

MIKROTONAL-MODALE MELODIK

WOLFGANG-ANDREAS SCHULTZ

Durch die Begegnung des späten 19. Jahrhunderts mit der Melodik anderer Kulturen, vor allem der des arabischen Raums, wurde die abendländische Musik wieder auf die Möglichkeit einer nicht zwölftönigen Unterteilung der Tonschritte aufmerksam. „Wieder“ deshalb, weil in den Jahrhunderten zuvor in der Diskussion über Stimmungen (von mitteltönig bis temperiert) diese Frage zumindest theoretisch thematisiert wurde.

Es war Camille Saint-Saëns, der schrieb: „Die Tonalität, auf der die moderne Harmonik beruht, agoniert. Das liegt an der Ausschließlichkeit der beiden Tongeschlechter Dur und Moll. Die antiken Modi werden die Szene betreten, und in ihrer Nachfolge werden die orientalischen Modi mit ihrer grenzenlosen Vielfalt in die Musik eindringen. All das wird der ausgetrockneten Melodie wieder neue Kräfte geben. (...) Die musikalische Offenbarung kann man bestimmt nicht in unserem enharmonischen Halbtonsystem finden.“ [nach Stegemann S. 114] Er selbst hat in dem Orchesterlied „Lever de soleil sur le Nil“ von 1898 einen Versuch in dieser Richtung unternommen.

Mikrotöne im Zusammenhang mit modaler Melodik zu verwenden hat den Vorteil, dass durch den Bezug auf ein tonales Zentrum die Charakteristik der Intervalle erhalten bleibt und nicht jenes amorphe Grau entsteht, in das eine Vierteltonmusik leicht zu versinken droht, die im linearen Weiterdenken des atonalen 12-stufigen Systems jeden Schritt in Vierteltöne aufspaltet.

Bleibt aber die Frage, warum dieser Weg, Mikrotöne in modaler Melodik zu verwenden, kaum weitergegangen wurde. Georg Friedrich Haas etwa [Haas S. 59/60] führt ihn unter den Möglichkeiten mikrotonaler Techniken gar nicht auf. Ich vermute die Ursache dafür auf zwei Ebenen: Einerseits verlor die Dimension der Melodik generell an Interesse im 20. Jahrhundert, - die Ebenen Harmonik, Rhythmik und Klangfarbe traten in den Vordergrund und waren Träger der Neuerungen, die die Musik am Anfang des Jahrhunderts veränderten. So war es folgerichtig, die Versuche mit Viertel- (bzw. Drittel- oder Sechstel-)Tönen eher in der harmonisch-vertikalen Dimension als in der melodisch-horizontalen zu erproben. Andererseits wäre eine an der Modalität orientierte Kompositionsweise zu arm an satztechnischen Optionen, - in einer Zeit, wo Mehrstimmigkeit und Harmonik wesentliche Gestaltungsebenen waren, ein erheblicher Nachteil.

Mit solchen satztechnischen Problemen kämpfen allerdings all die Komponisten, die ihre Wurzeln in anderen, von der Einstimmigkeit geprägten Kulturen haben und heute versuchen, von dort aus neue Wege zu finden. Deren Ausgangspunkt ist in der Tat das Melodische, und es wäre spannend, unter diesem Aspekt ihre Werke zu analysieren, etwa die des Ägypters Gamal abdel-Rahim. Gleichermäßen aufschlussreich könnte eine Beschäftigung mit den Werken des Griechen Dimitri Terzakis werden, der von der einstimmigen Musik der byzantinischen Kirche her denkt und das Melodische zum Ausgangspunkt seiner Kompositionen macht, einschließlich all der mikrotonalen Feinheiten, die die ostkirchliche Musik kennt. Aber auch bei ihm ist die Frage nach dem Verhältnis von Modalität und Mehrstimmigkeit ein Problem, - seine Lösungen bewegen sich zwischen der Aufgabe der Modalität („... das heißt, dass – im Gegensatz zu den byzantinischen Tetrachorden – die Ecktöne bei mir nicht stabil sind.“) bis hin zur Aufgabe der Mehrstimmigkeit zugunsten der Monophonie („Ich verzichte ganz auf die vertikale Struktur und experimentiere mit einer echten Monophonie“) – das bezieht sich auf die Werke nach 1992 [Terzakis S. 10 und 22].

Zwei Faktoren lassen nun aber heute die Situation in anderem Licht erscheinen: Nach und nach wird das Interesse an Melodik wieder stärker, auch aufgrund der heute wieder intensiveren Auseinandersetzung mit der Musik anderer Kulturen, die ja oft einstimmig-modal ist. Und dank der Erfahrungen mit „Stilpluralismus“ bzw. mit der Gleichzeitigkeit von Kompositionstechniken verschiedener Zeiten ist heute nicht mehr die Frage „modal oder harmonisch?“ aktuell, sondern es geht um die Erforschung der Möglichkeiten des „Sowohl-als-auch“. Damit würde auch eine mikrotonal-modale Melodik wieder ihren Platz im heutigen Komponieren finden.

Ein Ineinander verschiedener Melodie- und Satztypen könnte - so wäre zu hoffen – auch für Komponisten anderer Kulturen die Möglichkeit schaffen, sowohl die Musik ihrer eigenen Tradition weiterzuentwickeln als auch sich den Techniken der westlichen Musik zu öffnen. Dabei sollte man aber nicht vergessen, dass auch die europäische Musik des 20. Jahrhunderts eine Tradition des Ineinander und der Gleichzeitigkeit hervorgebracht hat. An die Art, wie etwa Stravinsky (in seiner „russischen“ Periode), aber auch Bartók und Szymanowski pentatonische, diatonische und chromatische Elemente zusammenbringen, könnte vielleicht angeknüpft werden, wenn es darum geht, eine mikrotonal-modale Melodik mit der europäischen Tradition zu verbinden. Die einseitige Fixierung auf die Schönberg-Schule und ihre Nachfolger ließ da Manches an den Rand des Blickfeldes treten.

Ernstalbrecht Stiebler sieht in der gleichzeitigen Verwendung von Mikrotonalität und temperiertem System große Chancen für die Zukunft: „Hier benötigen wir eine zweite Renaissance. Nachdem die erste den Zusammenklang auf Kosten der melodischen, auch mikrotonalen Bewegung favorisierte, hat sich jetzt ein riesiges Terrain aufgetan, immer neue spezielle Lösungen zu finden, zwischen beiden Kategorien mikrotonal zu vermitteln – nicht immer gleiches Recht zu gewähren, sondern von Fall zu Fall zu entscheiden – und dabei notwendigerweise vom temperierten System als Basis für Veränderungen auszugehen (...)“ [Stiebler S. 215] Er nimmt eben auch Mikrotonalität als melodisches Phänomen wahr und sieht vor sich ein riesiges „Feld der harmonisch-melodischen Möglichkeiten“. Genauso wenig wie es heißen darf „modal oder harmonisch?“ sollte es heißen „mikrotonal oder temperiert?“, - die interessantesten Ergebnisse dürften aus dem „Sowohl-als-auch“ resultieren.

„Das Ineinander der Zeiten“ (so der Titel des Buches, in dem ich meine Satztechniken beschreibe, [Schultz 2001]) soll sich ja nicht nur auf den Bereich der Harmonik beziehen, auf das Zugleich von Tonalität und Atonalität, sondern auch auf die Melodik und das Zusammenwirken dieser beiden Dimensionen. So scheint es sinnvoll zu sein, in ein und demselben Werk drei Ebenen von Melodik miteinander zu kombinieren:

Eine 5-stufige Skala (das kann die halbtöne Pentatonik sein oder aber auch der Raga Hamsadvani c-d-e-g-h-c).

Eine 7-stufige diatonische Skala (das können Dur- oder Mollskalen sein, kirchentonale Modi, siebenstufige Ragas usw.).

Melodik mit chromatischer Gerüstlinie, im Prinzip also 12-stufig, die aber sowohl im tonalen als auch im atonalen Kontext benutzt werden kann, aber nicht auf einen Grundton bezogen ist [dazu Schultz 2001].

Für die Verwendung mikrotonaler Modi hat sich das Modell der drei Ebenen als ideal erwiesen. Dabei vertritt der mikrotonale Modus die Ebene der Diatonik, was insofern interessant ist, als die Verwendung etwa von Vierteltönen ja theoretisch die weitere Aufspaltung der 12-stufigen Chromatik voraussetzt, praktisch-kompositionstechnisch aber wegen des Ansatzes von einer modalen Melodik her sich die Abweichungen auf die Ebene der Diatonik beziehen lassen.

György Ligeti hat in Hinblick auf Stefan Niculescu von „Mikrointervall-Diatonik“ gesprochen, ein Begriff, der das hier Gemeinte gut trifft: „Ich habe das eine Mikrointervall-Diatonik genannt, weil es Diatonik geblieben ist, aber

sie verwendet andere Intervalle als auf den weißen Klaviertasten.“ [Ligeti S. 43] Entscheidend ist hier tatsächlich die Unterscheidung zweier Ebenen: die weitere Unterteilung des Oktavraumes in kleinere Intervalle gleichsam als Hintergrund, und als kompositionstechnischer Vordergrund aber die konkrete Verwendung dieser Töne als Varianten von Diatonik.

Das soll nun aber nicht bedeuten, dass Mikrotöne ausschließlich im Zusammenhang mit modaler Melodik auftreten sollten. Denkbar sind gleichsam „ornamentale Mikrotöne“ in kleinen Portamenti oder als Bereicherung eines längeren liegenden Tons, oder aber motivähnlich charakteristische vertikale Konstellationen, gleichsam harmonische Bausteine mit Vierteltönen. All dies sei an einem konkreten Beispiel erläutert, meiner Kammersymphonie „Die Sonne von Tabriz“ für Sopran und 15 Instrumente nach Texten von Dschalal-ed-din Rumi.

Ausgangspunkt war ein Modus der klassischen persischen Musik, bei dem, wie oft auch in der arabischen Musik, eine kleine Terz gleichmäßig in zwei Dreiviertelton-Schritte geteilt wird: e – fis – vierteltönig erhöhtes g – a – h – vierteltönig erhöhtes c – d – e, wobei der Grundton e ist.

Beispiele aus „Die Sonne von Tabriz“:



(Modus auf es transponiert:)

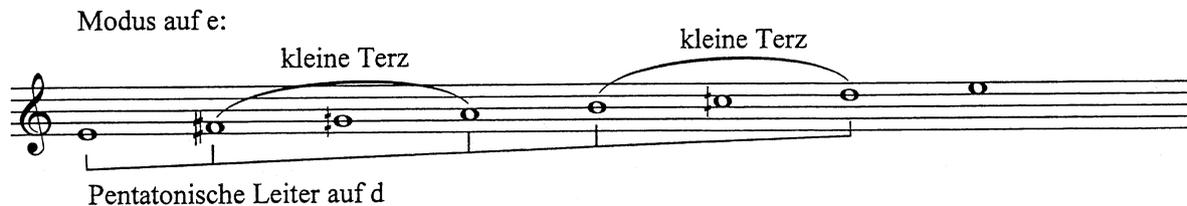


Ob diese Transskription des Modus wirklich korrekt ist, spielt hier keine so große Rolle, weil es bei der Komposition eines solchen Werks nicht um musikethnologische Richtigkeit geht, sondern letztlich um eine überzeugende künstlerische Imago der persischen Musik innerhalb der abendländischen Tradition [dazu Schultz 1997, S. 73].

Nimmt man die beiden Vierteltöne (neutrale Terz und neutrale Sext) heraus, bleibt eine pentatonische Leiter übrig, die sich aber auf den Ton d hin zentriert: d – e – fis – a – h.



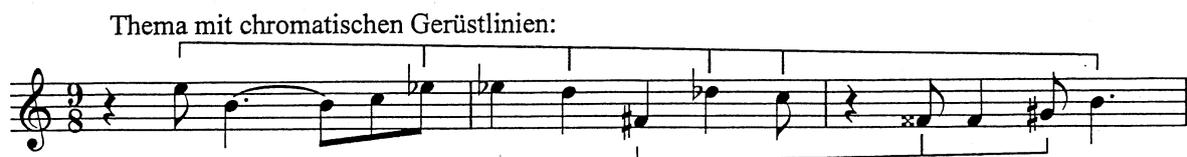
Die beiden kleinen Terzen der pentatonischen Leiter (fis – a und h – d) werden durch Dreiviertelton-Schritte halbiert.



So ergeben sich ganz zwanglos die beiden ersten melodischen Ebenen: die Pentatonik und anstelle der Diatonik der persische Modus, - da sie verschiedene Grundtöne haben, stehen sie in einem gewissen Spannungsfeld zueinander.

Um die nötige Abwechslung und Lebendigkeit der Musik herzustellen, wird der Modus auch einen Halbton tiefer transponiert benutzt, also von es aus. So werden insgesamt nur vier Vierteltöne benutzt: die vierteltönig erhöhten Töne g und c in der Skala auf e, und die vierteltönig erniedrigten Töne g und c in der Skala auf es. Dazu treten zwei pentatonische Skalen, die auf d und die auf des.

Als dritte melodische Ebene treten Themen auf, die eine chromatische Gerüstlinie verwenden, also im Prinzip 12-stufig sind, und die sich sowohl in tonale Zusammenhänge (ich nenne das gern „nichtdiatonische Tonalität“) als auch in atonale einfügen lassen.



Zur Organisation der Vertikale, der harmonischen Dimension, waren nun zwei Dinge nötig: die Festlegung der „harmonischen Bausteine“ (hier: eine Quinte e – h mit neutraler Terz in der Mitte, und eine andere Quinte h – fis mit der neutralen None darüber, das alles auch einen Halbton tiefer), und die Harmonisierung der Vierteltöne, wobei sich der 11. Teilton anbietet, die „Mitte“ zwischen der Terz und der Quinte eines Dur-Dreiklangs. So ergeben sich vier Harmonien:

das vierteltönig erhöhte g in D-dur bzw. in D-dur mit der Septe c
 das vierteltönig erhöhte c in G-dur
 das vierteltönig erniedrigte g in Des-dur bzw. Des-dur mit der Septe ces
 das vierteltönig erniedrigte c in Ges-dur

Diese Konstellation erlaubt übrigens sogar die diskrete Einbeziehung funktionsharmonischer Elemente.

The image shows a musical score for the piece "Die Sonne von Tabriz". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a 9/8 time signature and features a chromatic scale of notes. The piano accompaniment is in a 3/4 time signature and features a pentatonic scale. The score includes several annotations: "chromat. Gerüstlinien" above the vocal line, "11. Teilton über D" with an arrow pointing to a note in the piano accompaniment, "Pentatonik Fl." above a triplet in the piano accompaniment, and "Harfe und Vl. 1 (beide pentatonisch) sind weggelassen" to the right of the piano accompaniment. The piano accompaniment is labeled "Ob. „persischer“ Modus" and "funktionelles Element in Fis-Dur". The score also includes chord symbols: $D^{9>}_{5>}$ and D^7 .

... zu der al-le Zu - flucht su - chen noch fern vom Herbst

11. Teilton über D

Pentatonik Fl.

Harfe und Vl. 1 (beide pentatonisch) sind weggelassen

Ob. „persischer“ Modus

funktionelles Element in Fis-Dur

$D^{9>}_{5>}$

D^7

Die Sonne von Tabriz

In den harmonischen Bausteinen sind die Vierteltöne Akkordbestandteile („harmonieeigene Töne“). Das pentatonische Material ist unempfindlich gegen Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen, und wenn ein Viertelton eine kleine Terz gleichmäßig teilt, ist er beiden Tönen gegenüber neutral und strebt weder zur einen noch zur anderen Seite. Erst durch die Strebetöne (Leittöne) der diatonischen Ebene (die es in diesem konkreten Falle allerdings nicht gibt) und vor allem aber durch das Hinzutreten der chromatischen melodischen Ebene kommt es im Verhältnis zur Pentatonik, zu den Akkorden, die die Vierteltöne harmonisieren, und zu den „harmonischen Bausteinen“ zu Dissonanz-Konsonanz-Beziehungen. In der Regel werden die Dissonanzen aufgelöst, wobei allerdings nur kleine Sekunden, große Septimen und kleine Nonen als auflösungsbedürftige Dissonanzen gelten [dazu Schultz 2001].



Es sind aber folgende Konstellationen denkbar, in denen Dissonanzen unaufgelöst bleiben können: Partien, die ausschließlich Melodik mit chromatischer Gerüstlinie verwenden und keinen Grundtonbezug haben (atonale Texturen), und Partien, in denen sich zwei Zentren überlagern (bitonale Texturen), - dabei ergeben sich zwischen Tönen der beiden tonalen Felder unaufgelöste Dissonanzen. In diesem Fall kann durchaus auch der mikrotonale Modus an einem der beiden tonalen Felder beteiligt sein, so dass man Vierteltöne auch in bitonalen Konstellationen findet.

„persischer“ Modus

11. Teilton von *Des*

Ob. *port.*

Zentrum: *es*

Cis⁷ = Des⁷

Bläs.

Bklar. chromatisch 5

Vc. 3

Vc. 3

Kb. 8^{va}

Zentrum: D

D-Dur

Pentatonik

Die Sonne von Tabriz

Ebensogut ist die Überlagerung des mikrotonalen Modus oder einiger seiner Motive mit einer atonalen Textur denkbar.

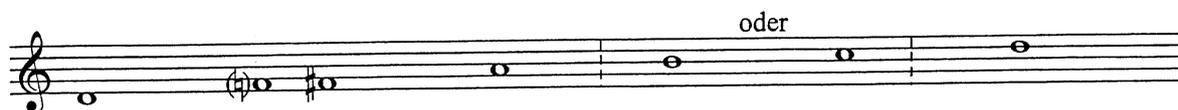
So ist letztlich der ganze Fundus von Techniken, die die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts sich erarbeitet hat, auch unter Einbeziehung einer mikrotonalen Modalität verfügbar, wie andererseits auch Konsonanz-Dissonanz-Beziehungen bis hin zu funktionsharmonischen Elementen sich durchaus mit einem mikrotonalen Modus vertragen.

Im Vorwort der Partitur wird zwischen „strukturellen“ und „ornamentalen“ Mikrotönen unterschieden. Der Bereich der „strukturellen“ Vierteltöne umfasst die gerade beschriebenen Phänomene, dazu kommen als „ornamentale“ Vierteltöne

Portamenti und Glissandi, die einen einzelnen Ton ornamental beleben, - in diesem Falle müssen es auch keine präzisen Vierteltöne sein.

Solche ornamentalen Vierteltöne eignen sich auch gut zur Belebung längerer Liegetöne. Meine Komposition „Archaische Landschaft mit heilender Trauer“ für Streicherensemble arbeitet über weite Strecken mit einem solchen Liegeton. Im Gegensatz zur Kammersymphonie gibt es hier kaum harmonische Bausteine, die Textur ist viel stärker linear und kontrapunktisch, dafür benutzt aber die Bratsche, die den archaischen Trauergesang intoniert, einen reichhaltigen Modus, der alle 12 Stufen enthält, dazu einige Vierteltöne, aber in strikt modaler, also grundtonbezogener Melodik, so dass er trotzdem die Position der Diatonik einnehmen kann (ihm gegenüber treten eine pentatonische Melodie und mehrere Themen mit chromatischer Gerüstlinie).

Ausgangspunkt sind die stabilen Töne d – f – fis (also beide Terzen alternierend) - a - h oder c - d.



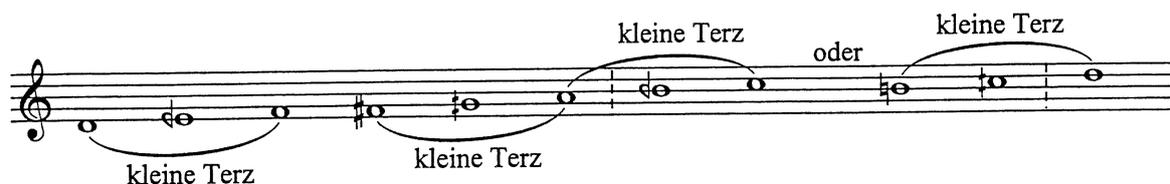
Insgesamt vier kleine Terzen werden durch Dreiviertelton-Schritte geteilt:

d – vierteltönig erniedrigtes e – f

fis – vierteltönig erhöhtes g – a

a – vierteltönig erniedrigtes h – c (wenn c als stabiler Ton benutzt wird)

h – vierteltönig erhöhtes c – d (wenn h als stabiler Ton benutzt wird).



Dazu treten die auf die stabilen Töne bezogenen, der 12-stufigen Skala entnommenen Strebetöne:

es strebend zu d

e strebend zu f

g strebend zu fis

gis und b strebend zu a

h strebend zu c bzw. c strebend zu h (je nachdem, welcher Ton als stabiler benutzt wird)

cis und es strebend zum hohen d.

