

Matthias R. Entreß

„Die Obertonreihe ... enthält noch viele Probleme, die eine Auseinandersetzung nötig machen werden. Und wenn wir diesen Problemen augenblicklich noch entrinnen, so verdanken wir das fast ausschließlich einem Kompromiß zwischen den natürlichen Intervallen und unserer Unfähigkeit sie zu verwenden. Jenem Kompromiß, das sich temperiertes System nennt, das einen auf eine unbestimmte Frist geschlossenen Waffenstillstand darstellt. Diese Reduktion der natürlichen Verhältnisse auf handliche wird aber die Entwicklung auf die Dauer nicht aufhalten können; und das Ohr wird sich mit Problemen befassen müssen, weil es will. Dann wird unsere Skala ebenso aufgehen in eine höhere Ordnung, wie die Kirchentonarten in der Dur- und Molltonart aufgegangen sind. Ob dann Viertel-, Achtel-, Drittel- oder (wie Busoni meint) Sechsteltöne kommen, oder ob man direkt zu einer 53-tönigen Skala übergehen wird ... läßt sich nicht voraussagen. Vielleicht wird diese neue Teilung der Oktave sogar untemperiert sein und mit unserer Skala nur noch wenig gemeinsam haben.“

Arnold Schönberg: Harmonielehre, 3. Auflage, S. 22-24 (1922)

## **Wolfgang von Schweinitz' „Plainsound-Sinfonie“**

**– Sogar neue Melodien! –**

Harmonie und Melodie schienen in der Diskussion der Neuen Musik nicht nur wegen der relevanten Stilentwicklungen unanwendbar zu sein, sondern auch, weil sie von einer reaktionären Totalopposition gegen die Moderne als spießiges Ideal besetzt gehalten wurden, wo eine Neudefinition angebracht gewesen wäre.

Harmonie als Erbe der „Klassischen Musik“ ist jedoch in der Moderne tatsächlich aus den Ohren geraten, nicht etwa nur in Bezug auf die Neue Musik, sondern auch hinsichtlich der Interpretation klassischer und romantischer Kompositionen. Die Frage nach dem Umgang mit „reiner Harmonie“ in einer Musik, die zwischen verschiedenen Tonarten zu modulieren hat, war nämlich noch Ende des 19. Jahrhunderts durchaus nicht einheitlich gelöst worden. Die temperierte Stimmung, wie sie auf Tasteninstrumenten mit ihren nur 12 Tönen

pro Oktave gewissermaßen verbindlich eingerichtet worden war, band Streichinstrumente und Blasinstrumente nicht zwingend. Auf diesen Instrumenten, besonders natürlich den bundlosen der Geigenfamilie, war und ist eine Justierung des jeweiligen Tons innerhalb einer im Zusammenspiel zu erzielenden harmonischen Wirkung ohne weiteres möglich, entsprechendes Training vorausgesetzt.

Der Begriff Harmonie bedeutet nicht „friedliche Nachbarschaft gleichzeitig klingender Töne“ als Gegensatz zur Dissonanz, sondern, daß die Töne gemeinsam etwas auf die Beine stellen, und einen in sich logischen Klang bilden, ein virtuelles akustisches Gebilde mit klar definierbaren physikalischen Eigenschaften. Das ist weitaus schwieriger zu erklären als zu hören. Wer jemals ein Beethovensches oder sogar Brahmsches Streichquartett vibratolos und in reiner Intonation gehört hat, wird die emotionale Kraft und überirdische Schönheit, die jede noch so angestrengte Affektbemühung heutigen „konventionellen“ Musizierens weit übertrifft, nicht vergessen können und auch nicht daran zweifeln, daß diese Wirkungen beim Komponieren gemeint waren. Daß Harmonie die Ur-Faszination des Musikmachens schlechthin ist, beweisen die Musiktraditionen zahlreicher Völker in Europa, Indien und Afrika ebenso wie die Wiederentdeckung der harmonisch reinen Intonation durch Spezialorchester für Alte Musik.

Bezogen auf die heute als allgemeines Richtmaß anerkannte „gleichschwebende Temperierung“ der 12 Töne in der Oktave, mit denen alle Tonarten gleichmäßig verstimmt simuliert werden können, ist die harmonisch reine Intonation eine mikrotonale Alteration. Und Mikrotonalität wurde in der Musik der Moderne, besonders seit dem Postserialismus als effektvolles Mittel zur Steigerung atonaler Klangwirkungen bis hin zu Irritationen des Gehörs eingesetzt.

Wolfgang von Schweinitz hat sich schon als junger Komponist nicht damit abfinden können, daß Neue Musik nicht auch auf einer tonalen Ordnung der Töne beruhen könne. Schon seine frühen Werke zeigen, daß seine Suche nicht nach einer Restauration der historisch überwundenen Tonalität ging, auch wenn er damals, was er heute ziemlich absurd findet, einfach in die Schublade „Neue Einfachheit“ oder „Neoromantik“ gesteckt wurde.

„Töne komponieren heißt, sie zu stimmen“, sagt La Monte Young, einer der amerikanischen Komponisten, der von Schweinitz' Forschungen zum Zwecke neuer Komposition bedeutende Grundgedanken geliefert hat, „Harmonie ist periodischer Schall.“ Die klangliche Logik, die sich aus der exakten Stimmung der Töne innerhalb eines Akkords ergibt, äußert sich durch unterschiedliche Formen von gleichmäßigen resultierenden Schwingungen wie Schwebung (sehr langsam), Beben (langsam), Rollen (etwas schneller) oder Rattern (schnell). Mit auf einen Millionstel Ton genau einstellbaren Sinusgeneratoren erzeugt, kann das eine sägezahnartige Schärfe haben, mit Instrumenten von Menschenhand gespielt ist das Ergebnis weicher, stets von sonorer Schönheit und einer neuen Farbigkeit. Ende der 90er-Jahre entstanden Werke wie „Klang auf Schön Berg La Monte Young – Stimmübung im Lobgesang“ für Streichtrio und Ringmodulation (1999), die sich auf die Einübung von komplexen harmonischen Klängen konzentrierten. Eine gewisse Verwandtschaft zu den sehr statisch wirkenden Glissando-Stücken James Tenneys, eines anderen, von v.Schweinitz gern erwähnten amerikanischen Pioniers der Mikrotonalität, ließ sich nicht leugnen.

Im Jahr 2001 richtete er Wagners „Tristan-Vorspiel“ für eine Aufführung mit dem Orthotonophonium ein, einem von Arthur von Oettingen 1914 gebauten Harmonium mit 53 Tönen pro Oktave, welche auf der von Hermann von Helmholtz berechneten Tonskala beruhte. Mit dieser „Tristan-Intonation“ erbrachte von Schweinitz den Beweis, daß Wagner von seinem Orchester die reine Intonation erwartete, obwohl er stets am normalen Klavier komponiert hatte und daß er sich am Klavier mehr *denken* konnte als er beim Herumprobieren auf der Tastatur wirklich hörte. Dies war ja nun ein Stück, in dem auch Melodien vorkamen, die in dem Akkordgerüst aufgingen ebenso wie sie aus ihm erwachsen, natürlich noch in dem tonalen Rahmen der Wagnerschen Komposition.

Die normale Notenschrift kann die mit einer derart verfeinerten Skala möglichen Unterschiede nicht mehr abbilden, und so erarbeitete von Schweinitz, zusammen mit dem kanadischen Geiger und Komponisten Marc Sabat, der ein ähnliches Interesse am Klang der reinen Intonation hat, eine Reihe neuer Vorzeichen, damit die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tons in jedem erdenklichen harmonischen

Zusammenhang eindeutig notiert werden kann. Während vorher Musik auf der Basis verfeinerter harmonischer Organisation nur sehr langsam ablaufen konnte, weil das Ohr den Klang erst finden mußte, gibt es nun eine Notation, die ein systematisches Erfassen der harmonischen Situation ermöglicht. Das heißt, es können nunmehr mikrotonale *melodische* Verläufe so direkt und präzise notiert werden, daß die sichere Bewegung der verschiedenen Instrumente in einer dynamisch, ja dramatisch sich wandelnden harmonischen Umgebung durch die Notation ermöglicht wird.

Hatte Schönberg, der große Melodiker, mit der Zwölftontechnik die einzelne Stimme aus der Unterwerfung unter die Harmonie befreit (und dabei auch die eigentlich willkürliche gleichstufige Unterteilung der Oktave in 12 Töne ihrer eigentlichen Bestimmung zugeführt, nichts als Melodie und keine Harmonie mehr zu sein) und dabei ein System erfunden, das bei aller Strenge diese Freiheit sicherte, so hat von Schweinitz es nun ermöglicht, Harmonie und Melodie in einer von keiner Tonart eingeschränkten Interaktion zu entwickeln. Das erste Instrumentalstück auf dieser Basis „KOAN James Tenney PLAIN-SOUND MUSIC Harry Partch“ für Solo-Klarinette, Geige, Cello, Horn und Tuba, überrascht die Zuhörer mit einer in mikrotonalen (aber nicht nur extrem kleinen) Intervallen geführten Melodie, die innerhalb eines wie Taumeln wahrgenommenen harmonischen Rahmens vollkommen sicher, und noch überraschender, völlig logisch voranschreitet – die „schrägsten“ Melodien erscheinen „tonal“!

Die Plainsound-Sinfonie nun setzt diese Arbeit erstmals mit großem Orchester fort. Von Schweinitz unterschätzt die Schwierigkeiten, diese ungewöhnliche Intonationsgenauigkeit einem nicht darauf spezialisierten Ensemble abzuverlangen, nicht. Die Besetzung ist auf ein Probenkonzept hin gewählt: Im Mittelpunkt steht der Klarinetist. Francois Benda spielt seine neue Bassklarinetten, die gegenüber der ursprünglich vorgesehenen A-Klarinette mit C-Fuß den Vorteil dreier weiterer Töne im unteren Bereich hat. Die Intonation erfolgt auf der Basis von Bendas Repertoire von ca. 500 (!) unterschiedlichen mikrotonalen Griffen. Ein in Vorproben vorbereitetes Ensemble aus 4 Solo-Streichern und drei Blechbläsern leitet in den Hauptproben die einzelnen Orchestergruppen an. Die Ventile der Hörner werden einzeln zu den leeren Streichersaiten gestimmt. Dadurch wird unter Verwendung

aller Ventilkombinationen ein mikrotonal stark erweitertes Repertoire von Naturtönen etabliert, und die Tuba wird um einen perfekten undezimalen Viertelton tiefer als das gesamte andere Orchester gestimmt.

Die neuen Vorzeichen wie  $\sharp, \hat{\flat}, \flat, \sharp$  oder  $\sharp$ , es sind insgesamt 28, die aber nicht alle bei jedem Instrument vorkommen, stehen nicht zum Zwecke einer esoterischen Verfeinerung da, sondern erzeugen im Zusammenhang des betreffenden Akkordes eine klar unterscheidbare Harmonie mit ihrer genau definierten Schwingungsstruktur. Um beispielsweise auf der Geige den Wohlklang der Naturseptime zu erreichen, greift der Geiger zum Klang der leeren D-Saite auf der A-Saite ein  $\flat C$ , das um ein Septimenkomma ( $\flat$ , das „Tartini-Vorzeichen“ 27,3 cent (cent=100tel Halbton)) tiefer als ein zwei Quartan über dem D liegendes C klingt. Statt des Schwingungsverhältnisses 16:9 wird 7:4 erzeugt, was auf dem Klavier auch nicht annäherungsweise möglich wäre. Die Vorzeichen, so v. Schweinitz, sind „Logos für den Sound“, das heißt, sie erweitern das Spektrum der gewöhnlichen Vorzeichen, die ja innerhalb der Dur-Moll-Tonarten ebenfalls einen charakteristischen Ausdruck erzeugen.

Mit diesem neu geordneten Material ist von Schweinitz in den letzten Jahren zu einer neuartigen Melodik gelangt, deren Vorformen sich schon in früheren Werken wie „Naturtöne“ op.6 (1973) oder „wir aber singen“ op. 31 (1992-95) finden.

Wie mit Arnold Schönberg und seinen Schülern gänzlich neue Ausdrucksmöglichkeiten, insbesondere im Melodischen, gefunden wurden (man höre nur die Fülle von weitgeschwungenen Melodien in den Orchestervariationen op.31, oder in den späten 12-Ton-Opern von Schönberg und Alban Berg), und wie zum Beispiel in der arabischen Musik, deren Maqams (Tonarten) Neuntel-Ton-Skalen kennen, die auf den westlichen Hörer wie ein Super-Moll wirken und gänzlich andere Empfindungen hervorrufen als die westliche Musik, so eröffnet sich mit der multidimensional modulierenden rein gestimmten Harmonik und Melodik, die von Schweinitz entwickelt hat, wiederum ein neues Spektrum an Ausdruck, das ersteinmal erobert werden muß. Die Plainsound-Sinfonie thematisiert in ihren fünf Abschnitten die musikalischen Entwicklungs- und Ausdrucksmöglichkeiten jeweils

weniger reinharmonischer Klangzusammenhänge, und an einigen Stellen wird sich der Hörer bei der Solo-Klarinettenstimme an den Gestus von Bach-Chorälen erinnert fühlen. Und das gleicht jenem anderen entscheidenden Paradigmenwechsel, den Arnold Schönberg 1921 einleitete, als er die ersten 12-Ton-Kompositionen auf die Grundlage barocker Rhythmen stellte.