit aus 25 Zahlen (1-25).

In meiner musiktheoretischen Anschauung fungiert das magische Quadrat der Zahl 5 als Ordnungssystem. Mehr als das will es auch nicht sein. Der große Vorteil dieses Ordnungssystems besteht darin, dass es nicht von einer Tonleiter, einem Modus oder einer Reihe ausgeht, sondern vom Ton selbst.

Das magische Quadrat der Zahl 5 sieht so aus:

11	24	7	20	3
4	12	25	8	16
17	5	13	21	9
10	18	1	14	22
23	6	19	2	15

Eine erste kurze Analyse dieses magischen Quadrates ergibt:

Die Summe aller Zahlen beträgt 325, die Summe jeder horizontalen und vertikalen Reihe beträgt 65, der fünfte Teil der Gesamtsumme. Dasselbe gilt für die beiden möglichen kompletten diagonalen Reihen, nämlich die von rechts oben nach links unten und die von links oben nach rechts unten.

Was ein magisches Quadrat auszeichnet, ist das ihm innewohnende Prinzip der Spiegelung. Die Zahl 13 steht selbstverständlich genau in der Mitte, sie ist die zentrale Zahl dieses Quadrates; 5 mal 13 ergibt 65, also die Summe jeder horizontalen, vertikalen oder diagonalen fünfstelligen Reihe. Wie schon eher erklärt wurde, beruht das Prinzip der Spiegelung auf einem Dualismus. Rein mathematisch gesehen, wird plus an der Spiegelstelle zu minus.

Zur Illustration des Spiegelungsprinzips ist die diagonale Reihe von rechts oben nach links unten gewählt.

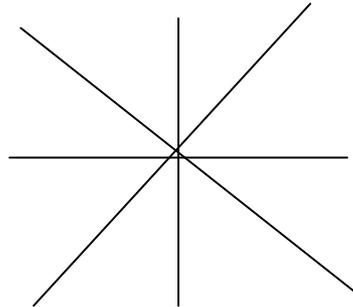
Die Zahl 23 (links unten positioniert) ist 13 plus 10. An der Spiegelstelle (also rechts oben) erscheint die Zahl 3, also 13 minus 10.

Die Zahl 18, positioniert direkt unter der Zahl 13 in dieser diagonalen Reihe (13 plus 5) findet ihre Entsprechung (Spiegelung) natürlich in der Zahl 8 (13 minus 5), positioniert direkt über der Zahl 13 in dieser diagonalen Reihe. Jede beliebige

Zahl dieses magischen Quadrates hat eine Spiegelstelle. Durch eine beliebige Zahl in Bezug zur zentralen Zahl 13 zu setzen, bewirkt, dass an der Spiegelstelle plus zum minus wird und umgekehrt.

So ist zum Beispiel die Zahl 4, die in keinem direkten Zusammenhang mit Zahl 13 zu stehen scheint, 13 minus 9. Diese Zahl 4 ist gespiegelt in der Zahl 22 (13 plus 9).

Die wesentlichen Achsen des magischen Quadrates der Zahl 5 sind die, in denen die zentrale Zahl 13 erscheint, graphisch dargestellt:



Hierbei handelt es sich um eine Kombination des Kreuzsymbols und des Andreaskreuzsymbols.

In den Achsen des Kreuzsymbols schreiten die Zahlen (gelesen von der niedrigsten bis zur höchsten) in der vertikalen Achse um 4 und in der horizontalen Achse um 6 fort, in den Achsen des Andreaskreuzes um 1 und 5. 4 und 6 stehen zur Zahl 5 im Abstand von 1. Deshalb ist die Fortschreitung der Zahlen im Andreaskreuz 1 und 5. 5 plus 1 ergibt also die 6 und 5 minus 1 die 4. Andererseits ergibt 6 plus 4 die 10 (2 mal 5, zwei fünfstellige Reihen) und 6 minus 4 die 2 (zwei Reihen).

Schon eher ist das Prinzip der Spiegelung in musikalischer Hinsicht erklärt worden. Am Beispiel dieses magischen Quadrates wird deutlich, dass das Prinzip der Spiegelung im Wesen ein simples Naturgesetz ist – das Naturgesetz des Dualismus. Dieses ist schon zu finden in den positiv und negativ geladenen Elektronen, die um ein Atom kreisen, im Tag- und Nachtrhythmus usw.¹⁵

Werden die Töne im magischen Quadrat geordnet, beginnend bei d' auf dem Platze der Zahl 1 und endend bei d''' auf dem Platze der Zahl 25, so ergibt sich das folgende musikalische magische Quadrat:

¹⁵ Wer sich mehr in diese Materie vertiefen will, dem sei die Lektüre des Buches von Ernst Brindel: Die geistigen Grundlagen der Zahlen (Fischer Taschenbuch Verlag, 1983) empfohlen.

Beispiel 70:

The image shows five staves of musical notation. Each staff contains a sequence of notes, primarily half notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and some notes beamed together. The notation is arranged in a way that suggests a diagonal relationship between notes across the staves, as described in the text below.

Auf den ersten Blick fällt auf, dass in der diagonalen Reihe von links oben nach rechts unten nur kleine Sekunden erscheinen, also das kleinste innerhalb des dodekatonischen Modus umkehrbare dynamische Intervall. In Analogie dazu erscheinen in der diagonalen Reihe von rechts oben nach links unten nur Quartern, also das größte umkehrbare Intervall innerhalb des dodekatonischen Modus.

Was nun die Achsen des Kreuzsymbols betrifft, so erscheinen in der vertikalen Achse alle statischen Intervalle im Tritonusabstand und in der horizontalen Achse große Terzen. Diese Intervallabstände erscheinen jedoch indirekt.

Setzt man nun alle diese vier Intervalle hintereinander und transponiert die Töne so, dass man die engste Lage erreicht, so entsteht folgender Fünfklang:

Beispiel 71:

The image shows a single staff of musical notation. It contains a sequence of four chords, each consisting of five notes (a Fünfklang). The notes are clustered together, and the chords are separated by a plus sign (+). The accidentals (sharps, flats, naturals) change from one chord to the next, illustrating the transposition of the five-note cluster.

Dieser Fünfklang beinhaltet die folgenden Intervalle, durch deren Grundformen und Umkehrungen die vollständige Intervallreihe innerhalb des dodekatonischen Modus erreicht wird:

Beispiel 72:



Daneben beinhaltet dieser Fünfklang eine dreitönige Keimzelle und ihre (transponierte) Spiegelung (siehe das Kapitel über die Keimzelle):

Beispiel 73:



Doch zurück zum magischen Quadrat:

Die erste vertikale Reihe findet in der fünften ihren Widerpart, gespiegelt und im Krebsgang. Dasselbe gilt für die zweite und vierte vertikale, die erste und fünfte horizontale und die zweite und vierte horizontale Reihe.

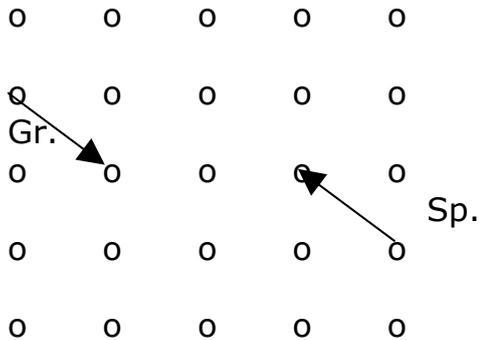
Die dritte vertikale und die dritte horizontale Reihe, die zusammen das Kreuzsymbol formen, verfügen über wenig Ähnlichkeit, wie schon erklärt. Jede dieser Reihen an sich steht jedoch zur Zahl 5 in einem plus 1 bzw. minus 1-Verhältnis. Es sind übrigens die einzigen Reihen, in denen Oktavschritte vorkommen.

Von viel größerer Wichtigkeit sind die Ordnungen der Intervalle und Akkorde im magischen Quadrat. Es dürfte deutlich sein, dass jedes Intervall und jeder Akkord an der Spiegelstelle eine Spiegelung ergibt. Die Spiegelachse ist die Zahl 13 bzw. der Ton d'''. Unter diesem Ton liegen ebenso viele Töne, wie über diesem Ton liegen. Alle diese Töne sind schon einanders Spiegelung.

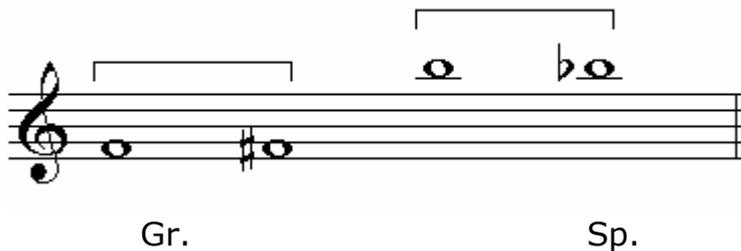
In dieser Arbeit beschränke ich mich auf einige Beispiele, denn was könnte interessanter sein, als die Prinzipien, die dem magischen Quadrat innewohnen, selbst zu entdecken!

Zuerst folgen einige Beispiele für die Spiegelung von Intervallen. Diese Beispiele werden auf zwei Arten gegeben, zuerst graphisch aufgrund des magischen Quadrates der Zahl 5 und danach in Notenschrift.

Beispiel 74:



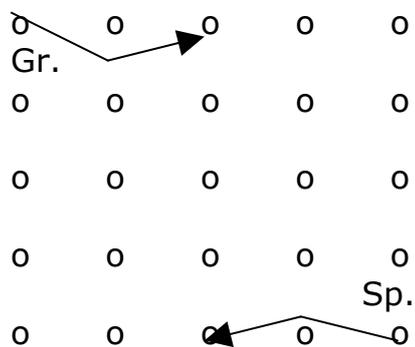
In Notenschrift:



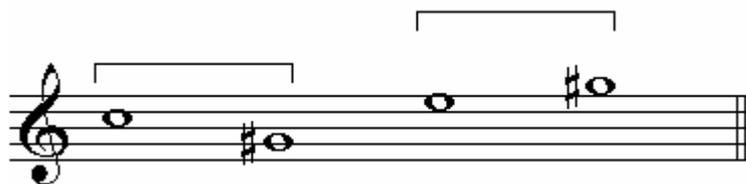
Gr. = Grundform, Sp. = Spiegelung, wobei es aus der Natur der Sache nicht wichtig ist, was man die Grundform und was man die Spiegelung nennt. Beide sind völlig gleichwertig.

Auch der Abstand der Spiegelung zur Grundform ist gespiegelt. Der erste Ton f' liegt eine kleine Terz über dem tiefsten Ton d' . Somit liegt der erste Ton der Spiegelung (b'') eine kleine Terz unter dem höchsten Ton d''' .

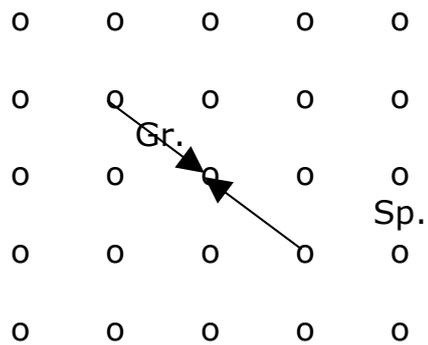
Beispiel 75:



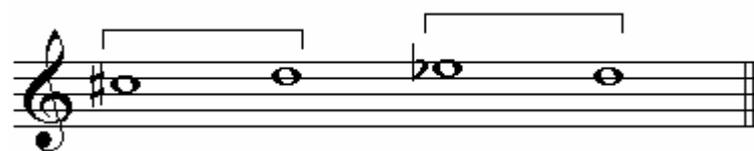
In Notenschrift:



Beispiel 76:

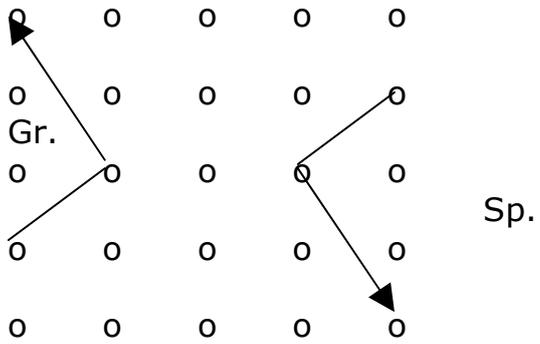


In Notenschrift:



Nun folgen noch drei Beispiele für die Spiegelung von Dreiklängen:

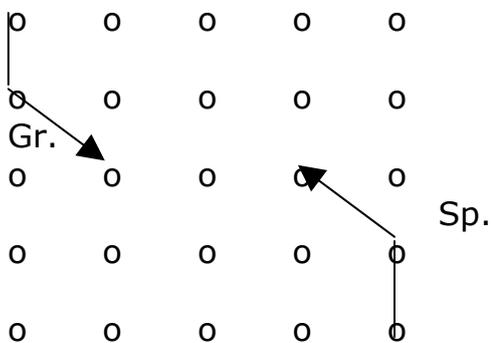
Beispiel 77:



In Notenschrift:



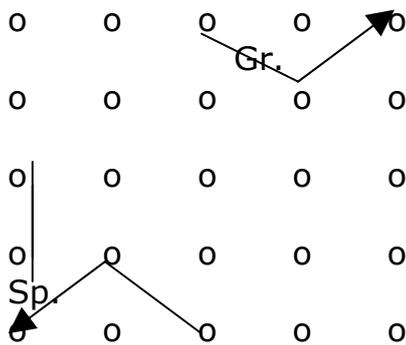
Beispiel 78:



In Notenschrift:



Beispiel 79:



In Notenschrift:



Es sei dem interessierten Leser weiterhin überlassen, seine eigenen Entdeckungen im magischen Quadrat zu machen. Was hier andeutungsweise gezeigt wurde, ist die Spitze des Eisberges. Es gibt noch viel zu entdecken: Vierklänge, Fünfklänge usw. Diese Phänomene selbst zu entdecken, ist die beste Lehre, die es gibt.

In jedem Falle ist deutlich geworden, dass Zusammenklänge – das können Intervalle oder Akkorde sein – aus Einzeltönen aufgebaut sind.

Die Konsequenz dieser Feststellung liegt in der Art des dodekatonischen Systems: alle Töne sind im Prinzip gleichwertig.

Die Melodie

Ein Gespräch zweier Komponisten

Der eine:

Zeigen Sie mir mal, womit Sie im Moment beschäftigt sind.....

Der andere:

Hiermit! *(reicht dem einen eine Partitur)*

Der eine:

Ja, was sehe ich denn da? Hier steht ja eine Melodie! Also, hören Sie, das ist doch ein regressiver Schritt in eine Vergangenheit, die wir längst hinter uns gelassen haben! Das geht doch nicht mehr, dass eine Stimme richtig Töne singen darf! Wir schreiben ja schließlich auch keine Klavierstücke, die sich der Klaviertechnik bedienen. Wir schaffen neue Techniken!

Der andere:

Das sagen Sie! Ich persönlich verbitte mir, dass Sie mich unter Ihr Diktat stellen wollen!

Der eine:

Wieso? Was meinen Sie denn damit?

Der andere:

Wenn Sie Ihre eigene Musik im Konzertsaal hören, was empfinden Sie dann? Haben Sie etwa das erhabene Gefühl, etwas Schönes geschaffen zu haben?

Der eine:

Das nun gerade nicht! Aber wir leben nun mal in einem Zeitalter, wo Schönheit keine Rolle mehr spielt. Es kommt darauf an, die Musik kontinuierlich zu erneuern.

Der andere:

Mit welchem Recht können Sie das sagen? Wenn Sie eine schöne Frau sehen, spielt dann ihre Schönheit für Sie auch keine Rolle mehr?

Der eine:

Doch schon! Das ist jedoch etwas ganz anderes! Eine Frau kann man unmöglich kontinuierlich erneuern. Da bleibt einem nichts anderes übrig, als sie entweder schön oder hässlich zu finden. Sie müssten jedoch bedenken, dass Frauen in der Musik keine andere Rolle spielen als die der Interpretin!

Der andere:

Oh ja? Wie viele Frauen haben denn schon Ihre Werke gespielt?

Der eine:

Soweit ich informiert bin, noch keine. Aber das spielt keine Rolle. Wenn Frauen schon unbedingt komponieren müssen, warum schreiben sie denn keine Schlager? Ich glaube heilig, dass sie das besser könnten als so manche ihrer männlichen Kollegen. Sehen Sie, Frauen sind nun mal zur Sentimentalität prädestiniert. Wir echten Komponisten haben das Sentiment abgeschafft!

Der andere:

Was wollen Sie damit sagen? Dass Sie keine Melodie schreiben können oder dass Sie keine schreiben wollen?

Der eine:

Nehmen Sie doch mal den Schubert. Einige seiner Liedmelodien sind Volksliedgut geworden. Er war doch ein ganz kommerzieller Komponist! Nur war er nicht raffiniert genug, um da Geld rauszuschlagen. Das ist heutzutage ganz anders. Mit dem Geld haben wir keine Probleme!

Der andere:

Sie haben meine Frage nicht beantwortet. Können Sie eine Melodie schreiben oder nicht?

Der eine:

Das weiß ich nicht. Ich will keine Melodie schreiben. Nehmen Sie mal die so populäre Hip-Hop-Musik! Sogar diese Kaffer haben eingesehen, dass die Rolle der Melodie endgültig ausgespielt ist. Da wird doch nur noch rhythmisch gequatscht. Und so kriegt das Gequatsche sogar noch einen Sinn! Die Menschen heutzutage wollen keine Melodien hören, sie wollen tanzen!

Der andere:

Das wollten sie zu Bachs Zeiten auch schon. Was ist denn daran neu? Dass Sie jedoch auf den kommerziellen Erfolg der leichten Muse, oder soll ich sagen, der seichten Muse, eifersüchtig sind.....Nun ja, mich wundert nichts mehr!

Der eine:

Sie wollen mich ja nur beleidigen! Wer sind Sie denn, um mir eine Lektion erteilen zu wollen? Sie fühlen sich was Besseres! Sie begreifen nicht, was die neue Musik zuwege gebracht hat. Sie hat das Gefühl ausgeschaltet und damit der rationellen Lebensanschauung den Weg geebnet. Das kann man von den anderen Künsten nun wahrlich nicht behaupten! Hier ist die Entwicklung, hier tritt sie zutage, die Entwicklung, um die es geht!

Der andere:

Sie lassen mir keine andere Wahl, als Ihnen den Hindemith zu zitieren.....

Der eine:

Hindemith? Wohin damit? Her damit! Weg damit!

Der andere:

Nichtsdestotrotz! Hören Sie zu:

„Manchen ist das Komponieren identisch mit der Aufgabe, außerhalb musikalischer Gegebenheiten liegende Regeln für Klangverbindungen zu finden. Sie fragen nicht nach überzeugenden physikalischen oder psychologischen Begründungen solcher Organisationssysteme, weder fühlen sie sich entmutigt durch die allgemein zu erkennende übergroße Mühe des Einstudierens ihrer Schöpfungen, noch stört sie die leicht erkennbare Uninteressiertheit der Zuhörerschaft. Es muss ein besonderes Vergnügen sein, willkürlichen Spezialgesetzen zu folgen, deren Geltungsweite kaum den nächsten Berufskollegen einschließt. Anderen ist das Komponieren eine Art Sicherheitsventil für den seelischen Überdruck, unter dem sie leben. Wie manche Leute einen unwiderstehlichen Rededrang haben, so benötigen sie eine erleichternde intellektuelle Tätigkeit. Da ist das Komponieren gerade das Richtige! Es ist dem unwiderstehlichen Rededrang vorzuziehen, da ja selbst das dümmste Geschwätz für den Angesprochenen noch irgendwelchen Sinn haben muss, das Schreiben von Musik aber solch strenger Forderung nicht zu folgen braucht. Neben dieser Annehmlichkeit umgibt es den Produzenten mit einer Aura hoher Geistigkeit und stärkt sein Selbstbewusstsein.“

Na, was sagen Sie dazu?

Der eine:

Unverschämtheit! Dieser Reaktionär! Das brauche ich mir nicht bieten zu lassen!
Ich sagte ja schon: Hindemith? Wohin damit?

Der andere:

Her damit!

Der eine:

Weg damit!

Die Keimzelle

Nur wo es der Musik an Form mangelt, da gerät sie ins Uferlose eines klanglichen Experimentes. Ein Spiel mit Klangfarben und neuen Möglichkeiten des Vokal- und Instrumentalklanges mag ein notwendiges Experiment sein. Sobald der Hörer es aber als solches empfindet, ist es bereits den Tod seines Selbstzweckes gestorben.

(Bernhard Rövenstrunck: Die Musik)

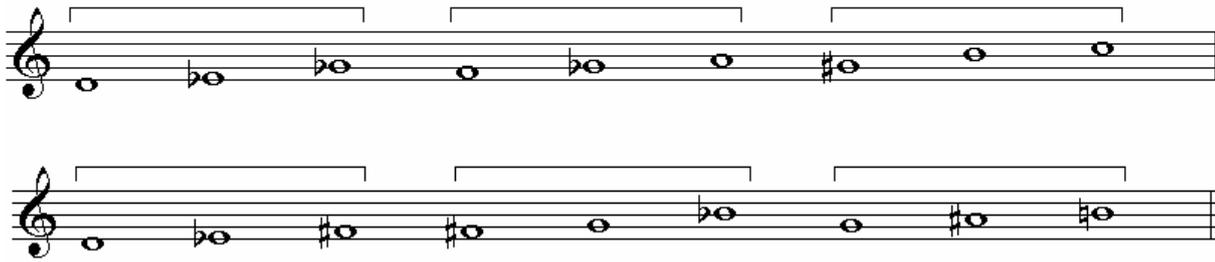
Zwischen tonaler und dodekatonischer Musik gibt es viele Parallelen. Das erklärt sich daraus, dass die dodekatonische Musik sich auf der Grundlage der meistens verkannten Modalität tonaler Musik entwickelt hat. Obwohl die dodekatonische Musik keinen tonalen Gesetzen folgt, ist doch ihre Modalität ein direkter Bezug zur tonalen Musik.

Eine Keimzelle ist ein meist dreitöniges Modell. Sie bekleidet in der dodekatonischen Musik den Platz, den der Dreiklang in der tonalen Musik innehat. Eine große Anzahl von Keimzellen ist denkbar, und diese kommen in der kompositorischen Praxis häufig vor. Einige Keimzellen jedoch sind durch ihre Struktur besser für ihre Funktion geeignet als andere. Es gibt eine Haupt-Keimzelle, die in der Musik seit Anfang des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielt. Die Haupt-Keimzelle ist diese:

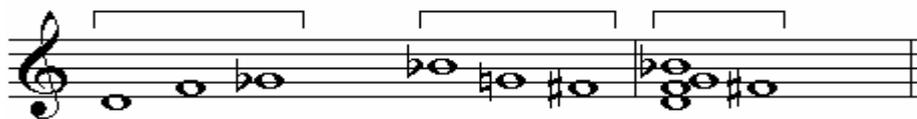
Beispiel 80:



Diese Haupt-Keimzelle wurde schon oben bei der Besprechung der Ordnung der Töne im magischen Quadrat erwähnt. Sie besteht aus einer kleinen Sekunde, gefolgt durch eine kleine Terz. Jedoch muss sie verstanden werden als eine Kombination einer kleinen mit einer großen Terz, beide mit dem Ton d' als unterem Ton. Dadurch ist der äußere Umfang dieser Keimzelle eine große Terz. Diese Haupt-Keimzelle kann aus den meisten Modi ohne weiteres abgeleitet werden. Der oktatonische Modus aus Beispiel 15 oder der hexatonische Modus aus Beispiel 26 können auch aus einer Schichtung dieser Haupt-Keimzelle erklärt werden:

Beispiel 81:

Diese Keimzelle ist dynamischer Natur. Wird sie gespiegelt und die Spiegelung auf den Ton fis bzw. ges transponiert und mit der Grundform kombiniert, so entsteht das folgende Modell, das statischer Natur ist:

Beispiel 82:

Einer der ersten Komponisten, der ganz strukturell diese Keimzelle verwendet hat, ist Alexander Skriabin, z.B. in seinen Klaviersonaten 7 – 10, die aus den Jahren 1911 – 1913 stammen. Zwei Beispiele, der 8. und der 10. Sonate entnommen, mögen dies veranschaulichen:

Beispiel 83:

A. Skriabin, Sonate nr.8, op.66 (1912/13)

Beispiel 84:

A. Skriabin: Sonate nr.10, op. 70 (1913)

Moderato

Allegro

Eine Keimzelle kann sowohl melodisch als harmonisch gebraucht werden, sie kann umgekehrt und gespiegelt werden, sie kann im Krebsgang gebraucht werden, sie ist frei transponierbar usw.

Anhand von Beispielen aus eigenem Werk wird der Gebrauch dieser Haupt-Keimzelle näher erläutert.

Der Beginn meiner 10. Klaviersonate op.36 bietet ein Beispiel für den Gebrauch dieser Keimzelle. Vier Formen dieser Keimzelle, die sich zum Teil überlagern, bilden das Material für die ganze Sonate. Die erscheinenden großen Terzen sind natürlich unvollständige Keimzellen. Sie komplettieren sich jedoch durch ihr gegenseitiges Erscheinen:

Beispiel 85:

Mesto

Der zugrunde liegende Modus lautet so:

Beispiel 86:

Die daraus abzuleitenden Intervalle (mit ihren Umkehrungen) ergeben die komplette Intervallreihe:

Beispiel 87:

So liegt in einem einzigen Takte das gesamte Material einer Komposition von 16 Minuten Länge beschlossen.

Andere Beispiele für den Gebrauch dieser Keimzelle folgen jetzt. Zunächst einmal der rein melodische Gebrauch.

Die ersten Takte der 6. Klaviersonate op.16 lauten als folgt:

Beispiel 88:

Musical score for **Beispiel 88**, showing two systems of piano music in 4/4 time. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 60. The second system begins with a triplet marking '3'. Dynamics include *p*, *pp*, *mp*, and *f*.

Die zwei hier kombinierten Keimzellen sind diese:

Beispiel 89:

Musical score for **Beispiel 89**, showing a single system of piano music in 4/4 time with a melodic line.

Die zweite Form ist natürlich eine Spiegelung der ersten.

Einige Stellen aus meiner ersten Klaviersonate op.2, die keinen einzigen Ton enthält, der nicht auf die eine oder andere Art auf diese Keimzelle zurückzuführen ist, folgen jetzt:

Beispiel 90:

Musical score for Beispiel 90, piano, 9/8 time signature. The score consists of two staves. The right staff (treble clef) begins with a *tr* (trill) on a note, followed by a series of notes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The left staff (bass clef) features a melodic line with a *b* (flat) and a *pp* dynamic marking, and a bass line with a *#* (sharp) and a *pp* dynamic marking. The piece concludes with a final chord in both staves.

Beispiel 91:

Musical score for Beispiel 91, piano, 5/4 time signature. The score consists of two staves. The right staff (treble clef) begins with a *f* (forte) dynamic marking and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) features a similar complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in both staves.

Beispiel 92:

Musical score for Beispiel 92, piano, 5/8 time signature. The score consists of two staves. The right staff (treble clef) begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets marked with a '3'. The left staff (bass clef) features a similar complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets marked with a '3'. The piece concludes with a final chord in both staves.

Beispiel 93:

The image shows a musical score for Example 93, consisting of two systems of piano and guitar parts. The first system is in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 180. The piano part is marked *p scherzando*. The guitar part features a complex melodic line with many accidentals. The second system is in 3/2 time, with a *cresc.* marking. It shows a change in the guitar part's melodic line and some changes in the piano accompaniment. The score is written in a key signature with one flat and one sharp.

Ein Beispiel aus den „Llamadas“ von Bernhard Rövenstrunck, einem Werk „für Gitarre in Unterricht und Konzert“, möge dieses Kapitel beschließen. Es ist das Stück „Direkter Lagenwechsel“, Nummer 162 aus dem zweiten der drei Bände:

Beispiel 94:

The image shows a musical score for Example 94, titled "Direkter Lagenwechsel". It is a guitar piece in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 50. The score is numbered 162. It features three staves of guitar notation. The first staff starts with a *mf* dynamic and includes a *(sim.)* marking. The second staff starts with a *f* dynamic. The third staff starts with a *mf* dynamic. The piece consists of a series of chords and arpeggios, demonstrating a direct change of positions on the guitar.

Taktarten

Die Beschäftigung mit Taktarten zwingt zur Abfassung von Traktaten. □

Bei der Betrachtung der Taktarten fällt als erstes auf, dass diese in gängigen Theoriebüchern unvollständig und darum auch undeutlich behandelt werden. Da es eines der Ziele dieser Arbeit ist, die Terminologie logisch und deutlich zu gestalten, kann an einer gründlichen Betrachtung der Taktarten nicht vorbeigegangen werden. Diese sind in der Musik immer von großer Bedeutung gewesen, jedoch theoretisch kaum jemals erschöpfend erfasst worden. Zunächst ist festzustellen, dass in den alten Liedformen der Sprachrhythmus maßgebend war. So gibt es in den alten Liedern zahllose Beispiele eines mannigfaltigen Taktwechsels.

(Es ist leider ein Zeichen der Zeit, dass Bücher, die sich eingehend mit diesen urmusikalischen Grundlagen beschäftigen, vergriffen sind und nicht mehr neu aufgelegt werden. Stattdessen dürfen wir schlechte Klavier- oder Keyboardsätzen von Schlagern genießen, deren Seichtigkeit jedoch jedenfalls mit dem „musikalischen“ Material im Einklang steht.)

Es ist noch ein Glück, dass ich mich in Bezug auf die Taktarten nicht mit der offiziellen holländischen Musiktheorie beschäftigen muss. Diese verdient wahrlich, in diesem Punkte einem weltweiten Gelächter ausgesetzt zu werden. (Bei einer eventuellen Übersetzung ins Holländische muss dieses Kapitel neu geschrieben werden.)

In der deutschen Musiktheorie erscheinen die Unvollständigkeit, und dadurch die Undeutlichkeit und das peinliche Fehlen jedweder Logik nur bei den „zusammengestellten Taktarten“.

Einfache Taktarten sind der binäre Takt (zwei Pulse pro Takt, gerade Taktart) und der ternäre Takt (drei Pulse pro Takt, ungerade Taktart). Diese werden 'einfach binär' und 'einfach ternär' genannt.

Soweit ist alles in bester Ordnung.

Das Problem fängt bei den zusammengesetzten Taktarten an. Diese sind nämlich nicht näher definiert. Dabei wäre alles so einfach! Mit einer Portion Logik versehen, stürze ich mich ins Schlachtgetümmel:

„Bis zu vier einfache Taktarten können eine zusammengesetzte Taktart bilden.“

Richtig, aber welche genau?

„Kombinationen von gleichen Taktarten bilden regelmäßige zusammengesetzte Taktarten.“

„Kombinationen von geraden und ungeraden Taktarten bilden unregelmäßig zusammengesetzte Taktarten.“

Das war es schon. Mehr gibt es nicht. Außer einigen Beispielen.

Es steht außer Zweifel, dass es bei den regelmäßig zusammengesetzten Taktarten zu unterscheiden gilt zwischen Taktarten, die aus binären und solchen, die aus ternären Gruppen zusammengesetzt sind. Als Beispiel diene der 4/4 – Takt gegenüber dem 6/4 – Takt.

Mein durch Logik eingegebener Vorschlag geht dahin, den 4/4 – Takt 'zweifach binär' und den 6/4 – Takt 'zweifach ternär' zu nennen. So werden die Anzahl, die Struktur der Gruppen und der Platz der Haupt- und Nebenakzente sofort deutlich und können keinem Missverständnis mehr anheim fallen.

Beinahe noch dringender stellt sich das Problem bei den unregelmäßig zusammengesetzten Taktarten dar. Als Beispiel diene der 5/4 – Takt. Dieser ist entweder aus 3+2 oder aus 2+3 zusammengesetzt. Entscheidend ist in diesem Falle die Lage des Nebenakzentes. Diese müsste in der Terminologie ohne jeden Zweifel deutlich sein. Deshalb dieser Vorschlag:

3+2 – „zweifach ternär – binär“
und
2+3 – „zweifach binär – ternär“.

Auch in diesem Falle die Anzahl, die Struktur der Gruppen und darum der Platz der Haupt- und Nebenakzente sofort deutlich.

Die Richtung dürfte deutlich sein.

Hier folgt noch eine Liste der am häufigsten vorkommenden zusammengesetzten Taktarten:

(Der Nenner kann eine Viertelnote, eine Achtelnote oder eine Sechzehntelnote sein usw., die folgenden Beispiele bedienen sich des Nenners Viertelnote):

4/4 -zweifach binär
6/4 -zweifach ternär

5/4(2+3) -zweifach binär – ternär
5/4(3+2) -zweifach ternär – binär

7/4(3+2+2) -dreifach ternär – binär – binär
7/4(2+3+2) -dreifach binär – ternär – binär
7/4(2+2+3) -dreifach binär – binär – ternär

9/4(3+3+3) -dreifach ternär
9/4(3+2+2+2) -vierfach ternär – binär – binär – binär

und so weiter.

Auch wenn die Bezeichnungen hier und da etwas umständlich zu sein scheinen, es ist die einzige Art, die Taktarten korrekt und ohne jedes mögliche Missverständnis zu bezeichnen und zu definieren.

Ein Rätsel bleibt, warum dies nicht schon längst geschehen ist.¹⁶

¹⁶ Der Grund ist vermutlich Bequemlichkeit. Auch wenn eingesehen wird, dass bestimmte Definitionen entweder ungenau oder sogar falsch sind, wird doch nicht davon abgewichen. Es ist ein psychologisches Rätsel.

Zur Notationsweise

Es steht außer Frage, dass das heptatonische Notationssystem für die Notation „nicht-tonaler“ Musik nicht ideal ist. Eine Vielzahl von Vorzeichen ist nötig, die selbst einfache musikalische Gegebenheiten im Notenbild unnötig komplizieren. Viele Verbesserungsvorschläge haben kaum Verbesserung gebracht.

Ideal wäre natürlich ein Notationssystem, das für jeden der zwölf Töne ein eigenes Zeichen kennt, womit Vorzeichen unnötig werden würden.

Man kann jedoch nicht von Musikern verlangen, dass sie in der Hinsicht auf die Notation völlig umdenken und umlernen müssen. Das wäre ungefähr vergleichbar mit der Forderung, man müsse ab jetzt die deutsche Sprache in chinesischen Schriftzeichen schreiben.

Aus diesen rein praktischen Erwägungen sollte also vom fünfzeiligen Notenbalkensystem nicht abgewichen werden. Des Weiteren sollten aus eben diesen Erwägungen so viele Zeichen der traditionellen Notation wie möglich beibehalten werden.

Eine Gegebenheit der traditionellen Notationsweise besteht darin, dass jeder Ton auf mehrere Arten notiert werden kann. In Bezug auf die natürliche Stimmung hat diese Verfahrensweise Sinn, denn cis und des zum Beispiel sind nicht exakt derselbe Ton. Abhängig vom natürlichen Stimmungssystem, das man gebraucht, ist der eine etwas höher oder niedriger in der Intonation als der andere.

In der wohltemperierten Stimmung jedoch sind beide Töne exakt gleich. Das legt den Schluss nahe, ein Notationssystem zu entwickeln, das für jeden der zwölf Töne des dodekatonischen Systems nur noch *ein* Zeichen kennt.

Davon ausgehend, dass die Töne c, d, e, f, g, a und h, die aus der traditionellen Notation als Stammtöne bekannt sind, beibehalten werden, so müsste lediglich für die dazwischen liegenden Halbtöne cis/des, dis/es, fis/ges, gis/as und ais/b ein neues Zeichen eingeführt werden. Das Einfachste und Praktischste wäre ohne Zweifel, für diese Töne einen anderen Notenkopf zu wählen.

Mein Vorschlag geht dahin, für diesen neuen Notenkopf das Zeichen x zu wählen. Es ist nur eine Frage der Definition, ob diese Notenköpfe die Töne cis, dis, fis, gis und ais oder die Töne des, es, ges, as und b repräsentieren. Man muss sich für eine der zwei Möglichkeiten entscheiden und daran festhalten. Ich habe mich für die erste Möglichkeit entschieden.

Die Vorteile dieses Notationssystems sind die folgenden:

- Jeder der zwölf Töne kennt nur ein Zeichen;
- Die Gleichwertigkeit der Töne ist dadurch auch in der Notationsweise ausgedrückt;
- Kein einziges Vorzeichen ist nötig;

- Lediglich ein neuer Notenkopf ist nötig, alle anderen Elemente der traditionellen Notation sind beibehalten, außer selbstverständlich den Vorzeichen.
- „Nicht-tonale“ Partituren gewinnen an Übersichtlichkeit.

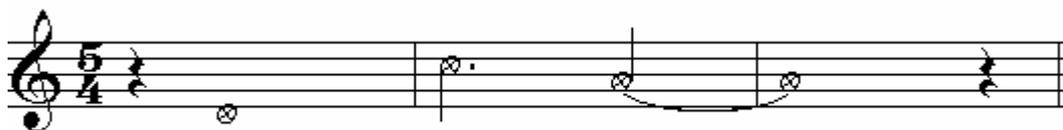
Vergleichen wir einmal den dodekatonischen Modus, traditionell und nach dem neuen System notiert:

Beispiel 95:



Lediglich bei den ganzen und halben Notenwerten muss noch ein Kreis um den neuen Notenkopf gezogen werden:

Beispiel 96:



Dies hat seine Berechtigung in der Analogie zum traditionellen Notenkopf, der ja bei diesen Notenwerten auch ein anderes Bild zu sehen gibt: ein ungefüllter Kreis gegenüber einem gefüllten Kreis bei niedrigeren Notenwerten.

Die Vorteile dieses neuen Notationssystems werden evident bei praktischen Beispielen aus Partituren:

Beispiel 97:

Two staves of musical notation for Beispiel 97. The first staff shows a melodic line in 3/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a 7-measure rest. The line continues with a slur over three notes, a *dim.* (diminuendo) marking, another slur over three notes, and ends with a piano (*p*) dynamic. The second staff is identical but uses 'x' marks to indicate fingerings or specific articulation points.

Beispiel 98:

Two systems of musical notation for Beispiel 98, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system shows chords in the treble and single notes in the bass. The second system shows chords with 'x' marks in the treble and single notes with 'x' marks in the bass.

Beispiel 99:

Two systems of piano accompaniment for Beispiel 99. The first system features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simpler accompaniment. The second system is similar but includes 'x' marks above some notes in the treble staff. Both systems have a 'p.' dynamic marking below the bass staff.

Beispiel 100:

Two systems of piano accompaniment for Beispiel 100. Both systems are in a bass clef with a 3/8 time signature. The first system starts with a 'ff' dynamic marking. The second system also starts with a 'ff' dynamic marking and includes 'x' marks above some notes. Both systems feature complex melodic lines with slurs and rests.

So könnte die Liste der Beispiele endlos fortgesetzt werden.

Für die Notation von Schlaginstrumenten gilt:

- Schlaginstrumente mit unbestimmter Tonhöhe werden mit den traditionellen Notenköpfen notiert, entweder auf einer Notenlinie oder einem gewöhnlichen Notensystem, bestehend aus fünf Linien,
- Für Schlaginstrumente mit bestimmter Tonhöhe gelten natürlich die Regeln des neuen Notationssystems.

Grundsätzlich sollte dieses neue Notationssystem ausschließlich zur Notation nicht-tonaler Musik verwendet werden, da in tonaler Musik sehr wohl ein Unterschied besteht zwischen z. B. den Tönen cis und des. Dieses Notationssystem ist zur Vereinfachung der Notation und der Lesbarkeit gedacht und will kein alternatives „Klavarskribo“ oder etwas Ähnliches sein.¹⁷

¹⁷ Zu meiner Schande muss ich gestehen, dass ich selbst dieses Notationssystem außer in *einem* Falle in der Praxis noch nicht angewendet habe. Der Hauptgrund ist, dass die Partiturprogramme, die ich gebrauche, nicht darauf eingerichtet sind und es darum eine ziemlich komplizierte und zeitraubende Angelegenheit ist.

GLOSSEN

Motto

Als Motto dient ein Gedicht von Karl Kraus:

Das Hiesige (Worte in Versen, Band IX)

Du rufst es an, schon ist es fort;
Verloren die Tat, verloren das Wort.
Es ist da und dort, und wo immer es sei,
Ist es immer dabei und nie dabei.
Es ist ein Ding, und du greifst Luft;
Du schreitest: weit und breit ist Kluft.
Umgebend Nichts um lebendiges Sein,
und alles um dich, der du allein.
Und alles verbindet dich ohne Band
Und widersteht ohne Widerstand.
Wenn du es stößt, bleibt ´s angeschmiegt,
und wie es weicht, bist du besiegt.
So ist es halt, so ohne Halt
Und wo es steht, hat es Gewalt.
Von seiner Schwäche, nicht deiner Kraft
Ist dieses Hiesige hingerafft.
Und was ich auch tat und wie ich auch sprach –
Es war zu weich, es gab nicht nach!

Contra oder anti

Aus einem holländischen Musiktheoriebuch (es ist egal, aus welchem, der Unsinn steht in allen):

„Bei der Behandlung der sogenannten antimetrischen Figuren muss zuerst gesagt werden, dass der Terminus (antimetrisch) unlogisch und tatsächlich völlig unrichtig ist.“

Was nun?

„Der richtige Terminus müsste ´antirhythmische Figuren´ sein, sie gehen nämlich beinahe nie (und sicher im Prinzip nicht) gegen den Takt, sondern gegen den Rhythmus.“

Der richtige Terminus müsste 'contrarhythmische Figuren' sein. 'Anti' bedeutet, gegen etwas zu sein: ein Antirassist ist also **k e i n** Rassist und Antirhythmik bedeutet **k e i n e** Rhythmik. 'Contra' dahingegen bedeutet, gegen etwas anzugehen, wie z.B. in den Termen 'Contraspionage' oder 'Contrarevolution' deutlich wird.

Wie geht es jetzt weiter?

„Wir halten uns jedoch an den.....“

zugegebenermaßen falschen.....

„.....Sprachgebrauch und machen mit.....“

Nichts kann die Starrheit der Auffassung besser beleuchten. Mir bleibt nur das Dilemma: Bin ich Antitheoretiker oder Contratheoretiker?

Ich zweifle.....

Schätzchen

Etalage (vpro-gids, 17.10.95, ein holländisches intellektuelles Radio- und Fernsehprogrammblatt). Aus einer Vorbesprechung eines Radiointerviews mit dem Komponisten Peter Schat (der Name 'Schat' bedeutet im Deutschen 'Schatz', Zitate vom Komponisten).

„Es ist in der holländischen Musiktheorie eine große Wüste.....“

??

„Ein fürchterlicher Kerl wie der Konrad Boehmer gibt den Ton an, der kann überall unwidersprochen seine aufgeblasenen Schwätzereien verkaufen.....“

Der fängt an, mich zu interessieren und wird somit nicht lange mehr unwidersprochen bleiben.

„Eigentlich gibt es hierzulande gar keine Musiktheoretiker.....“

Es scheint sie doch zu geben, denn:

„.....niemand weiß, worum es geht.“

Worum geht es also?

„Was ist Tonalität? Tonalität ist die unpersönliche Eigenschaft einer Tonleiter.“

??

„C-Dur ist nötig, um ein Verhältnis mit der Welt anzugehen und um sich selbst zu sein.....“

??

„Schönbergs Dodekaphonie ist das nicht.“

??

Irgendwo muss doch auch ein Stückchen Niemandsland sein. Ja, hier:

„Kunst ist keine Wissenschaft. Es gibt nichts zu beweisen.“

Außer, dass der Boehmer nicht das Alleinrecht auf aufgeblasene Schwätzereien zu haben scheint. Den holländischen Komponistenkollegen wird jedoch kein Zentimeter Niemandsland zugestanden:

„Die blöden, instinktlosen Idioten haben die ganze Zeit nicht eingesehen, dass sie mit der 'Tonuhr'.....“

Schat's eigenem harmonischem System.....

„.....ihren Vorteil hätten machen können.“

Arme Schätzchen!

Neapolitanische Sprachverwirrung

Noch einmal zurück zu unserem holländischen Musiktheoriebuch (in Holland als offizielle Musiklehre anerkannt):

„Die berühmteste Tiefalteration ist die des zweiten Tones der **Moll-Tonleiter**. Hierdurch wird der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe ein großer. Insbesondere genießt der Sextakkord dieser zweiten Stufe.....er ist bekannt unter dem Namen „neapolitanischer Sextakkord“.“

Einige Seiten eher wird folgendes gemeldet:

„Viele andere Kombinationen sind möglich, aber kommen verhältnismäßig seltener vor. So kann der verminderte Dreiklang vorkommen als do - mu - su (Zwischendominante für die „neapolitanische Harmonie in **Dur**).“

Einige Seiten später lese ich:

„Die Kadenz mit dem neapolitanischen Sextakkord (nur in **Moll**)“

Ob es letztendlich nicht doch ein babylonischer Akkord ist?

Noch ein Schätzchen

Es ist, als ob mit dem Teufel zugeht! Kaum ist die Glosse „Schätzchen“ geschrieben, macht □are□ine meiner Klavierschülerinnen das Buch „Das böse Ohr“ von Dr. Konrad Boehmer zum Geschenk. Das ist einer der seltsamen Momente, wo das Leben ohne weiteres Zutun selbst schon Satire ist. Denn – ich schwöre bei allem, was mir heilig ist, dass es wahr ist – beim ersten flüchtigen Durchblättern fällt mein Auge sofort auf diese Stelle:

„Den Typen serieller Musik, die sich auf eine Matrix von □are□ (oder singulären Klängen wie in der elektronischen Musik) beschränkten, ist oft nachgesagt worden, sie seien □are□ine einzige graue Masse, jedes Stück klinge wie das andere, sie seien – wie Peter Schat es unübertroffen dümmlich formuliert hat – „Kalte-Kriegs-Musik“.

Ach so!

„Es wäre zuviel der Mühe, sich ernsthaft philosophisch oder ästhetisch auf solcherlei einzulassen.....“

Hehe!

„.....denn selbst das beste Argument ist kein geeignetes Mittel, um ewig gestrigen Komponisten das Schmalz aus den Ohren zu schaben, das sich zwischen ihr Gehirn und die Kompositionen eingenistet hat.“

Huhu!

Das Geheimnis der Herkunft aufgeblasener Schwätzereien ist wenigstens gelöst: sie scheinen Grundbedingung für einen ordinären Streit zu sein.

Der Künstler und der Artist

Dass der Künstler artistisch ist, hat zur Konsequenz, dass der Artist künstlich ist. Der Künstler folgt einem natürlichen Drang, während der Artist einem natürlichen Andrang folgt. Obwohl beide sich mit Kunst beschäftigen, beschäftigt sich nur der Künstler mit Kunst. Der Artist beschäftigt sich gegen die Kunst. Das kann man ihm nicht einmal übel nehmen; er weiß nichts von Kunst. Das Selbstgefühl eines Künstlers ist in seiner Kunst begründet. Ein Artist ohne völlig überzogenes Selbstbewusstsein ist unvorstellbar. Er braucht Bestätigung von außen, während der Künstler sich selbst bestätigt.

Das Phänomen ist so alt wie die Menschheit: Den Salieri würde es ohne den Mozart gar nicht geben, obwohl es ihn gegeben hat.

Boehmer-Glossen

Bürgerlicher Horror

Er schimpft und ist eifersüchtig:

„Dass z.B. Klänge oder Strukturen, die innerhalb eines künstlerischen Genres (etwa der Konzertmusik) für unverständlich und höchst problematisch erachtet werden, innerhalb eines anderen Genres (z.B. Filmmusik) durch breite Publikumsschichten ohne Murren, ja selbst mit Lust konsumiert werden.....“

Das zielt auf die Lust einiger Filmproduzenten, um serielle und aleatorische Musik als Klangteppich für Horrorfilme zu verwenden.....

„.....vermag zu verdeutlichen, in welchem Maß musikalische Kommunikationsformen die Wertschätzung von Musik – und indirekt auch des musikalischen Produktionsprozesses – beeinflussen können.“

Dass breite Publikumsschichten Horror ohne Murren, aber mit der Lust der Angst konsumieren, ist eine Sache. Dass serielle und aleatorische Musik sich grandios zu eignen scheint, um den Horroreffekt zu verstärken, spricht ja eh schon für sich. Was muss also geschehen?

„Das Gerede über eine permanente Krise des Komponierens scheint mir einer solchen Beeinflussung nicht im Wege zu stehen.“

Der Horror ohne Ende!

Eine Flasche

„Über die Hektoliter Bier, die in der Zwischenzeit durch die Kölner Schule hindurchgeflossen sind, werden Fritsch, Kriwet oder die Brüder Kontarsky präzisere Auskünfte erteilen können als ich, denn die haben jede Flasche gezählt.“

Ob sie ihn mitgezählt haben?

Der intellektuelle Hedonist ist scheinbar ein Ding der Unmöglichkeit

„Monteverdi hat mit der Formulierung dieser Termini.....“

-„prima prattica“ und „secunda prattica“ –

„.....deutlich gemacht, dass die moderne Musikgeschichte.....“

also die des 16. Jahrhunderts.....

„.....sich der Wechselwirkung zwischen >intellektueller< und >hedonistischer< Musik bewusst ist, die – bei näherem Hinsehen – dasselbe meinen: *LUST* (für den Geist *oder* den Körper). Wer wagte es, den einen ob der Bedürfnisse des anderen zu verurteilen?“

Bei näherem Hinsehen: Ich!

Wo er recht hat, hat er recht!

„Im Rückblick scheint es mir wichtiger, einige theoretische Elemente zur Sprache zu bringen: sie dürften auch jüngere Leser oder Menschen, die >Köln< nur von außen erlebt haben, mehr interessieren als die Frage, wer mich damals meiner Jungfräulichkeit beraubt hat.“

Ein Feigling

„Solange sie sich damit zufrieden geben, ihren Kniefall vor den Altären Strawinskys (jenes Mussolini-Bewunderers) zu verrichten, werde ich nicht nachlassen, ihnen mein Gewehr auf den Rücken zu richten.“

Doch kein Feigling, was dann?

„Erlauben Sie mir, in dieser Hinsicht festzustellen, dass ich es vorziehe, ehrlich unterzugehen, statt als mittelmäßige Hure in jener Sackgasse zu überleben, die sich das 'zeitgenössische Musikleben' nennt.“

Die Selbsteinsicht ist manchmal beinahe beängstigend. Doch reicht sie nicht so weit, um einzusehen, dass das Mittelmaß überall da entsteht, wo das Mittel Maß aller Dinge ist. Keine mittelmäßige Hure zieht das Überleben in einer Sackgasse ernsthaft in Betracht. Vor allem nicht in einer, die sich das zeitgenössische Musikleben nennt. Außer, sie ist eine mittelmäßige intellektuelle Hure.

„Die großen Schwierigkeiten, denen sich gegenwärtig die Kunstmusik ausgesetzt sieht, ertragen keine Huren.....“

Sicher, sie haben jedoch keine andere Wahl. Ausgerechnet die intellektuellen Huren haben doch selbst für diese Schwierigkeiten gesorgt! Die Geister, die sie riefen, die werden sie nun nicht los.....

Der Boehmer wäre jedoch nicht der Boehmer, wenn nicht hin und wieder und so ganz nebenbei auch das Stückchen Selbsteinsicht beinahe apokalyptische Formen anzunehmen drohte:

„.....und schon gar nicht diese unerträgliche Spezies von Landpfarrern, die sich ein gutes Leben dank der Tatsache machen, dass die Nicht-Existenz Gottes die Gehirne ihrer Schäflein noch nicht affiziert hat.“

Erstaunliche Zukunft

Zurück zum Boehmer:

„Auf die Fragen, die ich selbst aufgeworfen habe, gibt es also keine Antworten.“

Das muss ein voreiliger Schluss sein, dass es ausgerechnet ihm die Sprache verschlägt. In der Tat:

„Es sei denn, ich wollte mich zynisch mit der Feststellung begnügen, jede Gesellschaft bereite sich die Ausdrucksmittel zu, die sie verdiene.“

Höhere Kochkunst? Dass er, wie so viele, für sein eigenes Versagen die Gesellschaft verantwortlich machen will, wundert mich gar nicht. Denn:

„Bei diesem Pleonasmus kann ich es nicht belassen.....“

Wie kommt er bloß auf Pleonasmus? Der vielfältige Gebrauch von Fremdwörtern macht das Geschwätz nicht interessanter. Dass aber die Bedeutung eines Begriffes ihm so völlig entgeht wie hier, macht es doppelt und dreifach zum Geschwätz.

„Schon jetzt hat die gesellschaftliche Verfassung ihre Subjekte unters Joch des Vier-Viertel-Taktes und der bekannten drei Akkorde gezwungen.....“

Also unters Joch der Objekte.....

„.....und die Hoffnung, dass der Wust von >Wissenschaft<, den sie dazu nötig hat, in (musikalisches) Bewusstsein umschlage, ist beinahe schon verflogen.“

Der Wust von >Wissenschaft<, der nötig zu sein scheint, um einen Vier-Viertel-Takt und drei bekannte Akkorde zu fabrizieren, der würde mich gigantisch interessieren!

„Mag sein, dass der blinde Hedonismus.....“

Das ist ein Pleonasmus!

„.....der gegenwärtig musikalischen Konsum bestimmt, ein Lustpotential zu erzeugen vermag, das eines Tages gegen alle Grundlagen des heute herrschenden Verfügbarkeitsprinzips revoltiert. Möglich ist aber auch, dass jede Form von Lust schon

heute dermaßen unters Diktum der diesem Verfügbarkeitsprinzip dienlichen Surrogatbefriedigungen fällt.....“

Mir wird schwindelig!

„.....dass ein Ausweg zu wahrlich freier Musik versperrt ist bis zum letzten Tage dessen, was als Menschheit sich selbst schon längst überlebt hat.....“

Na so was!

Götzen als Realitäten

„Sicherlich, bis 1975 habe ich mich in Wort und Schrift heftig mit dem Vietnam-Krieg und seinem politischen Umfeld beschäftigt. Da ich in dieses Buch nur Texte zur Musik aufnehmen wollte, müssen die politischen sich noch etwas gedulden.“

Das wird ihnen schwer fallen.....

„Der Titel dieses Buches ist aus Nietzsches >Götterdämmerung< geklaut.....“

Das ist ihm leicht gefallen.....

„Nietzsche hat recht: Es gibt mehr Götzen als Realitäten in der Welt.“

So ist das!

Ein Übersetzungsversuch

Bestimmte Stellen seines Buches bedürfen einer Übersetzung mit dem Ziel, das Unverständliche verständlich zu machen und somit die Geistlosigkeit in voller Glorie zum Vorschein kommen zu lassen. Denn es wäre schade, wenn der Eindruck entstände, hinter der Unverständlichkeit verberge sich so etwas wie Geist. Die großen Schwierigkeiten, denen sich gegenwärtig die Kunstmusik ausgesetzt sieht, haben ihre Entsprechung gefunden in den großen Schwierigkeiten, denen hier die Übersetzung ausgesetzt war. Wo immer möglich, habe ich mich jedoch bemüht, das Unverständliche so zu übersetzen, dass der Übersetzung diese Qualität erhalten bleibt. Leider war das nicht immer möglich. So kam ich zu der Einsicht, dass Unverständlichkeit sich in mehreren Dimensionen bewegen kann. Ich habe mich damit begnügt, anhand einiger Beispiele deutlich zu machen, welches reiches Feld hier auf dem Gebiete der zeitgenössischen musiktheoretischen Literatur zu bestellen ist. Anregungen und Einsendungen sind herzlich willkommen, da ein Lexikon der zeitgenössischen Musikbetrachtung geplant ist (Einsendungen bitte über E-Mail: jorov@jorov.de).

Adept	Adeppt
anthropomorph	menschenfreundlich
was immer man darunter verstehen will.....	ich weiß es auch nicht
historiografisch	von der Geschichte gezeichnet
Parameter	„für den Meter“. Positive Erklärung einer Maßeinheit
ewig gestrige Komponisten	Komponisten, denen die Musik am Herzen liegt
philosophisch oder ästhetisch	geistlos oder herzlich
pleonastisch	neoplastisch
neobiedermeierliche Jungtürken	junge Komponisten, die einen Bezug zur Türkei haben
Antiserielle Jungtürken	junge Komponisten, die einen Bezug zur Türkei haben und Anschläge in Serie ablehnen
Kindermusikgefängnis	Konservatorium. Eines dieser Institute ist sein Arbeitgeber.
la Milhaud	der Setzer hat zu Recht ein „a“ vergessen, oder etwa nicht?
la Milhaud und Honneger	sie und er
Psychopath	hier zu verstehen in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes: einer, der unter seiner Seele leidet und sich darum deren Anwesenheit bewusst ist
der Komponist als Psychopath	im Gegensatz zu einem Theoretiker als Neurotiker
Serialisten	denen bedeutet jeder Ton ein Anschlag (worauf auch immer). Zwölf solcher Töne sind in Serie gesetzt.
bürgerliche Repräsentationsmusik	der Stephen King muss her!

intellektuelle Musik	verursacht Lust für den Geist, oder auch nicht
hedonistische Musik	verursacht Lust für den Körper, oder auch nicht
mich dünkt	mir scheint
Wertschätzung von Musik	abzulesen in der jährlichen GEMA-Abrechnung
ohne Murren, selbst mit Lust	Traumbild einer Willigen
Krise des Komponierens	pures Unvermögen
perfekt – oder schludrig -	die nicht zu lösende Qual der Wahl
Apologeten der die oberflächlichsten Aspekte der technischen Produktionsmittel verherrlichenden Motoriker	???
Mit Hindemithschen Naturfetischismus oder Cageschen Anarcho-Mystizismus	das eifersüchtige Auge wird sich seines eigenen furztrockenen Intellekt-Fetischismus auf mystische Art bewusst
Ihr Idealbild scheint Bruckner zu sein, der ja selbst schon seine Schwierigkeiten mit Wagners sublimen Modulationskünsten hatte	antiserielle Jungtürken
Kompositorisches Gesudel a la Penderecki..... Der scheint wirklich zu glauben, dass ein Farbtopf und ein grober Pinsel schon das Gemälde selbst seien	Wer ist der gröbere Pinsel?
Wer hat eigentlich den 'Don Giovanni' komponiert? Figaro oder Mozart?	???
In meinem Doktor Faustus, diesem ganz Hier wenigstens besteht über den und gar zeitgenössischen Aufschneider, Sittenstrolch, Betrüger und Schamanen (kurzum: Künstler)	Komponisten kein Zweifel: das muss der Boehmer sein!

Andere Glossen

Hochrangige Meister

Aus der „Rheinischen Post“, 4.8.2000, unter dem Titel „Du fünf und ich fünf“:

„Eine international renommierte Jury stürzt in tiefe Verzweiflung.“

Wieso, was ist denn bloß passiert?

„Drei Preise, mit insgesamt 100 000 Mark dotiert, darf sie vergeben für den neuen Klever Kompositionswettbewerb „Musik in europäischen Gärten“, bei dem sie weit über 100 Partituren aus aller Damen und Herren Länder sichten musste. Doch da gibt es noch dieses Stück einer gewissen Gabriele Allendorf aus München, die mit „Trommelfeuer“ eine offenbar beeindruckende Raumkomposition für „10 Congas, 10 Trompeten, 8 Piccoloflöten und 1 Signalgeber“ gefertigt hat. Für sie einigte sich die Jury auf einen (undotierten) Sonderpreis. Das Konzept der Dame Allendorf war aufgegangen; im Vorwort heißt es zur Musik: „Der Zuhörer wird einer verqueren Logik ausgesetzt, die heute keineswegs überwunden ist, sondern dem Volke immer noch innewohnt.“

Was also, kurz gesagt, passiert ist: Eine international renommierte Jury ist im Rahmen des Klever Kompositionswettbewerbes „Musik in europäischen Gärten“ einem Jux aufgesessen. Zwei Klever Komponisten haben vorgemacht, was künftig in allen international renommierten Jurys sich als ein Schreckgespenst erweisen wird. Wäre ich Mitglied dieser Jury gewesen, was glücklicherweise nicht der Fall ist, ich wäre schon bei der Besetzung und sicher beim Signalgeber stutzig geworden. Ganz zu schweigen vom Vorwort! Die international renommierte Jury wurde einer verqueren Logik ausgesetzt und ist prompt darauf hereingefallen. Diese verquere Logik ist in der Tat heute noch keineswegs überwunden, sondern wohnt einer international renommierten Jury immer noch inne!

„Beide haben sich an einem Nachmittag hingesetzt, unter Trommelfeuer „wahllos“ Noten ins Computer-Programm „getippt“ und dabei streng auf Ökonomie der Arbeitsteilung geachtet („Du fünf und ich fünf!“).

Damit kann man doch keine international renommierte Jury reinlegen?

„Damit das Opus gut und handwerklich sauber aussieht, haben Frost und Daams.....tonsetzerische Maniküre betrieben, Klangdesign obendrauf gepackt und den Noten etwas Make-up aufgelegt, „damit sie wenigstens hübsch anzuschauen sind“.

So ist es also passiert!

„Ist die Jury auf einen kapitalen Bluff hereingefallen? Immerhin gehörten der Runde hochrangige Meister wie die Herren Berio, Andriessen, Katzer, Dimov, Pousseur, Wyttenbach, Sheriff und Schäfer an, dazu FAZ-Musikredakteur Gerhard R. Koch.....“

Dass der letztere (unverständlicherweise auch als hochrangiger Meister betitelt) die anderen überredet hat, steht für mich außer Zweifel. Dass jedoch der Sheriff seinem Namen keine Ehre machen konnte, ist traurig.

Der Koch hat jedoch noch einmal reagiert, so wie es sich für den Sprecher einer Jury gehört:

Rheinische Post, 15.8.2000:

„Wir sehen keinen Anlass, unser Votum zurückzunehmen. Vielleicht erkennen die beiden Komponisten Frost und Daams sogar im kommenden Jahr, dass ihr Werk „Trommelfeuer“ doch im Sinne der Jury aufgeführt werden konnte.“

Im Sinne der Jury, das ist schön! Man kann wählen zwischen einem Einfall, einem Reifall und einem Hereinfall. Und es damit hoffentlich genug sein lassen!

„Anhand der Partitur müsste dies ein schrilles, bizarres Happening werden.....“

Was es schon längst geworden ist!

„.....das gerade in der Open-Air-Atmosphäre seinen Reiz hat.“

Das kann ich mir vorstellen. Nicht erklärt ist jedoch die völlige Unfähigkeit der Geistlosen. Zurück zur „Rheinischen Post“ vom 4.8.2000:

„Muss denn blöd sein, was blöd gemeint ist?“

Sicher nicht! Aber blöd kann sein, was nicht blöd gemeint ist. Dass sich als blöd erweist, was international renommiert ist, das ist schon eine blöde Geschichte!

Ich rufe alle Komponisten auf, so viele Werke wie irgend möglich zu allen Kompositionswettbewerben einzusenden und dabei nicht zu vergessen, pro eingesendetem Werk mindestens einem Signalgeber eine Schlüsselrolle anzuvertrauen. Die international renommierten Jurys müssen so sehr verunsichert werden, dass es in einigen Jahren keine Kompositionswettbewerbe mehr gibt, sondern nur noch Kompositionen!

Der Stilbruch

Mir wurde im Zusammenhang mit den Katalanischen Liederbüchern von Leuten, die keinen Stil haben, ein radikaler Stilbruch vorgeworfen. Abgesehen von der Frage, inwiefern Stillose über so etwas überhaupt zu urteilen imstande sind – der Vorwurf kulminierte im Begriff „Rückkehr zur Tonalität“. Sie haben weder von Tonalität noch von Modalität auch nur die leiseste Ahnung. Das wirft ein bezeichnendes Licht auf das Niveau des Musikstudiums (also das der Lehrenden) und so auch auf das der Theoretiker, die von der Modalität keinen blassen Schimmer haben, weil sie eben die Tonalität immer missverstanden haben. Vermisst habe ich jedoch schmerzlich den Begriff „Neo“. Soweit haben sie sich wohlweislich nicht vorgewagt.

Mir bleibt nur, die freundlich gemeinte Warnung auszusprechen: Lasst euch nicht auf Dinge ein, von denen ihr nichts versteht. Mein gesamtes Werk ist auf Modalität gegründet, im Buch „Die dodekatonische Musik“ ist das bis ins Detail erklärt. Ich erinnere an den Passus: „Im Extremfall kann man mit dem dodekatonischen System sogar „tonal“ komponieren (vorausgesetzt, man verspürt Lust dazu)“.

Ich kann nichts dafür! Diese Leute, die keinen Stil haben und damit in der Welt der Musik irgendwo herum schwimmen (über den Schwimmstil braucht man keine Worte zu verlieren, der ist undefinierbar), haben nicht nur keinen Stil, sie scheinen auch nicht lesen und somit nicht begreifen zu können. Man spricht gegen eine unüberwindliche Wand der Ignoranz („Ein Ausländer darf sich nicht an katalanischem Kulturgut vergreifen“, das im Übrigen so heilig zu sein scheint, dass auch die Landsmänner wohlweislich ihre Finger davon lassen.)

Das Kennenlernen dieser katalanischen Volksmelodien hat mich in meiner Kindheit musikalisch entscheidend mitgeformt und sie haben mich mein ganzes Leben begleitet.

Dass ich als Ausländer den betreffenden Musikern durch meine Liedsätze ihre eigene Kulturlosigkeit und Unfähigkeit bewiesen habe, ist für mich nie ein Ziel gewesen und darum nicht unbedingt eine Ehre, für sie aber eine Schande.

Aus der Stilküche

Abgesehen von der Frage, ob nicht jede neu komponierte Musik im Wesen neue Musik ist und wenn nicht, ist sie lediglich neu komponierte Musik oder überhaupt Musik oder gar etwas anderes als Musik und was ist dann neue Musik oder was ist überhaupt Musik und was nicht und wer bestimmt das kusch!

Im Allgemeinen scheinen folgende stilistischen Kriterien zu gelten: tonal, freitonal, atonal und gemischt tonal/atonal. Schmerzlich vermisst man freitonal/atonal und auch tonal/freitonal, diese Kombinationen scheint es bis jetzt nicht zu geben (also, Erneuerer: an die Arbeit, da tun sich doch neue Horizonte auf!)

Meine Werke werden der Kategorie "freitonal" zugeordnet. Dieser Begriff bereitet mir Kopfschmerzen. Wie ich ihn auch drehe und wende, wohin ich die Öffnung auch halte, es fällt nichts Vernünftiges dabei heraus. Dieses gewisse Etwas namens "freitonal", bedeutet das „frei oder gar freigeekämpft von Tonalität“? Nein, das kann es nicht sein, dafür steht ja der Begriff "atonal". Oder bedeutet es „frei umgehen mit der Tonalität“? Davon kann jedenfalls in meinem Falle keine Rede sein, da in meiner Musik von Tonalität keine Rede sein kann, sicher nicht in der bekannten und wohldefinierten Form. Sollte es also doch so etwas wie eine undefinierte Form der Tonalität geben? Etwa so etwas wie einen Sonderfall der Tonalität? So etwas wie einen Mülleimer der Musik, in dem alles Platz hat, was

die gelehrten Herren nicht erklären können? Sollte da einer so etwas erfunden haben, um sich aus Erklärungsnöten zu retten? Wenn dem so ist kusch!!

Es hilft mir nichts, wenn ich beteuere, dass meine musikalische Grammatik lediglich darin besteht, dass ich die Modalität bis zur Zwölftönigkeit durchentwickelt habe. Es hilft mir nichts, wenn ich erkläre, dass eine musikalische Grammatik nur Grundbedingung einer musikalischen Sprache sein kann und mich auf stilistisches Geplänkel nicht einlasse. Es hilft mir gar nichts, dass ich meiner Sache sicher bin. Und es hilft mir schon rein gar nichts, dass ich als "freitonaler Komponist" durch dieses stilistische Labyrinth spaziere, mich diebisch über alles freue, was ich da so sehe, und mich im Wissen sonne, daß ich keine Ahnung habe, was freitonal eigentlich bedeutet!

Schematismus II

Ein Gespräch zweier Freidenker nach einem Neutöner-Konzert irgendwo in Deutschland im November 2001.

(Anstatt eines Nachwortes)

„Was sagen Sie jetzt dazu?“

„Wozu?“

„Zum Konzert natürlich!“

„Ach so! Ich muss Ihnen gestehen, das letzte Stück hat mich beeindruckt. Was sagen Sie?“

„Auf mich hat es lediglich einen Druck ausgeübt. Es war mir zuviel Tam-Tam.“

„Wieso zuviel Tam-Tam? Ich verstehe nicht!“

„Haben Sie den großen Gong nicht gesehen?“

„Das schon. Was hat der denn mit Tam-Tam zu tun?“

„Der heißt so!“

„Ach so! Was Sie nicht sagen!“

„Hören Sie, es ist gut, dass der Rövenstrunck uns nicht reden hört, der wäre glatt imstande und würde ein Nachwort daraus machen.“

„Hören Sie mir auf mit dem Rövenstrunck! Der ist ja 100 Jahre zurückgeblieben! Er ist nicht mal Neoromantiker, er ist nur Romantiker.“

„Was haben Sie denn dagegen?“

„Angesichts der politischen, was sage ich, der weltpolitischen Situation gibt es keinen Raum mehr für Romantik, das ist doch klar wie Kloßbrühe! Wenn einer sich dann erlaubt, sich eine eigene Welt zu schaffen, in die er sich auch noch zurückzieht, ich bitte Sie! Was hat der uns denn zu sagen? Nichts, sage ich Ihnen, nichts! Die Romantik der Gegenwart heißt Terrorismus. Wissen Sie, warum? Er entspricht dem Streben nach einer illusionären Freiheit. Also einer Freiheit, die es nur im Geiste gibt. Und die ist nichts wert, weil sie nicht zu realisieren ist. Romantik geht um irrealer Ideen. Außerdem gibt es zwei Arten der Romantik, die geistige und die musikalische. Es gibt nämlich solche, die eine Roman ausleben und das Romantik nennen und solche, die einen Tick haben und das Romantik nennen.“

„Sie nennen also den Bin Laden einen Romantiker?“

„Aber sicher! Er ist der einzige glaubwürdige Romantiker der Gegenwart. Und außerdem der einzige geistige Serialist, den wir haben. Seine Anschläge passieren nämlich in Serie. Ich wünschte nur, er wäre Komponist geworden und kein Terrorist. Ich bin der Meinung, dass wir unter seiner Musik weniger zu leiden hätten als unter seinem Terrorismus. Allerdings bin ich mir da letztendlich doch nicht so sicher. Es ist eine geistige Frage. Haben Sie schon gehört, dass der Taliban, der ja dem Bin Laden alles ermöglicht hat, jede Kunstäußerung bei Todesstrafe verboten hat? Auch das Genießen davon. Vielleicht müssten wir mal darüber nachdenken, ob der Begriff 'Kunst' nicht gänzlich neu definiert werden muss.“

„Sie meinen, dass Sie letztendlich doch dem Stockhausen, dem Unvermeidlichen, recht geben?“

„Das sei ferne von mir! Der könnte ja nicht mal eine Cessna entführen, so gerne er auch eine hätte haben wollen!“

„Ach so. Aha. Jetzt habe ich Sie endlich da, wo ich Sie schon lange haben wollte. Wie würden Sie denn die Romantik musikalisch definieren?“

„Ohne allzu viel Tam-Tam hänge ich der Definition des Robert Schumann an. Der Komponist als Dichter. Nur gibt es heutzutage keinen Anlass mehr, zu dichten.“

„Da wir gerade vom Dichten reden, mögen Sie Schüttelreime?“

„Wenn sie gut sind, schon.“

„Kennen Sie schon den von Schussenried?“

„Nein, erzählen Sie!“

„An einem Tag in Schussenried,
die Ruth von ihrem Russen schied.....“

„Haha, Klasse!“

„Warten Sie, er ist noch nicht fertig!

Seitdem sieht sie in Rissen Schutt,
das Leben ist beschissen, Ruth!“

„Was Sie nicht sagen! Sie drücken die einzige mögliche Lyrik der Gegenwart aus. Und zwar treffsicher! Das von den 'in Rissen Schutt' ist ja beinahe schon sexuell. Toll, das passt so richtig in diese Zeit! Im Übrigen schließe ich mich Ihrer Meinung an, es ist gut, dass der Rösenstrunck uns nicht reden hört. Der würde ja glatt im Handstreich seinen Glauben an die Menschheit verlieren, das heißt, wenn er den nicht sowieso schon verloren hat.“

„Wenn ich Sie so reden höre, würde ich sagen, Sie klingen wie eine Encyclica.“

„Die letzte Encyclica des Papstes habe ich eigens ins Deutsche übersetzt. Das ist nämlich ein Hobby von mir.“

„Interessant. Wie haben Sie denn den Titel übersetzt?“

„Ganz einfach: Entzücklika!“

„Sie sind mir schon einer! Sie hätten Humorist werden sollen. Sagen Sie, haben Sie eine Ahnung, wie der Rösenstrunck eigentlich aussieht?“

„Nein. Sie?“

„Nein. Mir fällt nur gerade ein, dass nach einem Konzert wie diesem viele Besucher so wie wir im Foyer herumlungern. Es könnte also durchaus sein, dass er auch hier ist, dass er uns doch gehört hat.“

„Denken Sie, dass mir das schlaflose Nächte bereitet? Was soll's? Durch ihn können wir nur berühmt werden. Da ist doch nichts gegen einzuwenden! Ich hoffe sogar, dass er uns gehört hat!“

Bibliographie

Bernhard Rövenstrunck:

Die Musik
Klett-Verlag, Stuttgart, 1972

Ernst Brindel:

Die geistigen Grundlagen der Zahlen
Fischer Taschenbuch Verlag, 1983

William Shakespeare:

Sämtliche Werke, Band I, Komödien
Herausgegeben von Anselm Schlösser
Aus dem Englischen übersetzt von
August William Schlegel, Dorothea Tieck
und Wolf Graf Baudissin
Aufbau-Verlag

Sämtliche Werke, Band IV, Tragödien
Herausgeber, Übersetzer und Verlag wie oben

Johann Wolfgang von Goethe:

Goethes Faust, Gesamtausgabe
Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1988

Caroline Kohn:

Karl Kraus
J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1966

Paul Hindemith:

Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen.
Atlantis Verlag AG, Zürich, 1959
Atlantis Musikbuchverlag, Zürich und Mainz, 1994

Christoph Hempel:

Neue Allgemeine Musiklehre
Serie Musik, Atlantis, Schott, 1997

Konrad Boehmer:

Das böse Ohr
DuMont Verlag, Köln, 1994

Theo Willemze:

Algemene Muziekleer
Spectrum, Utrecht