

Rudolf Frisius

ZUR PROBLEMATIK DER GRUNDLEGUNG UND ANWENDUNG NICHT-TONIKALER MUSIKTHEORIE

Der Begriff "nicht-tonikale Musiktheorie" bezeichnet zunächst lediglich eine Abgrenzung von den Grundsätzen der traditionellen Harmonielehre. Er impliziert damit aber auch eine Abgrenzung von anderen Aussagen der traditionellen Musiktheorie, die direkt oder indirekt auf tonikaler Harmonielehre basieren. Im Folgenden wird die Abgrenzung, auf die der Begriff "nicht-tonikal" zielt, nicht im Sinne einer Antithese verstanden, sondern im Sinne des Verzichts auf spezielle Prämissen und im Sinne von deren Einordnung in einen größeren Zusammenhang.

Die traditionelle Musiktheorie orientiert sich weitgehend am Modell des mehrstimmigen Tonsatzes. Die dabei zu Grunde gelegte Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz wird - wie bereits Helmholtz betonte - erst durch die spezielle Konstruktion des zu Grunde gelegten Tonsystems begründbar, nämlich durch die Aussparung des 7. Obertones. Zur Basis von Kontrapunkt- und Harmonielehre wird die Unterscheidung zwischen Konsonanz und Dissonanz dadurch, daß sie sich mit einem Postulat der traditionellen Formenlehre verbindet - nämlich mit dem Postulat der konsonanten Schlußbildung im Detail, in Formeinheiten mittlerer Größenordnungen und in vollständigen musikalischen Formen. Dabei setzt der Konsonanzbegriff eine hierarchische Tongruppierung voraus in dem Sinne, daß sich bei konsonanten Zweitongruppen ein primärer und ein sekundärer Ton ergeben (und entsprechend mehrere Rangstufen bei mehr als 2 Tönen). Der Begriff "tonikal" bezieht sich dabei auf die eindeutige Bestimmbarkeit eines primären Tones oder Grundtones. Daß daneben zumindest auch die Unterscheidung zwischen sekundären und tertiären Tönen notwendig ist, belegen die traditionellen Regeln und Praktiken der Akkordaussetzung und Akkordinstrumentation.

Nicht-tonikale Musiktheorie müßte wesentliche einschränkende Voraussetzungen der traditionellen Theorie überprüfen - vor allem die Beschränkung des musikalischen Materials auf Töne und Tonbeziehungen sowie die Verknüpfung von Tonsatzlehre und Formenlehre. In diesem Sinne soll im Folgenden vorläufig zwischen materialen und formalen Aspekten unterschieden werden.

1. Materiale Aspekte

Wenn die tonale Harmonielehre sich auf hierarchisch geordnete Töne und Tonbeziehungen beschränkt, so erweist sie sich damit nicht nur als speziell und zugleich abstrakt - schon Helmholtz hat zu bedenken gegeben, daß es reine Töne in der Vokal- und Instrumentalmusik nicht gibt -, sondern auch als problematisch in einigen Konsequenzen, die sich in Verbindung mit weiteren Grundannahmen ergeben.

In diesem Zusammenhang sei auf die Verbindung des Konsonanzprinzips mit dem Oktavverwandtschaftsprinzip verwiesen. Ein Konsonanzbegriff, der von der realen Tonlage und von den realen Tondistanzen abstrahiert und der nicht nur Transpositionen und Oktavversetzungen, sondern auch Oktavierungen nur akzidentell erfaßt, läßt sich akustisch nur noch unzureichend begründen, da er z. B. dem tatsächlichen Aufbau der Obertonreihe und den jeweils resultierenden Kombinationstonbeziehungen nicht angepaßt ist. - Noch größer werden die Schwierigkeiten, wenn man außerdem das Prinzip der Terzschichtung heranzieht. Es wird notwendig, sobald man in der tonikalen Harmonielehre den Moll-Dreiklang gleichberechtigt neben den Dur-Dreiklang stellen will (was nach dualistischen Grund-



sätzen nur im Konstrukt einer Untertonreihe und im Widerspruch zu den tradierten Regeln der Akkordaussetzung und Akkordinstrumentation gelänge). Terzschichtungsprinzip und Konsonanzprinzip lassen sich im Falle von Zweiklängen, Dreiklängen und Vierklängen in gewissen Grenzen kombinieren und nach den Prinzipien der Oktavverwandtschaft modifizieren. Die vorkommenden Terzschichtungen lassen sich dann hierarchisch ordnen entsprechend der Rangordnung von reiner Quinte, großer Terz und kleiner Terz. Die Konsequenzen aus der Oktaväquivalenz sind beim Übergang von Quinten zu Quartan problematischer als beim Übergang von Terzen zu Sexten, da nur im ersten Falle die traditionelle Konsonanz-Definition tangiert wird. Schwieriger wird die Situation aber, sobald die Terzschichtung über die Grenzen der Oktave hinausgreift, sobald also Nonakkorde und noch kompliziertere Terzschichtungen ins Spiel kommen. Denn wenn man den höchsten Ton eines terzgeschichteten Nonakkordes um eine Oktave abwärts versetzt, entsteht eine Überlagerung von zwei Sekundintervallen, die in der traditionellen Harmonielehre für eigenständige Akkorde verboten ist, da Sekundschichtungen und Clusterharmonik - im Gegensatz zu den Terzschichtungen - die beabsichtigte hierarchische Tonverschmelzung sabotieren, da sie überdies bei der Überlagerung vom Prinzip klar unterscheidbarer Einzeltonhöhen wegführen und - infolge von Schwebungen - Charakteristika von Geräuschen induzieren können (auch hierauf hat bereits Helmholtz hingewiesen).

Unter dem Aspekt der Intervallschichtungen erweist sich besonders deutlich, daß es in der traditionellen Musiktheorie keine einheitliche Strukturierung der Tonsysteme und Tonbeziehungen gibt. So wird in der Regel das Arsenal der sogenannten "natürlichen Töne" unterschiedlich geordnet, je nachdem ob es etwa als melodisches Organisationsprinzip (in Form der Dur-Tonleiter) oder als harmonisches Organisationsprinzip (in Form der Dur-Tonart) fungiert. Für die Dur-Tonleiter wäre das Prinzip der Sekundschichtung konstitutiv, das nach dem Urlinienprinzip die Melodik steuert, aber für die Harmonik tabu ist. Die Dur-Tonart ließe sich demgegenüber in Terzschichtungen darstellen - durch Überlagerung der Dreiklänge von Subdominante, Tonika und Dominante, in einem imaginären Tredezimakkord, der wiederum nicht als melodisches Organisationsprinzip in Betracht käme.

Bei derartigen Gegenüberstellungen von Sekundschichtungen und Terzschichtungen, wie sie ausgiebig bereits von Alois Hába vorgenommen wurden, zeigt sich überdies, daß erstens das Intervallschichtungsprinzip verallgemeinert und dabei von (eher zufälligen) Kopplungen mit dem Konsonanzprinzip gelöst werden muß und daß zweitens reale Intervallschichtungen durch die Anwendung des Oktavverwandtschaftsprinzips in Frage gestellt werden können. Denn komplexe Intervallschichtungen führen in der Regel über den Oktavraum hinaus und werden strukturell zerstört, sobald sie in diesem Oktavraum komprimiert werden. Außerdem ergeben sich bei Anwendung des Oktavverwandtschaftsprinzips zahllose vermeidbare Mehrdeutigkeiten, wobei z. B. das diatonische Total sich aus Sekunden oder Septimen, Terzen oder Sexten, Quinten oder Quartan aufschichten ließe.

All dies spräche dafür, bei der Theorie der Tonsysteme, Tonfolgen und Zusammenklänge die traditionelle Abstraktion von der konkreten Oktavaussetzung in Frage zu stellen und die realen Intervallstrukturen, -distanzen und -verschmelzungsgrade theoretisch und analytisch genauer zu erfassen. Damit wäre eine wesentliche Selbstbeschränkung der traditionellen tonikalen Harmonielehre überwunden, die die Grundlegung einer verallgemeinerten Zusammenklangs- und Harmonielehre bisher erschwerte. Außerdem ließe sich auf diesem Wege - wie bereits im Verweis auf die Clusterharmonik angedeutet - ein erster Ansatz für die Überwindung des überkommenen Dualismus zwischen Ton und Geräusch finden. Am Beispiel der Clusterharmonik kann man erkennen, daß harmonische Beziehungen, die sich aus der Überlagerung deutlich unterscheidbarer Einzeltöne und Einzelintervalle ergeben, lediglich einen Sonderfall darstellen. Im Zusammenhang der Cluster empfehlen sich demgegenüber Tonhöhendifferenzierungen, die nicht von den Elementen, sondern vom komplexen Hörphänomen ausgehen - Differenzierungen der Bandbreite und der Dichte ihrer Ausfüllung, also Differenzierungen, die nicht nur Töne erfassen, sondern auch Geräusche bzw. kon-



krete Hörphänomene aller Art - auch über die Grenzen der konventionellen musikalischen "Tonkunst" hinaus.

Zu berücksichtigen ist allerdings, daß mit der exklusiven Beschränkung auf Töne und Klänge auch der gesamte Erfahrungshintergrund der traditionellen Musiktheorie möglicherweise neu überdacht werden muß. Begriffe wie "Ton" und "Klang" fungieren als Abstraktionen, die - unabhängig von unmittelbar-konkreten Hörerfahrungen - einer idealisierten Tonvorstellung zugänglich waren, die als existent und im erforderlichen Maße generalisierbar galt. Erweitert man aber das Spektrum des musikalischen Materials vom Ton auf alles Hörbare, so ergibt sich nicht ohne weiteres ein entsprechend allgemeineres Korrelat der bisherigen Tonvorstellung. Denn während die "Tonvorstellung" vom Zeitablauf und vom konkreten Klangbild abstrahieren konnte, ist nicht ohne weiteres klar, von welchen konkreten Eigenschaften eine "Schallvorstellung" abstrahieren kann, ohne dadurch unspezifisch zu werden.

Die hiermit angesprochene Problematik schälte sich bereits in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts heraus, als die Instrumentationslehre zu genaueren Klangfarben-Beschreibungen nötigte und dabei auch Instrumente mit nicht eindeutig heraushörbaren Tonhöhen zu berücksichtigen hatte. Bei diesen Beschreibungen mußte man sich weitgehend mit verbalen Umschreibungen und Assoziationen aus anderen Erfahrungsbereichen behelfen. Immerhin war es aber noch möglich, sich dabei auf Standard-Klänge bekannter Instrumente zu beziehen - auf einen Bereich also, in dem man gewisse Ansätze zu einer "Schallvorstellung" bei Musikern und Musikhörern erwarten konnte. Dies wurde aber zunehmend schwieriger, je mehr das Arsenal der zu erfassenden Klangfarben über den Bereich des bereits bekannten Instrumentariums und der bereits bekannten Spieltechniken hinausgriff.

Die traditionelle Tonvorstellung versagt bereits bei einer klassischen Partitur, in der Schlaginstrumente mit unbestimmten Tonhöhen notiert sind - vor allem dann, wenn ungewöhnliche Spielarten oder Instrumente vorgeschrieben sind. Auch dann, wenn noch traditionelle Notenwerte verwendet werden, bleibt beim Lesen solcher Notationen einzig die Möglichkeit der traditionellen Zeitverlaufs-Vorstellung noch im wesentlichen erhalten. Und auch diese erweist sich als fragwürdig, wenn man bedenkt, daß die konventionellen Ordnungen der musikalischen Zeitwerte und Zeitverhältnisse - wie sie sich im System der konventionellen Notation spiegeln - an allzu spezielle Voraussetzungen gebunden sind: an die Voraussetzung möglichst einfacher Zahlenproportionen und an die Voraussetzung ausgehaltener konstanter Tonhöhen, deren Dauern sich im Rahmen dieser Zahlenproportionen verlängern und verkürzen lassen. Daß diese Voraussetzungen zu eng sind, läßt sich schon an konventionellen Schlaginstrumenten relativ leicht demonstrieren - z. B. mit rasch verklingenden Klängen oder Geräuschen, die nach konventioneller Kompositions- und Notationstechnik strenggenommen nicht in ihren Dauern disponibel sind, sondern nur noch in ihren Einsatzabständen, oder mit längeren nicht-stationären Schallereignissen, für deren Beschreibung der Aspekt des Verlaufs wichtiger ist als der Aspekt der Dauer. Das letzte Beispiel verweist darauf, daß Zusammenhänge zwischen vertikalen (momentanen) und horizontalen (an den Zeitverlauf gebundenen) Materialeigenschaften berücksichtigt werden müssen, so daß neben materialen Aspekten im engeren Sinne auch formale Aspekte ins Spiel kommen.

## 2. Formale Aspekte

Bei der Beschreibung hörbarer Abläufe konzentrierte sich die traditionelle Musiktheorie auf den Sonderfall von Ton- und Zusammenklangsfolgen, deren Zeitwerte und Zeitverhältnisse sich (im Detail und in größeren Zusammenhängen) aus periodischen Abläufen deduzieren lassen. Die Voraussetzungen dieses Verfahrens wären in einem allgemeineren Ansatz zu überprüfen - nämlich die komplementäre Unterscheidung zwischen (Musik-)Ton und Geräusch und eine musikalische Zeitvorstellung, die ausschließlich von untergliederten und gruppierten Zeiteinheiten ausgeht. Diese beiden Annahmen wirken zusammen, wenn man hörbare Zusammenhänge ausschließlich in Form von Musikwerken bzw. musikalischen Kunstwerken akzep-



tiert, die bis in ihre kleinsten Elemente hinein nach verschiedenen Eigenschaften eindeutig bestimmbar sein sollen und deren Ablauf auf verschiedenen Ebenen formale Geschlossenheit suggeriert - sei es syntaktische Geschlossenheit als makroskopische Projektion einer schlußkräftigen satztechnischen Konvention (der Kadenz), sei es morphologische Geschlossenheit als abgeschlossene Summe von Ableitungen aus einer strukturellen (z. B. motivisch-thematischen oder seriellen) Keimzelle.

In einem allgemeineren Ansatz wären genau abgrenzbare Einzelwerte als Sonderfälle einzustufen - seien es eindeutig heraushörbare Tonhöhen oder eindeutig abgrenzbare Schallergebnisse und Formeinheiten. Nicht-tonikale Musiktheorie, die dem Rechnung trägt, unterscheidet sich von der traditionellen Theorie nicht nur in ihrer Grundlegung, sondern auch in ihren Anwendungen im Bereich von Komposition, Improvisation, Interpretation (Aufführungspraxis) und Analyse. Sie beschränkt sich nicht auf die Untersuchung von idealen, textartigen Musikwerken, sondern sie bezieht sich auf das Gesamtspektrum der konkreten Hörerfahrungen und auf die Problematik von deren Vermittlung. Die künftige wissenschaftliche Diskussion muß erweisen, ob und inwieweit es dabei gelingt, nach dem Modell einer generativen Grammatik sowohl die Verarbeitung vorgegebener Hörerfahrungen als auch die Erschließung neuer Hörerfahrung zu intensivieren.

Friedrich Neumann

#### DAS MUSIKALISCHE INTERVALL UND SEINE EIGENSCHAFTEN

"Eigenschaft" ist für Hegel nur "eine Weise des Verhaltens zueinander"<sup>1</sup>. Die moderne Physik folgt ihm hierin, wenn sie z. B. dem Licht Welleneigenschaften zugesteht, wo es sich im Raum ausbreitet, dagegen Quantennatur bei Energieumsetzungen, beim Emittieren und Verschlucken von Licht. Wenn also Wittgenstein meint: "Jede Aussage über Komplexe läßt sich in eine Aussage über deren Bestandteile und in diejenigen Sätze zerlegen, welche die Komplexe vollständig beschreiben"<sup>2</sup>, so müßte diese Auffassung jedenfalls dahin ausgeführt werden, daß die beiden Aussagen, diejenige über die Bestandteile, namentlich soweit sie Eigenschaften dieser Bestandteile angibt, und diejenige über die Komplexion, nicht unabhängig voneinander gedacht werden können. Für die Zwecke der folgenden Darstellung werden wir festhalten müssen, daß Eigenschaften, wo sie uns begegnen, immer Zusammenhangseigenschaften sind.

Machen wir uns die Bedeutung dieses Satzes für das Problem der Eigenschaften der musikalischen Intervalle klar. Man sagt z. B.: Die Terz der Dominante hat Leittoneseigenschaft. Diese Leittoneseigenschaft wird man niemals durch isolierende Beobachtung herausfinden, indem man gleichsam jeden einzelnen Ton einer Melodie aus dem Zusammenhang löst und für sich behorcht. Ein Phänomen wie die Leittoneseigenschaft muß sozusagen im Flug erhascht werden, ist dann aber völlig eindeutig und sicher festzustellen. Indem nämlich der Hörer die musikalischen Zusammenhänge im Flug erhascht - Fliegen ist sicherlich eine hochinteressante, rhythmisch geordnete Tätigkeit -, identifiziert er sich mit ihnen, und erst in dieser Identifikation kommt es zu so etwas wie Eigenschaften. In der Sprache der Psychoanalyse könnte man sagen: Der Hörer besetzt im Fluge das musikalische Geschehen mit Libido, mit psychischer Energie, und findet dann vielleicht diese seine eigene Energie in den Tendenzen wieder, die die Töne verknüpfen und aus der bloßen, abstrakten Tonfolge ein Tongeschehen machen. Dabei kommt offenbar der horizontalen, der melodischen Verknüpfung besondere Bedeutung zu; sie ist die ursprünglichste Art der Verknüpfung. Nach ihr kommt nicht etwa die harmonisch-akkordische oder vertikale, sondern die mehrstimmige, also die Verknüpfung mehrerer Melodien.

Machen wir uns die Konsequenzen aus dem Begriff der Zusammenhangseigenschaften am Beispiel der Quarte klar. Für Hindemith steht fest, daß bei ihr "der obere Ton durch die